
**EL DEMONIO, EL MUNDO Y MI CARNE,
DE J. L. ALONSO DE SANTOS:
EL ESLABÓN QUE CIERRA UNA TRILOGÍA**

Cristina SANTOLARIA
(Universidad de Alcalá de Henares)

Por no haber accedido a los escenarios ni a la edición, *El demonio, el mundo y mi carne* es una obra prácticamente desconocida de J.L.Alonso de Santos, a pesar de que su autor la ha citado en más de una ocasión¹. Con esta comedia, utilizado este término en su acepción lopesca, como conviene al presente estudio, se cierra la trilogía compuesta, además de por la mencionada, por *¡Viva el Duque, Nuestro Dueño!* y *El combate de D. Carnal y D^a Cuaresma*, trilogía en la que el autor vallisoletano² recrea el mundo teatral del Siglo de Oro.

¹ Véase al respecto F.CABAL, "Alonso de Santos: un tren que viaja a alguna parte", *Primer Acto*, n°194, agosto-septiembre, 1.982, pp.42-55, entrevista que luego fue recogida en *Teatro Español de los 80* (Fundamentos, Madrid, 1.985, pp.143-161), libro realizado por ambos dramaturgos; también alude a ella G.E.BIGELOW en "La poesía de lo cotidiano en *Bajarse al moro*", ponencia en el Simposio de Estreno, Universidad de Cincinnati, 17-19 de abril, 1.985.

² Veinte años después del estreno de su primera obra original, *¡Viva el Duque, Nuestro Dueño!*, creemos que para nadie es desconocida la figura de J.L.Alonso de Santos (Valladolid, 1.942), quizá el autor más representativo del periodo posfranquista. Licenciado en Ciencias de la Información y en Psicología, en la actualidad es catedrático de la R.E.S.A.D. Su formación en el mundo teatral estuvo vinculada al llamado Teatro Independiente a través de colectivos como el TEM, Tábano y Teatro Libre, grupo que dirigió durante diez años. Hoy en día se valora principalmente su faceta como autor teatral,

Las tres obras coinciden en estar protagonizadas por compañías de cómicos itinerantes que presentan sus espectáculos en la Castilla del siglo XVII, por lo cual toda la trilogía se convierte en un claro ejemplo de metateatralismo. Por otra parte, refuerza la cohesión entre ellas las frecuentes muestras de intertextualidad, así como la revitalización que J. L. Alonso de Santos realiza de los llamados géneros menores del Siglo de Oro, y la fusión de la prosa y el verso. Sin embargo, cada una de estas obra responde a géneros y estéticas diferentes, porque diversa era la intencionalidad de su autor al escribirlas.

Esperamos que las siguientes páginas sirvan para mostrar una nueva faceta de este autor a quien en la actualidad nadie niega su dominio de la comedia, pero del que quizá pocos conocen su devoción por nuestro teatro clásico, de la que dio abundantes muestras a lo largo de sus años de Teatro Independiente.

¡*Viva el Duque, Nuestro Dueño!*, primera obra dramática de J.L. Alonso de Santos, alcanzó un éxito inusual y desproporcionado en un autor novel en el campo de la creación, aunque en contacto con el teatro desde 1.964.

Según M^a Teresa Olivera³, el Teatrrro Libre⁴ estrenó esta obra el 15 de diciembre de 1.975, en el Pequeño Teatro Magallanes de Madrid, con lo que ésta se convertiría en una de las obras inaugurales de las nuevas libertades. Sin embargo, si atendemos a las palabras de F.Cabal, su estreno habría que localizarlo con cierta anterioridad:

pero su actividad en el mundo del teatro se ha extendido a la dirección, adaptación, enseñanza, redacción en revistas teatrales, etc. Entre sus numerosos textos han destacado, además del aquí revisado, *El álbum familiar* (1.982) *Bajarse al moro* (1.985), *La estanquera de Vallecas* (1.985), *Pares y Nines* (1.989), *Trampa para pájaros* (1.990), *Vis a vis en Hawai* (1.992) y *La sombra del Tenorio* (1.995), por sólo nombrar algunos de sus más conocidos títulos. El humor, el extraordinario manejo del idioma, el protagonismo de seres desvalidos y la presencia sobre el escenario de hechos cotidianos, sin olvidar el profundo sentido crítico con que enfoca todas sus historias, son algunas de las características que configuran su teatro.

³ J.L.ALONSO DE SANTOS, ¡*Viva el Duque, Nuestro Dueño!* y *La estanquera de Vallecas*, Alhambra, Humanidades, n° 45, Madrid, 1.988, Edición y notas de M^a Teresa Olivera. Aunque existía una edición anterior en la colección La Farsa (La Quincena Teatral, Vox, Madrid, 1.980), nuestras citas responderán a esta edición que el dramaturgo consideró definitiva.

⁴ ¡*Viva el Duque!* se puso en pie con arreglo al siguiente reparto: Carcoma.... Angel Barreda; Gallego.....Francisco Gutiérrez; Simple.....Javier Chamorro, D.Nicanor.....Luis Sánchez, Cojo.....Paco Pérez, Tuerta.....Susana Riber.

El Teatro Libre se encargó, igualmente, de la escenografía, iluminación, vestuario y producción.

F. Cabal.- ... puede decirse que eres el último autor del franquismo... Según el registro de la Sociedad de Autores, tu obra se estrenó precisamente en 19-N, la víspera del tránsito de Su Excelencia...

J.L. Alonso.- Me parece que habíamos hecho ya alguna representación oficiosa, pero sí, eran esas fechas.⁵

Sea cual sea la fecha de su estreno, y dado que permaneció en cartel hasta 1.977, se puede calificar a J.L.Alonso, con toda propiedad, como dramaturgo del posfranquismo.

La crítica fue sumamente elogiosa con la puesta en escena en su conjunto: "... me place testificar mi aprobación sin reservas al autor, a la dirección y a los intérpretes del grupo Teatro Libre..."⁶, pero resaltó, especialmente, los méritos del texto:

El grupo Teatro Libre ha mantenido varios días un texto agudo, ingenioso y de infrecuente buena calidad, texto no oportunista ni cristalizado por los dogmáticos estereotipos de la época.⁷

Con mayor objetividad enjuició F.Moreno⁸ la presente obra como se desprende de las siguientes líneas:

Interesantísima propuesta del Grupo de Teatro Libre, bien trabajada e interpretada, en la que algún bache de ritmo (especialmente en los momentos en que la Compañía ensaya la pieza que deben representar) no empaña el resultado muy favorable de su conjunto

⁵ F.CABAL, Op.cit. Esta misma fecha es corroborada por J.V.MOSQUETE, "Alonso de Santos. Atrapar la felicidad", *El Público*, nº24, 1.985, pp.33-34.

⁶ A.VALENCIA, "¡Viva el Duque, Nuestro Dueño! en el Pequeño Teatro", *Hoja del Lunes*, 19-XII-1.975.

⁷ E.LLOVET, "Una muestra independiente que estimula", *El País*, 5-XII,1.976. Pueden repasarse en este mismo sentido J.TRENAS, "¡Viva el Duque, Nuestro Dueño!", *El Mundo*, 17-I-1.976; A.MARTÍNEZ TORRÁS, "Sitges: IX Festival Nacional de Teatro", *La Vanguardia*, 21-I-1.976; y E.RAMÍREZ ARAUJO y M.PIÑERO, "Libros: ¡Viva el Duque!", *Primer Acto*, nº187, diciembre, 1.980, pp.158-9.

⁸ ¡Viva el Duque, Nuestro Dueño!, *Reseña*, nº101, enero, 1.977.

El autorizado dictamen de F.Lázaro Carreter conceptuó a *¡Viva el Duque, Nuestro Dueño!* de "obrita que roza la perfección", pero no por ello dejó de señalar lo que, para él, eran sus fallos: alternar, esporádicamente, con el "pastiche" de obras clásicas; el peso excesivo de la parodia; y algo de superficialidad en el análisis del microcosmos de los personajes⁹.

El año 1.975, que aportó tan importantes cambios en la política y, por lo tanto, en la historia española, resultó irrelevante en el plano teatral¹⁰, lo cual puede explicar, en parte, la extraordinaria atención de público y crítica que recibió esta obra, a la que no son ajenos sus patentes valores intrínsecos.

¡Viva el Duque, Nuestro Dueño! muestra a un grupo de cómicos de finales del siglo XVII durante el ensayo de *El Duque de Gondomar*, obra que representarán, dos días después, ante el duque de Simancas. A través del ensayo se vislumbrará la miserable vida de los cómicos asediados por el hambre, los tributos, la Inquisición, las levas, etc. Todos estos problemas surgirán en "tensión dialéctica", como dice F.Lázaro Carreter, con las escenas de *El Duque de Gondomar*. Esta obrita, compuesta de una loa introductoria y cinco jornadas, y ambientada en la Edad Media, presenta la victoria de un antepasado del actual duque de Simancas contra los árabes. Con esta representación se pretende conmemorar el inicio heroico de la estirpe del duque. La comedia que ha escrito Carcoma, dueño del carro, se trata, en realidad, de una parodia de la literatura heroica, que contrasta violentamente con la miseria en que viven sumidos los cómicos de este entremés que es *¡Viva el Duque!*. Las esperanzas que todos los componentes del grupo han depositado en el estreno ante la nobleza, estreno que les podría conducir hasta la corte madrileña y poner así fin a sus penalidades económicas, chocarán con la realidad impuesta por el duque, quien rechaza su representación porque ese año quiere "soltar toros".

¡Viva el Duque!, respetando las unidades espacio-temporales, ya que toda la trama se desarrolla en "un pinarillo cerca del castillo de Simancas" mientras dura el ensayo de *El Duque de Gondomar*, presenta a Carcoma, jefe del colectivo, y a todos los cómicos de su carro: Don Nicanor, el segundón, de cortas miras, pero de lengua larga; el Gallego, de mente tradicional y supersticioso, como corresponde a su origen; Novales, estudiante y cortejador; el Simple, personaje típico de los entremeses en quien descansa una comicidad agria; su hermana la

⁹ *Gaceta Ilustrada*, 8-II-1.976 y "Prólogo" a la primera edición de la obra en la colección *La Farsa*, nº11.

¹⁰ Un esbozo del panorama teatral del año 1.975 se puede encontrar en J.MONLEÓN, *El año literario 1.975*, Castalia, Madrid, 1.976, pp.51-68; y en el ya tradicional *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1.975* de F.ÁLVARO (Edit. Prensa Española, Madrid, 1.976).

Tuerta, quien participa de las características familiares; y el Cojo y Juliana, que representan la conciencia social más lúcidas y cuyas afirmaciones, con frecuencia, nos remiten al teatro itinerante de la década de los 70. Estos personajes, de los que escasamente llegamos a saber nada, con excepción de su miserable existencia, van a presentar el enfrentamiento entre dos maneras diferentes de afrontar la vida: la sumisión a todo tipo de poderes, sean civiles, religiosos o los representados por Carcoma (Nicanor, el Gallego); y la rebelión contra la España del siglo XVII: su política, la Inquisición, la ignorancia y superstición, o, en su microcosmos, la organización misma del carro (Juliana, Cojo y Novales). Sin embargo, tanto unos como otros, seres desvalidos al fin, sucumbirán ante un destino que se impone con fuerza demoledora.

¡Viva el Duque!, como ha demostrado M. Medina Vicario¹¹, se trata de un entremés que refleja la vida miserable de sus componentes, pero también proporciona una imagen casi-éspéptica de la realidad española del siglo XVII, y, en última instancia, y como se deduce de la acotación inicial¹² ("Estamos a fines del siglo XVII, como casi siempre", p.64) de la España de 1.975. Este carácter testimonial de una época nos obliga a que lo encasilemos entre los entremeses de carácter costumbrista, mencionados por H.E. Bergman¹³.

Como hemos apuntado, a través de *¡Viva el Duque!* nos acercamos a la miseria y hambre de los cómicos del siglo XVII, pero también a sus modos de funcionamiento. Los ocho componentes del carro de cómicos que dirige Carcoma y que van a representar *El Duque de Gondomar*, forman, según J. Hesse¹⁴, una "garnacha". Agustín de Rojas, en *El viaje entretenido*, denomina de este modo al grupo formado por ocho actores, aunque la composición de éste (seis hombres, una mujer y un joven) era ligeramente diferente a la de *¡Viva el Duque!*. Era costumbre en la época, según H.E. Bergman, que el autor fuera el jefe de la compañía y escribiese su obra pensando en los actores concretos con que iba a contar. Esto explica que, al iniciarse *El duque de Gondomar*, aparezcan los siguientes versos:

¹¹ *Los géneros dramáticos en la obra teatral de J.L. Alonso de Santos*, Ediciones Libertarias y Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1.993.

¹² Puede consultarse la explicación que M.A. MEDINA VICARIO proporciona sobre esta acotación inicial en "La poética de Alonso de Santos", *Primer Acto*, n°243, II, 1.992, pp.96-105.

¹³ *Ramillete de entremeses y bailes del siglo XVII*, Clásicos Castalia, n°21, Madrid, 1.970, pp.16-17.

¹⁴ *Vida teatral del Siglo de Oro*, Taurus, Madrid, 1.965. Tras estudiar *El viaje entretenido*, entresacó la clasificación de las compañías, con sus componentes y repertorio.

Tuerta.-A mí me dieron aquí
sólo un ojo me quedó;
al fin y al cabo yo os digo,
si con uno se ve bien
para qué queremos dos. (p.79)

Se acoge, igualmente, a los cánones establecidos la loa introductoria¹⁵, en la que el director presenta el tema y los actores explican el papel que encarnarán:

Juliana.- Haré yo de cruel Fernanda,
traidora y mala sin par
que del duque desdeñada
la venganza ha de tomar. (p.67)
Carcoma.- Y así aquestos personajes
agora revivirán
la salvación de Simancas
atacada por Olián.
Y oirán vuestas mercedes
que aquí se sucederán (p.67)

El duque de Gondomar es una obrita que consta, contando la loa introductoria, de poco más de 500 versos, además de algunos pequeños fragmentos en prosa. Como ocurre en la Comedia Nacional, cuya hechura trata de parodiar *El Duque de Gondomar*, esta obrita está escrita casi en su totalidad en verso y recrea una historia basada en un acontecimiento histórico localizado en la Edad Media. Por ello Carcoma ha realizado una imitación burlesca del lenguaje de esta época mediante la plasmación de fenómenos lingüísticos tales como la pervivencia de la F- (filla, fizo); la utilización generalizada de los pronombres enclíticos al verbo (gástelos, franqueóle, echóla,...); el uso arcaico de "haber" con valor de "tener"; el empleo de las formas pronominales "aquesta", "quel" ..; la inserción de vocablos medievales: "ansí", "agora", "aviesas",... Sin que falten tampoco los adjetivos épicos, recurso típico de la literatura medieval, en "infame moro", "pérfido extranjero", "sarraceno infame", "moro traidor", ...

La inclusión indiscriminada de frases "de provada eficacia histórica" contribuye a la mencionada comicidad a la vez que se parodian los grandes momentos de la

¹⁵ A partir de la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII*, NBAE, XVII-XVIII, Madrid, 1.911, editada por E.COTARELO y MORI, se distinguen "loas sacramentales", "loas devotas", "loas de fiestas reales", "loas para casas particulares" y "loas de presentación de compañías". A este último grupo pertenecería la loa con que comienza *El Duque de Gondomar*.

historia de España de no importa qué época o ni lugar. Las mesnadas cristianas gritarán al iniciarse el combate

¡Santiago y cierra España!
¡En mis dominios no se pone el sol, ni la luna!
¡Tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando!
¡Por la Pinta, la Niña y la Santa María!
¡En Catalañazor, Almanzor perdió el tambor!
¡Numancia, Numancia!
¡Ataulfo y Recadero; Wamba y don Rofrigo!
¡Llora como mujer lo que no has defendido como hombre! (p.74)

Muchos de los versos empleados no pueden por menos que recordarnos muy conocidos fragmentos de nuestros clásicos¹⁶. ¿Quién no vislumbra al Calderón de los autos sacramentales en los siguiente versos?

En aqueste mundo cumplimos
el papel que merecemos,
para servirte nacemos,
y en este quehacer morimos. (p.108)

o descubre un pálido reflejo de *El alcalde de Zalamea* en

Gallego.- Voy a sitiarte el castillo,
sin comida quedarás
y al final te rendirás.
¡Por Alá que ansí lo harás!
Carcoma.- ¡Por Dios que así no lo haré!
no importa quedar sitiado
si dentro queda el honor. (p.78)

Las desavenencias en la compañía por los diferentes personajes asignados a cada uno de sus componentes es un mal que aqueja a los cómicos de todos los tiempos, del que no están exentos los de nuestra historia

Juliana.- A ver por qué ésta y yo tenemos que hacer siempre los
papeles de traidor.
Tuerta.- ¡Para que nos tiren membrillos!

¹⁶ F.LÁZARO CARRETER (art.cit) señala en este mismo sentido, "las réplicas calcadas del comienzo de *El Buscón* de Quevedo.

Juliana.- [por Carcoma] Y mientras él hace el héroe y las loas.
Carcoma.- La próxima vez te daré el papel de barbas.

.....

Juliana.- ... que aquí sólo estamos de raspa y bulto, y yo ya estoy harta de hacer de traidor, la Santa, la Virgen María y la puta arrepentida, mientras el señor se pavonea como un gallo lleno de plumas: "Señoría ..." (pp.96-97).

Afirma H.E.Bergman que "las compañías teatrales se formaban durante el cierre anual ocasionado por la Cuaresma. La temporada empezaba por Pascua Florida, y por regla general, los autores (jefes de la compañía) ya no hacían cambios de personal hasta que acabara el año teatral el martes de Carnaval"¹⁷, lo que explicaría que, a finales de mayo de 1.680, haya personal nuevo en el carro.

La incultura de los cómicos se manifiesta, no sólo en la supersticiones y creencias de algunos de ellos, sino en el propio Carcoma, el autor-director-empresario-actor y, por lo tanto, máxima autoridad en esa pequeña sociedad que forman los cómicos, quien en la composición de *El Duque de Gondomar* ha cometido frecuentes anacronismos como mostramos a continuación. El mensaje-telegrama por el que a Gondomar se le concede el Ducado de Simancas viene firmado por Mauregato, rey de Asturias. Dicho monarca reinó entre 783 y 789, por lo cual resulta totalmente imposible que las mesnadas del duque lleven estandartes castellanos (p.73), cuando Castilla surgió como reino bajo Ramiro II (931-950), época en que tuvo lugar la célebre batalla de Simancas; que se lancen vítores de ¡Viva España! (p.95) cuando ésta no se creó como tal hasta los Reyes Católicos; o, finalmente, que las mesnadas combatan junto al castillo de Simancas cuando éste fue construido en el siglo XVI; por no referirnos a la indiscriminada utilización de frases de Colón, Felipe II, Reyes Católicos, etc. Es obvio que Carcoma, figura representativa, por extensión, de todos los poderes que gobernaban España en el Siglo de Oro, no pretende reflejar la verdad histórica, sino ensalzar las excelencias de la estirpe del duque, pero en este cometido son muchos los errores que se le escapan y que delatan su escasa preparación para ostentar ese poder casi absoluto que ejerce sobre sus compañeros.

Si podemos afirmar, en general, que todos los componentes de esta garnacha buscan un modo de sobrevivir, y el teatro no es para ellos más que un medio de huir del hambre, no ocurre lo mismo con Carcoma, quien considera su trabajo como un arte, aunque sus compañeros no sean unos artistas: "¡Chusma! Que sois todos una chusma de galeras y no unos artistas!" (p.97). En la loa introductoria, especifica cuál es la función del teatro:

¹⁷ Op.cit., pp.43-44.

¡Pare la vida real un momento! Llegue hasta nosotros la ilusión de las Musas y el Arte nos cubra con su capa consoladora! ¡Deténgase la fiera batalla! ¡Paren los tormentos y el dolor, el odio y la venganza cruel!, que aquí está el cómico alegre y burlón dispuesto a engañar a los sentidos, a cambiar los tiempos, a consolar al triste, a hacer listo al necio, bueno al criminal, paciente al colérico, caritativo al déspota, creyente al hereje.... (p.65)

Carcoma confía en la función evasiva y lúdica de la comedia, a la vez que en su poder para transformar el mundo, finalidad esta última no muy acorde con la mentalidad dominante entre el mundo de la farándula en el siglo XVII¹⁸.

Los cómicos itinerantes no sólo vivían en las precarias condiciones cuyo fiel reflejo son estos personajes cercados por la miseria y el hambre, sino que se debían enfrentar igualmente a los poderes civiles y religiosos de una sociedad barroca marcada por el oscurantismo y la superstición aun en sus más altas esferas, y que aquí se materializa en las persecuciones de la Inquisición, a las que aluden las siguientes réplicas:

Novales.- A mí me han contado que en tiempos del rey Felipe, quemaron a toda una compañía.

Gallego.- Algo habrían hecho.

Novales.- Por una comedia que representaron.

Gallego.- Se estudian muy bien los casos y solamente si confiesan que son culpables los queman, si no, no. (p.69)

Ya hemos dicho que Alonso de Santos ha investido a algunos de los personajes de *¡Viva el Duque!* de una conciencia social no muy acorde con la realidad sociopolítica de los cómicos del siglo XVII, y es que, en muchos momentos, el dramaturgo no está aludiendo al carro de cómicos, sino a los grupos de teatro independiente que recorrían la geografía española durante aproximadamente los últimos diez años del periodo franquista, experiencia de la que fue partícipe el propio J.L.Alonso con los grupos Tábano y Teatro Libre. Este aspecto fue reiteradamente apuntado por la crítica¹⁹ que subrayó el paralelismo entre los problemas vividos por los cómicos protagonistas de *¡Viva el Duque, Nuestro*

¹⁸ Similar opinión sostienen J.M.DÍEZ BORQUE, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1.976; y J.M.MARAVALL, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios, Madrid, 1.972.

¹⁹ Vid. C.L.ÁLVAREZ, "¡Viva el Duque, Nuestro Dueño!", *Blanco y Negro*, 27-XII-1.975; M.GÓMEZ ORTIZ, "¡Viva el Duque! en el Pequeño Teatro", *Ya*, 21-XII-1.975.; F.MORENO, "¡Viva el Duque, Nuestro Dueño!", *Reseña*, n° 101, enero, 1.977.

Dueño!, y la situación padecida por los grupos itinerantes de la época en que se escribió la obra (1.975). El mismo J.L.Alonso reconoce haber pretendido plasmar, en esta su primera obra, sus experiencias como componente de un grupo independiente²⁰. Hasta tal punto fue entendido así *¡Viva el Duque, Nuestro Dueño!*, que E.Ramírez Araujo y M.Piñero, al realizar la crítica a la primera edición afirmaron que su "tema es el teatro independiente de aquí y ahora trasladado al siglo XVII".

El deseo de hacer un teatro dirigido, no a la nobleza (burguesía, en el caso del teatro independiente²¹) sino al pueblo, se hace patente cuando el Cojo acusa a Carcoma de "hacer comedias de lameculos" y declarar

Si es que no se puede trabajar para duques, te lo he dicho mil veces.
Cualquier plaza de pueblo es mejor, aunque nos tiren cosas. (p.110)

El desenlace de la obra dará la razón al Cojo y Juliana. Son también estos personajes quienes, cuando en un momento determinado, deciden disolver la compañía, proponen un reparto equitativo de bienes.

Juliana.- ¿por qué os vais a ir? [al Cojo y Novales];¿Qué se vayan ellos!

Carcoma.- El carro es mío,¿entiendes?, ¡Mío!

Juliana.-Eso habría que verlo, que el dinero lo hemos ganado entre todos.

Tuerta.-;Sigue! ¡Sigue! (Dándole por detrás).

Juliana.-Aquí hay que poner las cosas en su sitio; y que no medren unos a costa de otros... (p.96)

La conciencia social más lúcida está encarnada en Juliana como se ha visto por su protesta ante el reparto de papeles, por su defensa de los seres más desvalidos de la compañía (el Simple y la Tuerta), y por sus iniciativas a la hora de disolverse la compañía o de actuar ante un público popular, y ello debido a que, en definitiva, lo que desea es un cambio en la situación de los cómicos, pero también de la sociedad en la que viven.

²⁰ F.CABAL, Op.cit., p.49.

²¹ Recordemos que el Teatro Independiente fue un movimiento teatral desarrollado, aproximadamente, entre 1.963 y 1.978, entre cuyas reivindicaciones figuraban la búsqueda de un teatro popular y descentralizado de las grandes capitales, el anhelo de investigar en las corrientes más innovadoras europeas y españolas, y, finalmente, el deseo, en lo económico, de la autogestión y el cooperativismo.

En *¡Viva el Duque!* se nos ofrece un fresco de la España del XVII a través de las numerosas alusiones que se deslizan en sus páginas. Aunque se nos advierte que se trata del año 1.680, una serie de menciones de trasfondo habrían ayudado a su localización caso de no existir referencia precisa. Del reinado de Carlos II (1.665-1.700) aparecen reflejados en *¡Viva el Duque!* abundantes hechos que configuraron esa época, y a los que nosotros no podemos dedicar especial atención por la limitación que imponen estas páginas.

La leva de hombres que pretende llevarse al Simple y se conforma con robar las mulas de la compañía (pp.102-103), está provocada por una nueva guerra contra Francia (p.103). Bajo el mandato de Carlos II se produjeron tres enfrentamientos con la nación vecina que acabaron con las paces de Nimega (1.678), Ratisbon (1.684) y Pyswick (p.97), por lo que la leva aquí mencionada muy bien puede hacer referencia a la segunda de ellas. El Cojo, aterrado ante esta nueva amenaza, recuerda la pérdida de su pie al ser arrastrado por los encargados de la leva cuando sólo contaba 12 años. La guerra contra Francia en la que posiblemente habría combatido el Cojo de no haberse fugado, es la que terminó con la Paz de los Pirineos, en 1.659.

A.Domínguez Ortiz²² proporciona una serie de testimonios que resultan muy clarificadores y que concuerdan perfectamente con la peripecia de los cómicos. Los ejércitos para combatir contra los franceses se formaban en primavera; se luchaba durante el verano y se deshacían las tropas en invierno por falta de medios de manutención. Los sargentos encargados de las levadas se dejaban cohechar y sólo iban a la guerra los que carecían de fortuna. A los reclutas se les llevaba esposados y, una vez en Cataluña, como nadie se ocupaba de ellos, desertaban para no morir de hambre. Concuerda esto con las experiencias narradas por el Cojo y con la localización en el mes de mayo.

El mismo historiador sitúa hacia 1.680 una serie de acontecimientos que encaja perfectamente con esta visión aportada por J.L.Alonso como telón de fondo para *¡Viva el Duque!*, y que implica la miseria y muerte para el pueblo (una sucesión de malas cosechas debidas a los desórdenes climatológicos (1.677) y una presencia reiterada de las enfermedades contagiosas), y la protección de los privilegios de las clases altas (el pago de los tributos recaía sobre las castas inferiores; y la nobleza se había apoderado de los municipios). Estas causas explican el hambre padecida por los cómicos, y por todo el pueblo español en general, y se reflejan en las siguientes réplicas:

²² *El antiguo régimen: Reyes Católicos y Austrias, Historia de España* III de Alfaguara, Alianza Universidad, Madrid, 1.977, pp.386-416.

Carcoma.- Y tengo yo la culpa, ¿no? Yo tengo la culpa de que la gente se fuese de Segovia y estuviese despoblada cuando llegamos.

O lo de la peste de Cabezón, que se llevó al Vizcaíno, ...

Juliana.- O cuando nos robaron lo poco que teníamos.

Carcoma.- Y cuando los recaudadores me quitaron el otro carro...

(p.100)

Muy presente a lo largo de *¡Viva el Duque!* está el tema de la Inquisición, sus juicios, tormentos, hogueras, etc., aunque ésta, según Domínguez Ortiz, no es la época en que con mayor rigor actuó. El tribunal de la Inquisición surgió en algunos países europeos a lo largo de los siglos XII y XIII, pero su implantación en España fue mucho más tardía, 1.480, por una bula del Papa Sixto IV. Aunque ya habían pasado sus periodos álgidos (reinados de los Reyes Católicos y Felipe II), durante la época de Carlos II, la Inquisición continuó dejando notar su poder, como atestiguan las réplicas siguientes:

Gallego.- ... Como no te comas uno de los cinco que asaron ayer en la plaza. (p.68)

Cojo.- A más de un cómico le han quemado o le han puesto los sambenitos por nada. (p.69)

si bien los propios cómicos recuerdan la dureza de la Inquisición en épocas pasadas:

Nicanor.- Pues lo de ayer no fue nada comparado con las de antes.

... Más de cien quemaron y luego ... (pp.68-69)

Novales.- A mí me han contado que en Almagro, en tiempos del rey Felipe, quemaron a toda una compañía (pp.69)

La superstición y la brujería brillaba por doquier, sin estar exento de ellas ni siquiera el rey Carlos II²³.

Tuerta.- ¡Ah!, pues al rey también le hacen brujerías, que lo dice todo el mundo.

Gallego.- ¡Exorcismos!, ¡Exorcismos, no brujerías! [...] y es por el bien de España, para que no se nos muera y Dios le asista, y no el diablo.

²³ F.SÁNCHEZ DRAGÓ, *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*, Hiperión, Editorial Peralta, Madrid, 1.980, vol.I y IV.

Tuerta.- ... y dicen que el día que lo parió la reina se puso el cielo negro, como de noche, y no sabían si era niño o cabra de raro que era.

Cojo.- Pues yo sé de buena boca, que por las mañanas disuelto en chocolate le echan polvos de testiculos de ahorcados, para el mal de ligamen, pero ni por esas. (p.72)

Es también motivo de conversación frecuente entre los cómicos de *¡Viva el Duque!* el tema del honor, vinculado éste a la limpieza de sangre. Nicanor y Juliana se acusan mutuamente de neo-conversos, descendientes de brujas, etc. No deben extrañarnos tales prejuicios en estos miserables porque éstas eran preocupaciones eternas en nuestros clásicos, si bien éstos solían encarnarlas en las castas superiores, pues eran los hidalgos "cansados" los principales sospechosos de ser cristianos nuevos²⁴.

Las líneas precedentes prueban el interés de J.L.Alonso de Santos por plasmar la realidad de una manera directa, por dar a esta breve anécdota de los cómicos un encuadre acorde y realista que explique y justifique su miseria y modos de vida. Con una España como la aquí esbozada, la realidad del carro de cómicos no podía ser de otro modo a la presentada por el dramaturgo. Este realismo que impregna a personajes, y que concreta las referencias temporales, se hace evidente igualmente en el tratamiento de las alusiones espaciales. De las palabras de los componentes del carro se desprende que sus actuaciones se han circunscrito a un ámbito muy reducido y concreto: Simancas, Segovia, Toro (Zamora), Cantalejo (Segovia) y Cabezón (Valladolid). Esta localización resulta muy verosímil si atendemos a las dificultades de comunicación y a la precariedad de medios de transporte de aquella época.

Debido a que uno de los principales rasgos de la trilogía aquí presentada es el extraordinario manejo del idioma, del que ya hemos visto algunas muestras al analizar *El Duque de Gondomar*, dedicaremos una cierta atención a este rasgo que será afín a *El combate de D.Carnal y D^a Cuaresma* y a *El demonio, el mundo y mi carne*. La crítica, en el momento del estreno de *¡Viva el Duque!*, señaló el lenguaje como uno de los más destacados valores de esta primera creación del autor vallisoletano.

El lenguaje, directo y popular, resonante a la época y hábilmente mezclado con dichos y giros del día, la vivacidad del diálogo, el chisporroteo de ingenio y el bien conseguido movimiento escénico

²⁴ Vid. A.CASTRO, *De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1.976.

hacen de *¡Viva el Duque!* una pieza teatral digna del aplauso que recibió a su estreno. J.Trenas²⁵

De brusco y vivo calificamos nosotros el lenguaje de *¡Viva el Duque!*, lenguaje que reproduce una época, y en el que no faltan la ironía y el humorismo, como tampoco una cierta poesía.

Si lo hemos etiquetado de "vivo" es porque, con él, J.L.Alonso consigue plasmar el habla de la calle, con rasgos que afectan tanto al plano fónico ("¡Mira que delicao!"(p.68), "El nublado que se armó y la granizó que cafa, ..." (p.71); como al léxico, como se ve a través de la inclusión de refranes ("Vamos a hablar, que hablando se entiende la gente y más vale prevenir que curar", p.98) y de coloquialismos: "Y a ti quién te ha dado vela en este entierro. ¡Hala a tomar por culo de aquí!" p.80.

La rudeza y brusquedad de este lenguaje, propias de las gentes que lo usan, se consigue con la abundante utilización de insultos o palabras soeces, como las pronunciadas por Juliana: "¡Y para que te enteres, eunuco de los huevos"(p.100); o con el empleo de frases de gran crudeza

Nicanor.- [a Juliana, embarazada] ... ándate con ojo a ver si te meto una patada y sacas el engendro por el culo. (p.80)

Una serie de vocablos (arcabuz, real de vellón, sacaojos, pencas, ...) y expresiones (en llegando a ...) conceden al lenguaje de *¡Viva el Duque!* un cierto regustillo de época, que concuerdan perfectamente con los conflictos de fondo vislumbrados en la obra.

Mucho alabó la crítica la representación de *¡Viva el Duque!*, pero mucho más se pierde aquel que no lee esta comedia, pues gran parte de su humor y del magistral manejo del idioma por parte de J.L.Alonso se aprecia en las acotaciones escénicas. Este discurso a través del que el autor nos habla directamente, no tiene, como ocurre en otros dramaturgos, una finalidad eminentemente práctica, es decir, no sólo detalla los movimientos escénicos, sino también recrea momentos y situaciones, algunos de ellos de gran comicidad. Su estilo es, muchas veces, impresionista, esto es, con frases breves y pinceladas sueltas se describen situaciones, reacciones, etc., que dan plasticidad al momento.

Poco más hay que decir. La Tuerta recoge lentamente la tela de araña; Nicanor golpea suavemente con su careta en la rodilla; Juliana se ha sentado en un bulto sujetándose la tripa y pensando tal vez en lo que le espera al de dentro cuando venga. Juliana, el Gallego y el

²⁵ *El Mundo*, 17-I-1.976.

Simple son los de "desnudo nací, desnudo me hallo, ni pierdo ni gano", ... (p.110)

Pero en otras ocasiones, por la gran cantidad de recursos estilísticos utilizados (rimas, perfrasis, profusa adjetivación, términos binarios, etc.), estas acotaciones se convierten en pequeños fragmentos literarios que rezuman, sobre todo, comicidad, como se aprecia en los siguientes ejemplos.

... al aparecer el pérfido moro con gran estrépito bélico y algarada guerrera. (p.73)

La impía acción del rapto de la duquesita se va a consumir por los enemigos de Cristo. (p.84)

Pese a la escasez de citas, esperamos que el lector sepa apreciar la riqueza lingüística de J.L. Alonso de Santos en esta obra, ya que, con el lenguaje, no sólo comunica unos contenidos adaptándose a la índole de los personajes, sino que logra recrear una época (el siglo XVII) y parodiar otra (la Edad Media), además de profundizar en un humorismo basado principalmente en la palabra, como veremos a continuación.

El componente humorístico²⁶ es esencial en *¡Viva el Duque!*, como también lo será, aunque de distinto tipo, en *El combate de D. Carnal y D^a Cuaresma*. En la obra que ahora revisamos, el humor se extiende a través de todos los diálogos, y de forma especial en los de *El Duque de Gondomar*, sin que falte este elemento en las acotaciones escénicas. Siguiendo a M^a T. Olivera repasamos los principales tipos de humor que se vierten en los diálogos de los miembros de la garnacha. Este humor adopta, unas veces, un tono irónico

Carcoma.- ... Aquí es donde estamos más seguros; el Duque nos protege.

Juliana.- Si no nos llega a proteger... (p.103)

o negro,

Nicanor.- ... ¡Ah! y como había llovido, la leña [de las hogueras de los reos] que no prendía bien y hacía humareda. Ellos venga gritar, y todos los que estábamos viéndolo, venga toser. (pp.68-69)

Cojo.- Hay que largarse de aquí como sea, no me vuelvan a enganchar y me quiten el único pie que me dejaron. (p.103)

²⁶ Vid. M^aT. OLIVERA, op.cit., pp.28-31.

sin que falte un humor simple, basado en el juego de palabras

Juliana.- Que volvamos otro año... Aquí te cojo, aquí te dejo... a esto no hay derecho, ¿no, Cojo? (p.110)

o en el contraste entre lo que dicen y cómo van:

Gallego.- (Vestido de moro) Si todas las gentes tuviesen temor de Dios y de la Santísima Trinidad... (p.69)

El humor inundará más profusamente *El duque de Gondomar* a través de las situaciones narradas, tales como el milagro de los cerdos que vuelan ("¡Y los puercos, ¡Oh milagro celestial! ¡A los cielos volaron con alas de cristal!) o la transformación del conocido "tributo de las cien doncellas" en un cambio de doncellas por caballos. Pero también habrá un humor basado en el lenguaje, en sus juegos de palabras, en la imitación del lenguaje telegráfico en el mensaje del rey de Asturias al duque de Gondomar:

Enterado Nos grata nueva, otorgámoste ducado Simancas como premio singular fazaña. Halcón real también como regalo otorgámoste como insignia y estandarte. Eterno recuerdo. Nuestro real amor. Abrazos regios. (pp.94-95)

o en la reproducción del modo de hablar de un locutor deportivo:

¡Ay que se acerca y que falla!
¡El moro falla también!
¡Y falla el duque! ¡y el moro!
los dos una y otra vez.... (p.93)

Es causa de hilaridad, igualmente, el modo de caracterizar al moro Olián, no por su aspecto, sino por su lenguaje

¡Gondomar, suscio cristiano!
¿Qué jugarresta es aquesta?
Yo no traicioné el trastado (p.76)

Gran parte del humor de *¡Viva el Duque!*, como ya hemos mencionado, reside en las acotaciones. El simple cambio de registro ya ofrece un efecto curioso. Obsérvese la siguiente cita, aunque larga, muy representativa de lo dicho.

Da comienzo sin más dilación la sangrienta batalla de la fe cristiana contra la media luna. El moro ataca con denostado denuedo al frente de sus invisibles huestes, que no se ven pero se oyen, que es peor. Las mesnadas cristianas mezclan con el aceite hirviendo y otras armas al uso, cuanta frase heroica sirve para el caso por su probada eficacia histórica. Y se arma la marimorena. (p.74)

J.L.Alonso basa la comicidad, con frecuencia, en las repeticiones fónicas, como "corea el coro al Duque" (p.93), "la desdichada destetada.." (p.86); en las contradicciones: "Gondolina, muerta, virgen y mártir, entona África" (p.86), "desaparece... con sus tropas de aire tras él" (p.78); en el ridículo:

(Al verle aparecer se colocan rápidamente todos en sus puestos, menos la Tuerta, que anda por ahí con un casco que casi le tapa el único ojo bueno, ...) (p.70)

o en la simple deformación de clichés:

Tuerta.- (Acercándose a Novales) Has estado muy bien, Novales. Aunque llevas poco en esto da gusto verte (se lo come con un ojo) (p.90)

Con la complicidad del lector parece contar J.L.Alonso de Santos cuando desliza determinadas alusiones, que requieren una ideología afín

Estamos a finales del siglo XVII, como casi siempre.(p.64)

... y disponiéndose de nuevo a marchar por esos caminos de Dios. Y de los Duques. (pág. 110)

... mas de pronto da un mal paso que le puede llevar a criar malvas si no sucede un milagro de los que Dios nos tiene tan poco acostumbrados.(p.93)

o unas mismas vivencias

... el Duque levanta la espada y se la clava en mitad del pecho al moro, como debe ser. (p.94)

... Carcoma da los vivas de ritual en estos casos. (p.94)

y, por supuesto, un mismo lenguaje, lo que explica la proliferación de coloquialismos y frases hechas ("las aguas vuelven a sus cauces" p.72, "los coge con las manos en la masa" p.83, "se arma la de Dios es Cristo" p.98).

El humor, no hace falta señalarlo, es ingrediente indiscutible de la producción de Alonso de Santos, quien siempre ha sostenido la finalidad lúdica²⁷ de su teatro, aunque éste no sea, en absoluto, su único objetivo. En toda su trayectoria, con excepción de *El álbum familiar*, *El demonio*, *el mundo y mi carne* y *Trampa para pájaros*, el dramaturgo ha basado la construcción de sus obras en este elemento constitutivo de su teatro.

¡Viva el Duque! es una de las más reconocidas obras de Alonso de Santos y ello debido a que con esta producción reivindicó el trabajo de los grupos itinerantes, sin caer en el maniqueísmo y la despreocupación de los valores estéticos, errores en los que, con frecuencia, incurría el Teatro Independiente. Por otra parte, en un cuadro realista y minuciosamente documentado, supo enmarcar la peripecia de un grupo de seres desvalidos que, para sobrevivir, equivocadamente, se quisieron colocar bajo el mecenazgo de un poderoso.

Es claro que J.L. Alonso de Santos pensaba en los grupos itinerantes cuando escribió *¡Viva el Duque!*, pero en absoluto es ésta una obra de circunstancias, como lo prueba el hecho de que hoy en día, desaparecido ya el fenómeno de los independientes, este teatro se sostenga en pie, porque los conflictos que presenta tienen validez universal y eterna.

Si nos hemos detenido en el análisis de *¡Viva el Duque!* es debido no sólo a que es la obra más lograda de la trilogía en todos sus aspectos, sino también a que nuestra revisión de *El combate de D. Carnal* y *D^a Cuaresma* y de *El demonio*, *el mundo y mi carne* se basará en las puntualizaciones que sobre ésta hemos realizado. A partir de ella compararemos las demás para resaltar aquellos detalles en los que difieren y para subrayar los aspectos intertextuales que entre ellas se advierten.

²⁷ Véase al respecto E.GALÁN, "Humor y sociedad en el teatro de Alonso de Santos", *Primer Acto*, I, 1.989, pp.40-45, y la "Separata" de este mismo número titulada "Comedia y compromiso"; R.TORRES, "Alonso de Santos: Soy un investigador del humor", *El País*, 20-I-1.989.

En 1.980, *El combate de D.Carnal y D^a Cuaresma*²⁸ de J.L.Alonso de Santos recibía el Premio de Teatro Aguilar "ex aequo" con *Mañana, aquí, a la misma hora*, de I.Amestoy.

Esta obra, hasta la fecha, o no ha subido a escenarios tradicionales, pues en España únicamente se han representado escenas sueltas en la Plaza Mayor de Madrid con motivo de los Carnavales, o bien se ha estrenado en el extranjero (Coimbra, abril de 1.989, Teatro Avenida).

Esta resistencia a subir a las tablas, pese a su marcado carácter lúdico, quizá se deba a su misma concepción, pues *El combate*, desde el mismo título, es una parodia del pasaje²⁹ homónimo del *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita.

Como en *¡Viva el Duque, Nuestro Dueño!* (1.975) y *El demonio, el mundo y mi carne*, J.L.Alonso se vale del mecanismo del "teatro dentro del teatro", pues nuevamente se trata de una compañía de cómicos del siglo XVII que participa, de forma indirecta, en la representación del famoso combate medieval entre D.Carnal y D^aCuaresma. Si al principio se limitan a ser testigos de tal enfrentamiento y a representar un entremés en el entreacto, los acontecimientos los involucran de tal forma que les obligan a tomar parte muy activa en el desarrollo de los acontecimientos.

El combate está estructurado en cuatro "tinglados"³⁰ o cuadros, unidad de composición típica de las creaciones del Teatro Independiente con las que claramente se puede relacionar. En el primero, los cómicos, tras presentar a los contendientes de la batalla y dejarnos oír sus voces, narran el desarrollo del combate. Durante el segundo tinglado, la compañía pone en marcha un cómico entremés precedido de una loa introductoria similar a la aparecida en *¡Viva el Duque!*, loa en la que se presenta a los personajes, y que termina con unos bailes, todo muy al uso del teatro del siglo XVII. Con una visita del grupo teatral al gozoso campamento de D.Carnal se inicia la tercera parte. Movidos por el ambiente erótico-lúdico que allí se respira, la compañía participa en la fiesta representando el enlace de los hijos de D.Carnal, Venus y Baco, papeles encarnados, invirtiendo el orden, por el Bufón y la Matrona, respectivamente. Consecuencia de este enlace es el embarazo real de la Matrona. Los cómicos, a

²⁸ J.L.ALONSO DE SANTOS, *El combate de D.Carnal y D^a. Cuaresma*, en "Premios de Teatro Aguilar, 1.975-1.980, Edit. Aguilar, Madrid, 1.980, pp.149- 212.

²⁹ ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de Buen Amor*, Castalia Didáctica, n° 8, Madrid, 1.985, estrofas 1.067-1.314.

³⁰ Según F.TAMAYO y E.POMPEAGA, "Estudio preliminar" en *Bajarse al moro*, Cátedra, Madrid, 1.988, p.17, la denominación de "tinglado" es una clara resonancia del guiñol benaventino.

pesar de su miseria, se entusiasman con la llegada de este nuevo miembro que resulta ser un mono, por lo que deciden pedir ayuda a D.Carnal, quien ve en ese engendro un castigo de D^aCuaresma. La visión del triunfante ejército de D^a Cuaresma, frente a la decadencia de sus oponentes, es presentada en el último tinglado. Cuando la compañía acude a D.Carnal, éste les muestra su ejército en retirada. En lugar de amedrantarse, los comediantes se enfrentan a la malvada, protegida ésta por un monstruo, encarnación del teatro burgués. El grupo cae en sus redes y, sólo gracias a la colaboración del público, si éste entra en el juego escénico, lograrán la victoria ³¹. Si el público no participa en la representación, la función acabará como muestra la siguiente acotación:

(Y siguen pidiendo ayuda mientras el monstruo avanza. Y si nadie ha subido a desatarlos, cuando llega los devora y todo se acabó, pues se lo merecen, y además el monstruo es suyo seguramente y quedarán encantados con este fin. En caso de que los desaten, ocurrirían sorprendentes acontecimientos y se abriría una brecha en el muro de lo establecido a pesar nuestro).(p.205)

El texto supone la colaboración del respetable, por lo que la representación continúa: el mono se convierte en nuevo acólito del colectivo y cuando está leyendo un manifiesto (?) del Teatro Independiente, se transforma en persona.

De las líneas precedentes se induce el carácter híbrido de *El Combate*, puesto que en él se funde la historia medieval de D.Carnal y D^aCuaresma, la vida teatral del siglo XVII, y la clarísima intención apològética del Teatro Independiente. Con estos componentes no es extraño que J.L.Alonso rehúya el realismo y localice la acción de la obra en un "lugar, mitad cosmos mitad sesera humana"(p.155), mientras que para su representación precise "Escenarios múltiples por doquier. El cuadro de Brueghel³², que da nombre a la obra, en sitio principal". Por otra parte, tampoco los personajes que deben representar están fijados ("Más de entrada: "Dramatis personae", los que hagan falta en cada momento" p.155), por

³¹ La participación de los asistentes en la representación era frecuente en los montajes del Teatro Independiente, que pretendía, siguiendo las enseñanzas de Grotowski, romper la tradicional separación entre espectador y público. El sólo hecho de dirigirles la palabra a los espectadores, ya implicaba que los involucraban en la actuación. Por otra parte, si están parodiando las costumbres teatrales de la Edad Media, tampoco debe extrañarnos esa presencia del público en el espectáculo, pues ésta era una práctica frecuente en la España medieval.

³² Véase la interpretación que M.A.MEDINA VICARIO, (*Los géneros dramáticos en la obra teatral de J.L.Alonso de Santos*, pp.35-47), realiza de esta obra a partir de la relación con el cuadro del famoso pintor holandés.

lo que, ante esta voluntaria indeterminación y vaguedad, no puede más que introducirnos en el texto con los versos con que el Arcipreste de Hita puso fin a su obra:

Cualquiera que lo escuche, si hacer versos supiere,
puede más añadir y enmendar, si quisiere;
ande de mano en mano, téngalo quien quisiere,
cual pelota entre niñas, tómelo quien pudiere.

Este carácter abierto explica la inclusión de elementos tan dispares como los que en *El combate* encontramos, y a los que, más adelante, aludiremos.

El entremés aquí representado, además de mostrar el enfrentamiento entre un sacristán y un soldado por el amor de una novicia, argumento éste similar al del célebre entremés cervantino *La guarda cuidadosa*, cuya anécdota se puede rastrear en el diálogo medieval de *Elena y María*, pone sobre las tablas a personajes típicos de este género, aunque sus palabras, por lo gozosas y atrevidas, tienen más similitud con algunos pasajes del *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, que con los diálogos propios del entremés. Por otra parte, en esta obrita se invierte el orden social establecido al interpretar la Matrona al Papa, y el Bufón, al Rey, fenómeno éste muy frecuente en la literatura medieval. Baste recordar la famosa teatralización de la fiesta del obispillo³³, en la que un mozo del coro era venerado durante unos días como un verdadero prelado. Esta inversión de las jerarquías, cuyo origen se remonta a las Saturnales romanas, era como una válvula de escape de las tensiones sociales. En *El combate*, la Matrona y el Bufón, influidos y alentados por el ambiente regocijado de las tropas de D.Carnal, se atreven a romper con las convenciones, o más bien, se deleitan rompiendo con ellas.

En el ánimo de esta compañía de cómicos, formada por tres hombres (Pregonero, Bufón Loco y Barbas) y dos mujeres (Matrona y Gitanilla), está, desde el principio, la intención de oponerse a todo tipo de poderes, como se demuestra en la burla que toda la compañía hace (p.169) de la famosa ley de Alfonso X, el Sabio³⁴, aparecida en la *Séptima Partida*, por la que se prohibían las representaciones profanas. Además, la solución que la Matrona (Papa) y el Bufón (Rey) dan al triángulo amoroso (Sacristán-Novivia-Soldadote) al casarlos a los tres contra toda regla humana o divina, es una parodia de la presencia final

³³ Vid. E.R.SURTZ, "El teatro en la Edad Media", *Historia del teatro en España*, I, colección dirigida por DÍEZ BORQUE, Taurus, Madrid, 1.984, pp.142-144.

³⁴ Vid.A.M.ÁLVAREZ PELLITERO, "Introducción general" a *Teatro Medieval*, Austral A, n°157, Madrid, 1.990.

del Rey en la Comedia Nacional, quien siempre aparecía para zanjar los conflictos e imponer "su justicia".

El baile con que termina el entremés se deleita en subrayar aquellas sentencias más escandalosas (pp.182-183), por lo que no desvirtúa el sentido original del género, pues éstos, en el Siglo de Oro, eran fustigados por los moralistas y teólogos, quienes veían en la libertad de movimientos una incitación a la sensualidad y al pecado, por no mencionar en este caso concreto, la procacidad de las letras. Este género teatral tiene su equivalente en la Edad Media en los villancicos con que acababan las obras de Juan del Enzina o de Lucas Fernández, o, en nuestro siglo, en las canciones que ponían fin a los montajes de los grupos independientes, canciones con las que pretendían reforzar el mensaje proporcionado a lo largo de toda la obra.

Aludimos a un último género que también consideramos parodiado en *El combate*, la mojiganga, género definido por E. Cotarelo y Mori³⁵ como "una especie de mascarada grotesca" que primero se desarrolló en la calle para festejar acontecimientos públicos, y luego saltó a las tablas. Solía hacerse en tiempo de Carnaval y su carácter era eminentemente popular. El origen del nombre de este género estaba en que era habitual que un personaje bufo, vestido grotescamente, pegara a los mirones con una vejiga hinchada que llevaba en la mano³⁶. Tras la lectura de las precedentes palabras no podemos dejar de pensar si todo *El combate* no es más que una mojiganga extensa en la que se han intercalado, como se hace en el *Libro de Buen Amor*, una serie de materiales variados. Corroborar esta hipótesis, no sólo la localización en época de Carnaval, sino también que "el Bufón-Rey le embiste por el culo con un gran falo real, adornado con cintas y cascabeles" (p.178), o que lo grotesco y chocarrero domine toda la representación al fundirse lo risible y ridículo con la visión deformante, casi esperpéntica, de este grupo de cómicos que, como los de *¡Viva el Duque!*, naufragan en la miseria más absoluta.

Un recurso frecuente en *El combate* es la intertextualidad, pues estos pobres cómicos emparentan sus vidas con el célebre personaje cervantino Andrés Angulo, director-autor que recorre España con su carro; con el famoso cómico Cosme Pérez, alias Juan Rana, para el que los autores escribían papeles a su medida; y con Carcoma, el director de la compañía protagonista de *¡Viva el Duque!*. Son numerosas, igualmente, las alusiones a Calderón (pp.185, 209), del que se insertan fragmentos de alguna de sus obras (p.210), a Cervantes, Garcilaso, el Arcipreste de Hita, etc.

³⁵ Op.cit., "Prólogo", p.CCXCII.

³⁶ H.E.BERGMAN, Op.cit.

J.L.Alonso ha sabido recrear el ambiente lúdico-erótico-festivo del Arcipreste, si bien se ha alejado de su modelo en el desarrollo temático. Determinados versos de Alonso de Santos recuerdan demasiado a su modelo medieval, tanto en la temática como en la métrica, unas veces próximas a la cuaderna vía:

Quiere el cordero beber dentro de la fuente mía,
que ya comienza a manar de néctares y ambrosía.
Quiere su carne morena entreabrir mi sacristía,
y al empuje de su flor quiere romperme la mía. (p.177)

y, otras, a los metros tradicionales:

Mochóle el choto a la chota,
y un lametón le pegó.
La chota soltó un bramido,
y muy dulce le miró. (p.170)

e incluso, esporádicamente, el autor toma algún verso del Arcipreste, como se aprecia al confrontar:

Arc. de Hita: Dénos, Don Carnal, fuerte matador de toda cosa, a ti,
Quaresma flaca, magra e vil e sarnosa, non salud, mas sangría como
a seca flemosa. (estrofa 1.190)

J.L.Alonso: Dénos, D.Carnal fuerte, que da vida a toda cosa;a ti
Cuaresma flaca, magra, vil y sarnosa, no salud, sí sangría te deseo,
¡flemosa! (p.212)

La crítica, como ocurre siempre con el teatro de J.L.Alonso, ha destacado, principalmente, los méritos de un lenguaje en el que se conjugan los más variados registros.

Lenguaje chabacano, refranero, manidas muletillas se dan cita en este "puzzle" tachonado de pastiches.³⁷

El lenguaje se nos ofrece como un conjunto multicolor de expresiones jugosas que se suceden desordenadamente en un verdadero derroche de palabras. ³⁸

³⁷ Op.cit. de TAMAYO y POPEANGA, p.17.

³⁸ M.PIÑERO, "Libros", *Primer Acto*, nº 190-191, p.225.

Dado que se trata de una parodia del Arcipreste, aparece aquí un lenguaje literario rico en detalles y lleno de colorido como puede muy bien apreciarse en el final del tinglado primero, del que entresacamos algunas líneas:

... por un lado avanza don Carnal y su séquito de gozadas, carnavales y prohibiciones deliciosas, entonando marchas marciales con perolas, sartenes, cazos, botellas, almireces y cucharones. Por otro lado se acercan las huestes del dolor y la penitencia, capitaneadas por D^a Cuaresma la mala, con censurones y amargavidas...

...de un lado vuelan costillas asadas, manjares deliciosos varios, afrodisiacos y almohadones de plumón, hierbas deleitosas, frutas y dulces de todo tipo... (pp.166-167).

Por otra parte, en *El combate* surgen a cada paso, vulgarismos de tipo fónico tales como "tié", "tol", "güelva", ... y semánticos (encabronar); refranes, algunos de ellos ya aparecidos en *¡Viva el Duque!*: "Desnudo nací, desnudo me hallo, ni pierdo ni gano" (p.206); nuevas creaciones léxicas como "arrastracruces", "amargavidas y destrozavidas"; latines "sui generis", tal es el caso de "Todo consumatum est. In nomine Pater et..."; y el enorme caudal de coloquialismos que caracterizan el teatro de J.L.Alonso: "cada mochuelo a su olivo" (p.157), "borrón y cuenta nueva" (pp.160), "me ponen carne de gallina" (p.164). El lenguaje desempeña tal protagonismo en *El combate* que, la acción, a veces, se posterga excesivamente.

A pesar de la presencia de algunos anacronismos que fusionan "justas", "yelmos" y "el derecho de pernada" medievales con los "porros" y las batallas de Bailén, del Ebro y de Granada (p.197), *El combate* posee una clara ambientación en el Siglo de Oro, a la que contribuyen la configuración de la compañía de cómicos, la presencia de los géneros teatrales menores, la alusión a la "cazuela", corredor desde el que vefan las mujeres el teatro en los primitivos corrales, según afirma Díez Borque³⁹; los escritores mentados como modelos: Boscán, Caderón, Garcilaso y Cervantes, y los personajes aludidos (Angulo el Malo, Camacho, Juan Rana, etc.). No faltan tampoco las referencias a la Inquisición y a las Indias. En menor medida, la Edad Media también se hace presente en *El combate*, no sólo en la esporádica parodia del lenguaje medieval, sino también en la recreación del famoso enfrentamiento entre D.Carnal y D^aCuaresma o en la burla de la famosa ley alfonsí que prohibía las representaciones profanas.

En este puzzle no podían faltar las referencias a nuestro tiempo actual, su guerra (batalla del Ebro), costumbres (porros) o a su teatro. A través de esta

³⁹ *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Bosch, Barcelona, 1.978.

compañía de cómicos del siglo XVII, J.L.Alonso hace una apología del teatro independiente (al que dedica *El combate* : "Al teatro independiente de ayer, de hoy y de siempre") del que explica su función como despertador de conciencias y su desacato a las autoridades,

... y andan desfaciendo órdenes y jerarquías piramidales,
confundiendo así la sumisa e inocente alma del pueblo...
... con lo noble, con lo real y hasta con lo divino se meten ...
(p.169)

alaba su espíritu colectivo,

Yo y todos apechugamos con lo que haga falta, que aquí somos todos
una familia, y lo que es de uno es de otros y sobran palabras. (p.196)

y su modo de vida,

Ganarás lo que los demás, no tendrás que mendigar el trabajo, harás
lo que te pida el cuerpo, nadie decidirá por ti, trabajarás para los
tuyos y no para dormilones barrigudos. (p.206)

y , finalmente, subraya sus cualidades

Te daré yo POESIA para que aprendas a hablar,
para que puedas cantar con AMOR y con INGENIO,
con GRACIA y con LOCURA, en el mundo
la verdad.
Y la lengua que nos dieron
el Arcipreste y Boscán,
Garcilaso y Calderón
y Cervantes inmortal.
Que es del pueblo la palabra
y nos la quieren quitar, (p.209)

Frente a él, el teatro burgués es caracterizado como

Teatro hay que dice lo que mando
y muere lentamente de dormido;
a ese autorizo, sin gritos y sin ruido,
para que siga mi poder cantando.
A ellos, obedientes y tratables
regalaré de bienes y de pagos,
y alabaré su arte inimitable. (pp.203-204)

El combate de D.Carnal y D^aCuaresma se acoge, en su composición, a los moldes marcados por el teatro independiente: la estructuración en cuadros, aunque aquí se denominen "tinglados"; el tono paródico de que se vale para criticar la situación actual; las formas farsescas logradas con la inclusión de abundantes canciones y con la presentación de personajes-tipo; el mensaje demasiado evidente, así como contar con la complicidad del público. Si estos elementos la etiquetan como "comedia del teatro independiente", hay una serie de toques muy personajes de J.L.Alonso: el maravilloso manejo del idioma, el humor con que encubre, parcialmente, la miseria de las gentes y de la situación, sin que por ello pretenda evadir la realidad.

Con toda propiedad, puede calificarse *El Combate* de obra literaturizada, y ello debido a su temática, personajes, referencias, e, incluso, por la ficción metateatral. A pesar de todo esto nos resistimos a pensar que se trata de una obra fácilmente representable, porque son muchos los diálogos de carácter narrativo, o porque las acotaciones poseen un carácter literario que, de ser obviadas, desvirtuarían por completo esta producción. Consideramos que *El combate de D.Carnal y D^aCuaresma* es un género híbrido entre la mojiganga antes aludida y un pastiche paródico del *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, en el que no falta la inclusión de elementos dispares que, con frecuencia, no tienen relación con los cómicos protagonistas ni con los personajes del combate medieval, tal es el caso de la "Jotilla del Choto y la Chota"(p.170).

Finalizamos este repaso a *El combate de D.Carnal y D^aCuaresma* con las muy apropiadas palabras de G.Heras, quien define este libro como "agrío retablo espermático, heredado de nuestra tradición teatral más crítica y desgarrada"⁴⁰.

Gracias a una beca concedida por el Ministerio de Cultura, J.Luis Alonso escribe, en 1.982, *El demonio, el mundo y mi carne*⁴¹, comedia fuertemente enraizada en sus producciones anteriores, aunque se advierte un considerable cambio en su estética. Si realizamos esta afirmación es debido a que, en la construcción de personajes, el autor vallisoletano imita ¡*Viva el Duque!*, mientras que son muchos los fragmentos intercalados en esta obra procedentes de *El Combate*.

El demonio, obra que, como ya hemos apuntado, no ha alcanzado el estreno ni la edición, muestra a una compañía de cómicos del siglo XVII que, en una cárcel castellana, representa un *Auto de la Muerte*, al final del cual, fuera ya de la ficción teatral, se ajusticia a un reo. Esta situación les resulta insoportable, pero, hasta el momento de iniciarse la obra, la han sobrellevado como medio de huir del hambre y como recurso para ahorrar unos dineros con los que abrir un

⁴⁰ "Libros", *Pipirijaina*, n^o 18, revista, enero-febrero, 1.981, p.71.

⁴¹ Hemos manejado el manuscrito proporcionado por el autor.

corral en la Corte donde representar *El combate de D. Carnal y D^a Cuaresma*, comedia que ensayan desde hace meses. Cuando deciden abandonar el penal movidos por la angustia que este trabajo les causa y por la enfermedad de uno de ellos (Leandro), el Capitán les anuncia la llegada del Rey para el que deben preparar una actuación especial. El reo elegido, un joven sacerdote involucrado en revueltas sociales, pide como último deseo "estar con una mujer". Sus compañeros de prisión chantajea al Capitán para que consienta en esta última voluntad, de lo contrario, se insubordinarán durante la visita real. Sobre Juana, miembro destacado del grupo, recae la obligación de satisfacer la última petición del reo. Cuando ella trata de consolarle, les anuncian la muerte de Leandro. Deciden cambiar al sacerdote por el cómico muerto y a éste colgarlo como si se hubiera suicidado. El Capitán advierte el truco de los cómicos, pero, como necesita a la compañía, prefiere no descubrirlo. Busca como nuevo ajusticiado al cabecilla de los presos, el Cicatrices. Durante el *Auto*, y ante la presencia del Rey, el sacerdote se intercambia con su compañero en el garrote vil, como medio de salvar a éste, y también a toda la compañía.

Al acabar el *Auto* se levanta una rebelión. Los cómicos y unos reos, accidentalmente, quedan encerrados en la capilla cercados por las llamas. La compañía decide morir dignamente representando la obra que para ellos es un canto a la vida, un *Auto de vida*: *El combate de D. Carnal y D^a Cuaresma*. Sobre el escenario y acosados por el fuego, los cómicos ven bajar el telón.

Hemos calificado *El demonio* de obra fuertemente enraizada en la anterior producción de J.L. Alonso y ello debido a que son numerosos los elementos de otras obras que la nutren. La compañía protagonista de *El demonio* se compone, como la de *¡Viva el Duque!*, de seis hombres y dos mujeres; se trata, por lo tanto, de una "garnacha", como la denominó Agustín de Rojas en *El viaje entretenido*. Muy patentes similitudes existen entre los protagonistas de una y otra obra: Carcoma y Lope son los directores-autores-actores de la compañía; su papel no es muy destacado por activo, pero sí se deja sentir su peso por el respeto que imponen y porque sus opiniones son siempre escuchadas. Ambos tienen unos "secundones", Nicanor y Sánchez, respectivamente, que no hacen más que corroborar las palabras de su jefe. A estos últimos, el autor los ha revestido de los mismos rasgos: cobardes, conservadores y gordos. Papel destacadísimo es el desempeñado por Juliana y Juana en sendas obras. Sobre ellas recae el peso de la trama; son la conciencia social, pero también son maternas y consoladoras con todos. De ellas parten las iniciativas y también la animosidad en los momentos más desesperados. Los restantes personajes, de menor protagonismo, son María y José, hijos, respectivamente, de Lope y Juana, en quienes, por su juventud, reside esa pequeña esperanza que se respira en la obra, y que interpretan a la Novicia y al Sacristán cuando ensayan *El combate*; el Enano, personaje similar al Bufón de la obra de 1.980 y al Cojo de *¡Viva el Duque!*, es quien encabeza algunas de las

reivindicaciones de la compañía; y, por fin, Andrés, personaje mesurado que pone paz en las rencillas del colectivo. En esta obra, contrariamente a lo que sucedía en *¡Viva el Duque!*, la relación entre los miembros del grupo no está demasiado deteriorada puesto que, aunque puedan ser portadores de deseos u opiniones diferentes, todos se alfan para enfrentarse a la crueldad que reina en la cárcel, para intentar engañar a ese capitán que les obliga a representar tan macabra función. Máxima aspiración de las compañías dirigidas por Carcoma y Lope es el llegar a la Corte, lugar en el que se solventarán sus problemas económicos (*¡Viva el Duque!*) y donde ejercerán más dignamente su oficio (*El demonio*).

Como ocurría en *El combate*, pero todavía de forma más profusa, en *El demonio* existen numerosísimas muestras de intertextualidad. El *Auto de Muerte* interpretado por la garnacha guarda enormes semejanzas con el *Auto del hombre*, obra "recreada" por J.L.Alonso en 1.972 a partir de los Autos Sacramentales de Calderón *La vida es sueño* y *Los encantos de la culpa*. En esta composición que realizó para ser estrenada por el Teatro Libre, Alonso de Santos, respetando el molde calderoniano, cambiaba su mensaje hasta convertirlo en un canto a la libertad.

A través de los ensayos de *El combate de D.Carnal* y *D^a Cuaresma* realizados por los cómicos de *El demonio* descubrimos que J.L.Alonso ha intercalado, en la obra de 1.982, fragmentos de *El combate* (1.980). El desenlace de esta obra que cierra la trilogía nos incita a la duda, pero muy bien podría ser *El combate* una continuación temática de *El demonio*, y sus cómicos, algunos de los supervivientes de ese apoteósico fuego con que termina la presente obra. Esta hipótesis podría apoyarse por la presencia de un bufón en ambos colectivos y por los versos concomitantes en las dos creaciones.

El demonio no guarda las unidades de espacio y tiempo, porque toda la acción se desarrolla entre la Trinidad y Corpus, festividades entre las que median siete días en los meses de mayo y/o junio, lo cual es corroborado porque se dice que es "época de ferias" (p.19). Los ámbitos espaciales tampoco coinciden en las siete escenas /cuadros, ya que, aunque la mayoría tienen lugar en la iglesia donde está instalado el retabllilo, uno de ellos, el tercero, acontece en el patio del presidio.

Aunque ignoramos la localización concreta del penal, conocemos las intención de los cómicos de encaminarse a la Corte pasando, primero, por Medina (del Campo?). Si a esto añadimos que ellos se consideran "los mejores cómicos de Castilla" (p.47), no cabe duda sobre el enclave castellano de la cárcel. Es evidente que en esta obra, no se ha cuidado la localización temporal ni la reproducción de una época con tanto esmero como en *¡Viva el Duque!*, quizá por no pertenecer ésta al género denominado "entremés de costumbres".

Bajo el supuesto de que la compañía de *El demonio* fuera la misma que la de *El combate*, aunque en época anterior, nos atrevemos a sospechar que la acción de este drama se desarrolla bajo el periodo de Carlos II (1.665-1.700). Si la acción

de *El combate* es posterior a la de *¡Viva el Duque!*, como se deduce de la mención a Carcoma, y si *El demonio* precede a *El combate*, no sería de extrañar la común localización cronológica de los hechos de *El demonio* y de *¡Viva el duque!*, aunque carecemos de datos fiables al respecto.

Si hasta ahora hemos caracterizado el teatro de J.L.Alonso, principalmente, por el humor y por el lenguaje, en *El demonio* ambos elementos aparecen trastocados. La comicidad surge encarnada en un presidiario loco que amenaza con el fuego eterno, pero este humor es agrio y rezuma tristeza. Salvo esta presencia muy esporádica, ni en acotaciones ni en diálogos aparecen esos rasgos humorísticos a que tan acostumbrados nos tiene este dramaturgo. Por otra parte, el lenguaje de esta obra de J.L.Alonso también difiere del resto de su producción: no se trata ahora de un "pastiche" de registros, sino de un lenguaje bastante literario en el que, ocasionalmente, se intercala algún coloquialismo, o también, de forma esporádica, se caracteriza a un personaje por su habla vulgar o regional.

El Seguidillas.- ¡Jesú! ¡Una monja, qué ordinarié!

¡Uy el abuelo, qué grasioso! (p.29)

El Niño.- ¡Uy la leche, el Abuelo! ¿Y pa qué querrías tú una mujer, pa mirarla un rato? (p.28)

La mención a estos personajes (Abuelo, Niño, Seguidillas, Cicatrices,...) nos obliga a detenernos en la escena tercera de *El demonio*, escena localizada justo en el centro de la obra, y que debido a desarrollarse en el patio del penal y estar protagonizada por unos personajes del mundo del hampa que no volverán a hacer acto de presencia en la obra, nos hace pensar que esta escena es un corte en la tensión del drama vivido por los cómicos, y que se trata, en realidad, de una especie de "jácara" intercalada en el centro de esa tragedia que es *El demonio, el mundo y mi carne*. La jácara era un género eminentemente popular en que se recreaban las pendencias y lances en un ambiente de putas y rufianes en un tono alegre y humorístico. Señala Díez Borque que la "jácara es la oposición brutal a la idealización en la comedia, es el mundo del anti-héroe, degradado al máximo, que contrasta con los protagonistas de la comedia"⁴². La acción de la jácara es casi nula y se reduce a los parlamentos de los personajes. Con el paso del tiempo se llegó a la "jácara entremesada" en la que hay un leve argumento y acompañamiento musical. De este último tipo sería la aquí presentada por Alonso de Santos, puesto que el Seguidillas interpreta una canción, pero difiere de la definición de Díez Borque en que estos personajes sí tienen una cierta dignidad como se evidencia en que se preocupan por la última voluntad del Cura.

⁴² *Sociedad y teatro.....*, p.180.

Nuevamente J.L. Alonso de Santos recrea a su modo un género de los llamados menores, pero esta vez engarzándolo con el desarrollo de la acción principal y justificando la presencia de estos personajes por el entorno en que se desarrolla la obra.

El dramático final de los cómicos, la presencia de la muerte rondando a lo largo de toda la obra, así como la escasez del tan característico humor de J.L. Alonso, son elementos decisivos para que califiquemos *El demonio, el mundo y mi carne* de tragedia, si bien este término, en este caso concreto, no se ajusta a lo que las preceptivas entienden por tal género⁴³, por lo que, como es costumbre en el Siglo de Oro, la denominaremos "comedia", pero recordando que su contenido es eminentemente trágico.

A pesar de las muchas deudas de *El demonio* con ¡*Viva el Duque!* y *El combate*, (prototipo ambas de las producciones del teatro independiente), no podemos clasificar *El demonio* entre los trabajos para los grupos independientes debido a la desaparición de los tonos paródicos y farsescos, a la estructuración de la materia dramática según los moldes tradicionales, a la ausencia de personajes maniqueos, a la presencia de una crítica más soterrada, aunque no por ello se deje de enjuiciar a la Iglesia, la justicia y el poder real, y, principalmente, a la proliferación de elementos trágicos.

Tras esta somera revisión de *El demonio, el mundo y mi carne* no podemos negarle abundantes aciertos literarios y dramáticos (la construcción de los personajes, el lenguaje, la inclusión de la jácara, etc.) cuando se la analiza "per se", al margen de las otras dos comedias de la trilogía; sin embargo, cuando el examen es del conjunto, advertimos que, pese a su lograda construcción, la obra carece de una cierta originalidad debido a los elementos que ha tomado prestados de ¡*Viva el Duque!* y *El combate de D. Carnal y D^a Cuaresma*, si bien es cierto que la historia como tal, rozando la tragedia y libre ya de los elementos propios de las producciones de los independientes, supuso, en el momento de su composición, un cambio en la trayectoria de J.L. Alonso de Santos.

Esta trilogía ambientada en el siglo XVII y totalmente literaturizada demuestra el profundo conocimiento que J.L. Alonso de Santos tiene de la historia y la literatura del Siglo de Oro. A través de ella, el dramaturgo recrea una etapa de la historia de España dominada por el oscurantismo, la superstición y los valores tradicionales, época que, implícitamente comparada con el periodo franquista, le sirve de marco para contar las miserias, soportadas con dignidad y alegría casi siempre, de las compañías de cómicos que recorren Castilla. Estas agrupaciones, qué duda cabe, tienen su equivalente en nuestro siglo en el Teatro Independiente,

⁴³ Vid. M.A. MEDINA VICARIO, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de J.L. Alonso de Santos*, p. 142 y ss.

cuyas reivindicaciones y características son explícitamente presentadas en *El combate de D.Carnal y D^a Cuaresma*.

La trilogía muestra, por otra parte, dos fenómenos muy estudiados por la crítica recientemente: el metateatralismo y la intertextualidad. El primero de ellos presenta una forma muy elemental puesto que se trata de compañías de cómicos que ensayan o representan sus obras, mientras que la intertextualidad es una constante en estas creaciones. Se producen fenómenos intertextuales entre ellas mismas, es decir, se citan personajes o se intercalan fragmentos de unas comedias en otras; pero también J.L.Alonso de Santos, dando muestras de ser un profundo conocedor de nuestra literatura clásica, cita autores, reproduce fragmentos de unas obras, e imita o parodia otras. Se podría acabar diciendo que, en esta trilogía, nuestro autor ha realizado una meta-literaturización del Siglo de Oro.

Sin embargo, para nosotros presenta más interés la revisión que el autor vallisoletano realiza de la Comedia Nacional y, sobre todo, de los llamados géneros menores: ¡*Viva el Duque, Nuestro Dueño!* es un entremés en el que se representa una comedia; en *El combate de D.Carnal y D^a Cuaresma*, género híbrido entre una mojiganga y una composición que parodia el medieval *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, sus protagonistas representan un entremés entre loas y bailes; y, por fin, *El demonio, el mundo y mi carne* es una "comedia" plena de elementos trágicos en la que se intercala una jácara y fragmentos de varios autos sacramentales. En sólo tres obras, y sin proponerselo como objetivo prioritario, J.L.Alonso de Santos ha recreado la vida y el teatro español del Siglo de Oro, pero también ha introducido esos elementos constitutivos de su teatro que se irán confirmando a lo largo de su ya dilatada trayectoria: el humor, la maestría en el manejo de los más variados registros de la lengua castellana, la atención a los personajes desvalidos y marginados, etc., pero todo elaborado desde una óptica crítica de la que no es ajena su formación en el Teatro Independiente. Como se ve, mucho debe J.L.Alonso de Santos a aquellos grupos itinerantes que recorrieron nuestro país en las décadas de los 60 y los 70, y por ello, con esta trilogía, les rinde el culto que se merecen.