
APROXIMACIÓN A *LUIS CANDELAS (EL LADRÓN DE MADRID)*
DE LAURO OLMO

Cristina SANTOLARIA SOLANO
(Universidad de Alcalá)

Tres años después de la desaparición de Lauro Olmo (19 de junio de 1994), y pese a los numerosos homenajes que se han brindado a su figura, son varias las creaciones teatrales de este indiscutible dramaturgo de la posguerra española que todavía no han llegado al público por falta de estreno o de publicación, tal es el caso de *Plaza Menor*, *Sombrerete Jazz* y *Luis Candelas (El ladrón de Madrid)*. En estas páginas pretendemos acercarnos a esta última obra que ahora se publica, y en la que Lauro Olmo, autor representativo de la llamada Segunda Generación Realista¹, ha conjugado los más

¹ Fue J.Monleón en "Nuestra generación realista", (*Primer Acto*, nº32, 1962, pp.1-3) quien utilizó por primera vez el término de "generación", mientras que J.García Templado (*Literatura de la posguerra: el teatro*, Edit. Cincel, nº28, Madrid, 1981) precisó lo de "segunda generación". Sin embargo, esta terminología ha sido muy discutida pues, aunque A.Millares (*NTE: una alternativa social*, Edit. Villalar, Madrid, 1977, p.20) defiende la existencia de una generación realista que permaneció inalterable entre los años 50 y 70, son muchos los estudiosos que se oponen a tal concepto, como puede observarse al repasar la siguiente bibliografía: C.Oliva, *Disidentes de la generación realista*, Anales de la Universidad de Murcia, XXXVII, nº3, 1980; y *El teatro desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1989; R.Doménech, "El teatro desde 1936", *Historia de la Literatura Española*, Taurus, IV, Madrid, 1980, p.424. F.Ruiz Ramón en *Historia del Teatro Español. Siglo XX* (Cátedra, Madrid, 1980) lo incluye dentro del llamado Nuevo Teatro Español, en el apartado "Del realismo a la alegoría". Frente a estas dos posturas extremas, S.Sanz Villanueva (*Historia de la Literatura Española*, 6/2, Ariel, Barcelona, 1984, p.265) matiza: "Yo no veo ningún inconveniente en aplicar como caracterizador de un determinado momento creativo el rótulo de "generación realista", cualquiera que haya sido el

variados elementos de la tradición teatral española y europea, enmarcados éstos en las precisas coordenadas del proyecto realista².

Lauro Olmo en repetidas ocasiones se definió como un hombre en perpetua búsqueda de nuevos caminos estéticos³ y, por lo tanto, alejado de una preceptiva restrictiva y, a veces, castrante. Toda su trayectoria ejemplifica nitidamente esta afirmación, afirmación que podemos ver materializada en *Luis Candelas*, obra en la que se aúnan constantes del teatro realista (compromiso, deseo de realizar un teatro popular, temática española, etc.), con otros elementos que podríamos considerar como innovadores, tal es el caso de la utilización del *flash-back*, la escenografía simbólica, la estructuración en cuadros, la presencia de música y canciones en vivo, etc. Esta fusión de elementos debe mucho a la propia evolución del dramaturgo, pero también, y sobre todo, a la concepción de la obra: *Luis Candelas* fue concebida en 1987 para ser estrenada, con música de José Nieto, como una zarzuela, género musical eminentemente popular, como también lo era la intencionalidad de Lauro Olmo al escribir toda su producción, sea ésta novelística, poética o dramática⁴, y la de, en general, todos los autores realistas, quienes crearon bajo esta premisa para así poder ser accesibles a todo tipo de públicos, y de forma especial, a ese pueblo que reflejan en sus producciones y cuyos intereses pretenden defender.

Acorde con ese género musical genuinamente español, pero también con las inclinaciones y preocupaciones de Lauro Olmo, *Luis Candelas* presenta una parcela de

rumbo posterior de los dramaturgos". En este artículo, y sin querer entrar en la discusión expuesta, utilizaremos el término "generación" por motivos prácticos.

²A. Berenguer en *Teatro Breve Contemporáneo*, separata del nº239 de *Primer Acto*, 1991, define del siguiente modo el proyecto realista: "es, sobre todo, un modo de entender la vida, un modo de acercarse a la realidad, un proyecto que, de alguna manera, pretende controlar la relación del individuo con su entorno y con la historia política que se está desarrollando en la Europa del momento" (p.26).

³ Vid. "Lauro Olmo", *Teatro Español Actual*, Fundación Juan March y Cátedra, Madrid, 1977, pp.83-92; A. Isasi Angulo, *Diálogo del Teatro Español de la Posguerra*, Ayuso, Madrid, 1974, p.289; C. Oliva, *Cuatro dramaturgos "realistas" en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, Universidad de Murcia, 1978; R. Doménech, "El teatro de Lauro Olmo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº229, enero, 1969, pp.161-172; A. Berenguer, "Introducción" a *La camisa* y a *El cuarto poder*, de L. Olmo, en *Cátedra*, Colección Letras Hispánicas, nº208, Madrid, 1992. Todos estos estudiosos hacen hincapié en la evolución estética experimentada por nuestro dramaturgo desde sus inicios.

⁴ A. Fernández Insuela, *Aproximación a Lauro Olmo (Vida, ideas literarias y obra narrativa)*, Universidad de Oviedo, 1986, explica que, para Lauro Olmo, popular significa claro y directo, accesible a la mayoría, pero también caracteriza lo popular por su carga crítica y su capacidad de unir lo intelectual y lo humano (p.242).

la historia de España a través de su protagonista, el ladrón de Madrid que robaba a los ricos y favorecía a los pobres, pero que, en realidad, fue condenado por su oposición al régimen absolutista de Fernando VII.

Toda la llamada generación realista, y entre ellos Lauro Olmo, se caracterizó porque en sus obras abordaba de forma constante la problemática española, hasta el punto de que José Martín Recuerda hablase del "Iberismo" como componente común a todo el grupo realista. *Luis Candelas*, a pesar de haber sido escrita en 1987, no se va a escapar de ese marco generalizador, ya que tomando como base la figura del famoso ladrón, refleja la realidad sociopolítica de España en torno a 1830, realidad que, para Lauro Olmo, no está muy alejada de la que él vivió durante el periodo franquista.

Luis Candelas presenta un fresco de la vida madrileña en torno a los últimos años del reinado de Fernando VII y los primeros de su sucesora Isabel II, centrándose sobre todo en los matices costumbristas y en los lugares pintorescos de la villa y corte, sin olvidar, por supuesto, y como telón de fondo que determina el destino del protagonista, las vicisitudes de esa política española que enfrentaba a liberales y conservadores.

La obra está estructurada en dieciséis estampas, o cuadros, como las designaríamos en jerga teatral, si bien es importante matizar, como hizo Angel Berenguer en el "Prólogo" a las *Estampas contemporáneas*⁵, de Lauro Olmo, que

Se trata de visiones elaboradas de una realidad que ya ha sido interpretada por el grabador al realizar su trabajo en el metal o en la piedra y es precisamente esa interpretación la que nos quedará reflejada en la estampa.

Resulta interesante aclarar este punto porque explica la recreación bastante libre de la figura del famoso ladrón de Madrid que Lauro Olmo ha realizado en esta obra, recreación, por otra parte, acorde con su poética, donde defiende que su inspiración procede de la realidad, elaborada ésta con el auxilio de la imaginación⁶. Dilucidado este concepto, nos adentramos en el análisis estructural de *Luis Candelas*, que, como apuntábamos, se compone de dieciséis estampas/cuadros, definidos éstos por la diferente localización espacio-temporal de la acción. En muchas de estas unidades estructurales es fácil distinguir un mínimo de dos escenas, una de las cuales suele recrear un cuadro de época, una situación corriente en el vivir de los madrileños o un rasgo costumbrista, entre los que no falta la inserción de canciones o música del momento, mientras que la otra escena suele estar dedicada al progreso de la acción, por lo que en ella interviene de forma casi constante el protagonista. La obra posee una exposición larga, que abarcaría hasta la estampa 8ª y que comprendería casi la mitad de las réplicas totales, en la que se

⁵ Edición de la Comunidad de Madrid y de la Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1994, p.16.

⁶ A.Fernández Insuela, *Op.cit.*, pp.173-177.

presentan tres robos de Luis Candelas (un collar, una capa y un reloj) caracterizados todos por su osadía e ingenio, y la azarosa vida amorosa con la Duquesa y la Tonadillera. Pone fin a esta primera parte un largo cuadro costumbrista que muestra a Luis Candelas reunido con su cuadrilla (Antonio y Ramón Ausó, Paco el Sastre y Mariano Balseiro) en la taberna del Cuclillo, cuadro que informa de que el protagonista tiene comprada a la policía y a la justicia, a la vez que se insinúa que el héroe popular se encuentra involucrado en oscuras maquinaciones políticas que parecen relacionarlo con los liberales y con los masones. La segunda parte, que comprendería las estampas 9-13, deja vislumbrar a la joven María, verdadero amor de Luis Candelas, y muestra un nuevo robo de la cuadrilla, en torno a la que parece cerrarse el cerco de Calomarde debido no sólo a sus actividades de latrocinio, sino a sus posibles implicaciones políticas. Las tres últimas estampas ofrecen la detención y ejecución del héroe, quien parece ajusticiado más por sus ideas liberales que por sus actos delictivos. Toda esta acción se ve salpicada de escenas expresionistas, como la que presenta la muerte de Fernando VII, oníricas (los maniqués cobrando vida) o en *flash-back* (nacimiento de Luis), aunque el componente más habitual son esos cuadros costumbristas que recrean la vida española en sus facetas política, cultural, musical, etc.

Todos los grupos sociales encuentran su reflejo en *Luis Candelas*, desde la nobleza y los ricos propietarios, representantes del oscurantismo y defensores del poder absoluto, pero también principales víctimas de las habilidades del protagonista, hasta un pueblo encarnado en dos sectores bien diferentes: por un lado la cuadrilla de ladrones y la Tonadillera, lo que podría ser el mundo del hampa en otro momento de nuestra historia que no fueran los albores del siglo XIX, en los que la nobleza confraternizaba con manolos, chisperos y cantaoras. Este conjunto de seres, cuyo protagonismo en la obra es superior al del grupo precedente, es presentado como el de los defensores a ultranza de la libertad y del bien vivir, rebeldes a cualquier cortapisa que se interponga en su camino, en fin, como representantes de ese "mal del siglo" que fue signo del romanticismo. Junto a éstos surge un pueblo indiferenciado, representado con frecuencia por maniqués carentes de vida y, por lo tanto, de pensamiento, cuya única ocupación parece ser el chismorreos, chismorreos que en este caso sirve para ensalzar la figura de Luis, pero también para conducirlo a la muerte. Este pueblo, por otra parte, actúa a modo de coro griego ya que informa del transcurrir de la acción, pero también posee un cierto protagonismo en la caracterización de la época. Materialización más concreta de este pueblo es el grupo de mendigos que coprotagoniza la estampa novena, cuya presencia a la puerta de la iglesia no sólo recrea un cuadro de época al mostrar su picaresca, como ya había hecho Galdós en *Misericordia*, sino que alude, como veremos, a su realidad política.

Atención especial dedicaremos al personaje de Luis Candelas, a quien Lauro Olmo ha investido de todos los rasgos del héroe como comprobaremos tras comparar su

hechura con los caracteres otorgados por Domingo Miras al personaje heroico⁷. Afirma Miras, tomando como base las características que Sigmund Freud asignaba al héroe, que este personaje "nace, pero no se hace", es decir, desde su nacimiento el héroe es un ser marcado, como marcado está nuestro protagonista Luis Candelas, como se nos informa por medio de un *flash-back*:

VOZ DE LA COMADRONA: ¡La marca!

VOZ DEL PADRE: ¿Qué marca?

VOZ DE LA COMADRONA: Aquí, debajo de la lengua.

VOZ DEL PADRE: ¡Como un aspa pequeñísima!

VOZ DE LA COMADRONA: Y mire el color: ¡nácar!

VOZ DEL PADRE: ¿Qué significa?

VOZ DE LA COMADRONA: Es un augurio. El niño que nace con esta marca lo mismo puede ser un santo que un demonio. (p.69).⁸

A esta primera premonición le seguirán una serie de avisos que intentarán prevenir a Luis de que un destino aciago se cierne sobre él, avisos procedentes de un policía comprado por Luis (p.36), de la Tonadillera (p.36), de un mendigo confidente (p.46) y de María (p.69). Todos ellos actuarán a modo de augurios que presagiarán el desenlace trágico del héroe, desenlace que, como veremos, parece perseguido por el protagonista, quien, como personaje romántico anhela una muerte temprana.

De la mano de Sigmund Freud, pero también a partir de sus propias especulaciones, Domingo Miras señala que el héroe siempre tiene que pasar tres pruebas, elegir entre tres cofrecillos o entre tres mujeres, etc., el tercero de los cuales representa siempre la muerte. Este hecho, el ensayista lo relaciona con el descenso a los infiernos que necesariamente el héroe realiza, descenso que puede adoptar diversas formas, desde el descenso real como el que realizó Teseo y Jesucristo, hasta la visión de la propia muerte (D.Juan Tenorio) o la asistencia a su propio entierro (D.Félix de Montemar en *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda). El "descensus ad Inferos" no es más que una interpretación poética de la muerte voluntariamente aceptada o, incluso, buscada.

El mismo ensayista, tomando como ejemplo los tres cofrecillos que los Magos de Oriente llevan a Belén, los interpreta del siguiente modo: el oro representa la riqueza, pero también cuanto ella conlleva: los placeres, la opulencia, la fuerza física, etc. El

⁷ "Personaje y héroe", *El personaje dramático*, de VVAA, Taurus, Madrid, 1985, pp.242-252.

⁸ Para la realización de este trabajo hemos utilizado *Luis Candelas (El ladrón de Madrid)*, de Lauro Olmo, Revista *Teatro*, colección Textos/Teatro, nº5, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1997. A esta edición, única hasta el momento, se refieren nuestras citas.

inciensio (o la plata en *El mercader de Venecia*) implica valores predominantemente espirituales, tales como la amistad, el cultivo de la inteligencia, la fama, los placeres más refinados, etc. En el tercer cofrecillo aparece la muerte aparejada de sentimientos de desengaño, de renuncia, de aniquilamiento del yo, y, por lo tanto, de abnegación y de amor, identificado este último plenamente con la muerte. Tras este escueto resumen de sus teorías, dejaremos que sea el propio ensayista quien realice las últimas aclaraciones:

Si en cada una de estas tres posibilidades o géneros de vida destacamos el rasgo más visible y dramatizable, aquel al que el arte otorga la preferencia, tendremos en primer lugar el exterminio de hombres y posesión de mujeres, en segundo lugar la presencia del amigo como *alter ego* componiendo una especie de duplicado del héroe, y por último el descenso a los infiernos, la nostalgia de la caverna o "regresus ad uterum", si lo queremos apurar.⁹

Las palabras precedentes abren las puertas de par en par al análisis de Luis Candelas como un héroe que no se arredra ante ningún peligro, aunque se opone radicalmente al derramamiento de sangre, como hace saber a la regente M^aCristina cuando pide se le indulte de la pena capital; como un hombre al que ninguna mujer se le resiste sea ésta casada o soltera, noble o plebeya, Duquesa o Tonadillera; y como un amigo de sus amigos. En esta obra, Lauro Olmo ha creado el *alter ego* de Luis Candelas en la figura de Antonio Ausó, de quien se dice que "en cuanto a elegancia se asemeja a Luis Candelas, aunque se distingue de éste por cierto amaneramiento que no debe caer en lo afeminado" (p.28); por otra parte, el protagonista tiene depositada en su amigo toda su confianza, como lo prueba el hecho de que le encargue "enamorar" a la doncella de D^aVicenta Mormín, última víctima, en la realidad y en la ficción, de los engaños del bandido, lo cual le lleva a protagonizar una estampa, hecho reservado hasta ese momento únicamente al héroe¹⁰. Hemos dicho más arriba que Luis no se arredra ante los peligros, pero es preciso matizar que su audacia e ingenio lo llevan más lejos: a desafiar al destino, encarnado éste en la justicia de la época, justicia con la que nuestro personaje juega, no sólo a través de sus engaños y hurtos, sino también de sus insinuados "coqueteos" con liberales y masones.

Esta búsqueda de la muerte por parte de Luis creemos, bajo la tutela de Domingo

⁹ D.Miras, *Op.cit.*, p.246.

¹⁰ Ese protagonismo de Antonio Ausó (cuyo apellido real era Cusó) viene ratificado por las más de 60 réplicas que lo revisten y por las 4 estampas en que aparece, cifras insignificantes comparadas con las de Luis Candelas (167 réplicas/14 estampas), pero que cobran sentido comparadas con las alrededor de 35 réplicas de la Duquesa y la Tonadillera o las 17 del resto de la cuadrilla del bandido. Estas cantidades, por otra parte, son la prueba irrefutable del papel tan destacado que Lauro Olmo ha concedido al protagonista, papel que lo encumbra frente al resto de los personajes.

Miras, que se materializa en esta obra de Lauro Olmo en otro aspecto: son tres las mujeres con las que Luis comparte su vida, la Duquesa, la Tonadillera y María, la que realmente le importa. Curiosamente es ésta la última en aparecer en escena, y también la que menos palabras pronuncia (sólo dos réplicas a lo largo de las tres estampas en que su figura se vislumbra), hecho éste que concuerda con el mutismo, con el silencio que acompaña a la muerte y que la representa, según Freud.

Según Domingo Miras, el rasgo definitivo del héroe es la transgresión, la oposición sistemática a la norma. El héroe es un ser antisocial, un rebelde ante el destino, un ser que se enfrenta a la autoridad como un medio de subrayar su libertad. Que Luis Candelas se opone a la autoridad es evidente, y lo hace en un doble plano: con sus hurtos, y, si esto no bastaba, con unas actividades políticas que encontraron la más dura represión en esa época de oscurantismo que tantos autores han llevado a las tablas¹¹.

Lauro Olmo ha dibujado la figura de Luis Candelas como la de un hombre representativo de la ideología progresista y liberal de la primera mitad del siglo XIX. A través de insinuaciones y medias palabras puestas en boca de Luis, el autor lo ha vinculado con los liberales, cuando sus biógrafos únicamente aluden a su amistad con el famoso político y ensayista liberal Salustiano de Olózaga, a quien ayudó a huir de presidio, y a unas mínimas relaciones con ellos en sus primeros años¹². Sí es real, en cambio, como figura en la obra de L. Olmo, su pertenencia a la Logia masónica Los Escoceses, hermandad que contribuyó a alguna de sus fugas. E igualmente ha sido fiel el dramaturgo al atribuir al famoso ladrón la mentalidad romántica cuya encarnación más evidente en ese momento era su coetáneo José Espronceda, de quien Luis Candelas cita algunos versos en los momentos de alegría báquica y con quien afirma compartir "el mal del siglo" (pp.33-34). Lauro Olmo ha realizado una recreación artística de la figura del protagonista al dotarlo de una mentalidad liberal y de una ideología acorde con los más radicales románticos. Partiendo de algunos datos reales, ha construido una figura misteriosa y casi mítica de la que ha surgido un Luis Candelas férreo defensor de la libertad en una época que, implícitamente, Lauro Olmo ha identificado con el periodo franquista y con sus duras represiones. En muchas ocasiones el dramaturgo ha faltado

¹¹ Al respecto conviene recordar, por poner algunos ejemplos, *Mariana Pineda*, de F.García Lorca, *El sueño de la razón* (1970), de A.Buero Vallejo, *Las arrecogias del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970), de J.Martín Recuerda, *El Fernando* (1972), creación colectiva nacida en torno a la Universidad de Murcia, y *Malandanza de Don Juan Martín* (1985), de Fermín Cabal.

¹² A.Espina en *Luis Candelas. El bandido de Madrid*, (Colección Austral, nº174, Madrid, 1980, 5ª edición) alude a su amistad con Olózaga, y J.M.de Mena (*Leyendas y misterios de Madrid*, Plaza y Janés, Barcelona, 1991, pp. 204-220) señala la relación de Luis Candelas con los liberales en sus primeros años. Por su parte, M.Tudela, en *Luis Candelas, un bandido y su leyenda*, (Colección Oso y Madroño, Madrid, 1987) soslaya toda vinculación.

a la verdad histórica y ha cometido errores cronológicos al retratar al héroe, pero es que todo ello lo ha subordinado a ensalzar la figura del defensor de la libertad hasta el punto de sembrar en el lector/espectador serias dudas sobre cuál es el motivo de su ajusticiamiento. Lauro Olmo ha limado todas aquellas aristas que pudieran enturbiar la visión heroica que pretende hacernos llegar, del mismo modo que lo hizo García Lorca en *Mariana Pineda*. Rodríguez Puértolas afirma que el teatro de Lauro Olmo conduce a un "optimismo humanista" a pesar del aparente final trágico o angustiado, y ello debido a la presencia en su teatro de lo que él llama un "héroe positivo", es decir, aquel personaje que porta en sí, en unos actos e ideas que van al unísono, "los rasgos pertinentes constructivos de la tesis de la obra"¹³. Estas palabras se ajustan a la perfección al caso de *Luis Candelas*, personaje que encarna uno de los valores más cotizados en la España del siglo XIX, pero también en importantes momentos del siglo XX, como lo prueba el éxito de *Mariana Pineda*, estrenada bajo la dictadura de Primo de Rivera, o los numerosos personajes históricos que surgieron del teatro en la época franquista y que no hacían otra cosa que aludir a la realidad española del momento¹⁴.

Este retazo de la vida española que el dramaturgo pretende mostrar a través de la mitificación de Luis Candelas, gira, principalmente, en torno al robo de un collar de perlas, propiedad de la Duquesa, que el ladrón comete en la primera estampa, que pide esconda a la Tonadillera (est.2ª) y posteriormente él oculta en su casa para luego entregárselo a María y ser por ella rechazado (est.10ª). Sobre esta joya le pregunta el Sr.Lobo a Luis (est.8), y sobre ella misma se habla en la puerta de la iglesia (est.9ª) y durante el robo en casa de la modista de la reina (est.13ª). El collar se convierte, de este modo, en elemento unificador de la intriga. En todos estos momentos se alude al robo como a un acontecimiento reciente, lo cual viene corroborado por las menciones explícitas que señalan el transcurrir de la acción como se muestra a continuación: las tres primeras estampas, que tienen como núcleo temático el robo del collar, suceden en el mismo día, mientras que en la estampa 8ª el Sr.Lobo alude a la desaparición de la joya como un hecho reciente ("... se ha llevado por descuido un valiosísimo collar de perlas" (p.32). Por otra parte, Antonio Ausó anuncia en esta misma reunión, celebrada un viernes, que se entrevistará con la doncella de la modista dos días después, escena que ocurre en la estampa 11ª. El robo en casa de la modista sucede el día siguiente a dicha entrevista (est.13ª), es decir, los hechos aquí mostrados podrían transcurrir en el plazo máximo de un mes, ampliando este periodo debido a que son algunas las estampas que carecen de referencias temporales. A partir de la detención de Luis Candelas, se

¹³ "Tres aspectos de una misma realidad en el teatro español contemporáneo: Buero, Sastre y Olmo", *Hispanófila*, nº3, septiembre, 1967, p.57.

¹⁴ Véase al respecto el apartado "Dos promociones ante la Historia" en *Direcciones del Teatro Español de Posguerra*, de MªPilar Pérez-Stanfield, Ediciones J.Porrúa, Madrid, 1983, pp.169-174.

suprimen las menciones que aluden explícitamente al tiempo.

Sin embargo, este tiempo explícito choca con el tiempo implícito, es decir, el tiempo al que remiten determinadas referencias históricas aludidas en la obra: la estampa 4ª informa sobre el nacimiento de la futura Isabel II, hecho acaecido en octubre de 1830; la estampa 12ª presenta la muerte de Fernando VII (1833) y dos estampas después se menciona que Luis Candelas tiene 29 años, lo que nos sitúa en 1835. La estampa final, cuando el héroe muere en el patíbulo nos lleva hasta el año 1837. Si comparamos el tiempo explícito con el implícito, advertimos inmediatamente un desfase¹⁵ que no debemos achacar a falta de erudición o descuido por parte de Lauro Olmo, sino a su deseo de retratar una época y, principalmente, el ambiente y costumbrismo que en ella se respiraba. Nuevamente el autor ha faltado a la verdad histórica, como veíamos en la caracterización del protagonista, pero este hecho ha sido realizado en aras a ofrecer una obra artística que tenga un claro hilo conductor (la anécdota del collar), pero que no se quede en eso, sino que ofrezca una nueva perspectiva¹⁶ de ese momento histórico, perspectiva, por otra parte, que pretende sea accesible a todos, por lo que no dudará en hacer uso de un lenguaje, una música, unos personajes, etc., que podríamos denominar como populares.

El diseño de los espacios escénicos de *Luis Candelas*, cuyo número se elevará hasta quince porque sólo una estampa sucede en un ámbito ya aparecido, es sumamente simple y estilizado: unos mínimos elementos escenográficos sirven para ambientar una acción viva que exige unos rápidos cambios de decorado, como se observa en las siguientes acotaciones. La obra comienza

Un amplio balcón-terraza de poca altura, es el único elemento escenográfico de todo el espacio escénico. [...] Por los rincones del espacio escénico, en lo que imaginamos que es la calle, se mediodistinguen por la semipenumbra unas cuantas parejas,... Ellas

¹⁵ El siguiente esquema ayudará a vislumbrar ese desfase al que aludimos

UN MES									
un día		dos días				un día			
<u>1-2-3</u>	4 5	<u>6-7</u>	8	<u>9 - 10 - 11-12</u>	13	14	15	16	
	1837	1830				1833	1835	1806	

Los números que aparecen subrayados se refieren a las estampas que suceden en el mismo día, mientras que las líneas que van por encima muestran los días (uno o dos) que transcurren entre cada estampa o grupo de ellas. Como es evidente las fechas históricas bajo el número de una estampa se refiere al tiempo implícito aludido en ella.

¹⁶ Creo que es importante aludir aquí a unas palabras de C.Oliva (*Disidentes de la Generación Realista*, p.137) cuando afirma "Lo histórico no queda constreñido a una erudición más o menos intensa, sino al deseo de utilización de la fábula para ofrecer una nueva perspectiva".

están mediocubiertas por las capas de ellos (p.8).
escenografía que se transforma del siguiente modo para la estampa segunda

Al fin, las parejas ... van desapareciendo al mismo tiempo que desaparecen también las puertas y barandillas del balcón-terraza transformándose éste en un "tablao" de mesón popular. [...] Las parejas que permanecían en actitud amorosa bajo las capas, se desprenden ahora de estas y aparecen los tipos populares de comienzos del siglo XIX con su adecuada vestimenta. Cogen mesas y banquetas de mesón que tendrán a mano entrestidores y, una vez colocadas a los pies del "tablao", se sientan y siguen con visible entusiasmo la actuación de la tonadillera.... (p.9).

El paso de la estampa tres (en la que Luis cuenta con un camerino donde diferentes maniquís visten distraces variados) a la cuatro tampoco entraña mayor dificultad como muestra la siguiente acotación:

Comienzan a desaparecer las paredes que forman el gabinete-camerino al mismo tiempo que los maniquís cobran vida transformándose en sus correspondientes personajes. Aparece en toda su amplitud una plaza-mentidero: la Puerta del Sol, que es ocupada por los maniquís, lo cual da lugar a una estampa de época... (p.15).

Unos pocos muebles, un telón corto o la presencia de unos personajes en una determinada disposición son los elementos de que se sirve Lauro Olmo para diseñar la estilizada escenografía de *Luis Candelas*, cuando no hace uso de medios antirrealistas para crear una escena de tipo expresionista, como es el caso que a continuación reseñamos

En sombras chinescas, unos cuantos caballeros dejan sobre una mesa que tiene la forma del mapa de España un cadáver hinchado, corrompido por la enfermedad que ha padecido. Acabada la canción liberal de "El Trágala", empiezan a oírse descargas de artillería y un redoblar a muerto de las campanas de Madrid. Una de las sombras chinescas, el Camarero Mayor, pregunta al patriarca de las Indias, gentileshombres de la Casa Real, alcaldes y caballeros que, enormemente serios, observan el cadáver de su amo y señor:

CAMARERO MAYOR (SOMBRA CHINESCA): ¿Atestiguáis que el que aquí yace es don Fernando de Borbón, monarca católico de las Españas, séptimo de su nombre?

TODOS (SOMBRA CHINESCAS): Lo atestiguamos.

[.....]

Acto seguido, el capitán de la guardia personal, después de exigir silencio con un gesto, exclama con alta y clara voz:

CAPITÁN (SOMBRA CHINESCA): ¡Señor! (Pausa) ¡Señor! (Pausa) ¡Señor!

Al no haber respuesta, el CAPITÁN concluye: ¡Puesto que su majestad no responde, es que está verdaderamente muerto! (Pp.53-54).

Era necesaria la presencia de estas sombras chinescas, así como el simbólico mapa de España, para que esta escena cobrará todo el espíritu esperpéntico que Lauro Olmo ha pretendido proporcionarle.

Como vemos, la escenografía de esta obra está muy alejada de los modos de representación utilizados en sus primeros años por la mal llamada Generación Realista, y de la cual da cuenta César Oliva:

Los decorados que sugirieron los *realistas* y, sobre todo, la arquitectura escénica que de ellos se derivó, jugaba principalmente con la idea de simultaneidad. La fórmula más utilizada era la de hacer del escenario un lugar donde puedan convivir varios cuadros. Salvo excepciones en las que se mantiene el único decorado, los realistas propenden a ampliar el número de ámbitos, eso sí, todos descritos como fragmentos realistas de un espacio real.¹⁷

La superación de los moldes realistas que se constata en la escenografía de *Luis Candelas*, y que se repite por la inserción de un *flash-back* y de unas escenas expresionistas y oníricas, por la estructuración en cuadros que permiten un montaje cinematográfico, así como por la interpretación por parte de unos maniquís, cuya presencia puede ser considerada como un elemento distanciador¹⁸, da prueba de que Lauro Olmo fue un autor en constante evolución que asimiló algunas de las innovaciones teatrales que circulaban en nuestro país; y fue, en fin, un hombre que reconoció que su obra era "una búsqueda constante"¹⁹ y la suya "una dificultosa trayectoria"²⁰.

Sin embargo, Lauro Olmo se mantiene fiel a los gustos realistas en la ambientación lograda gracias a incluir canciones ("El Trágala", "La Cachucha", "El Nuevo Serení", etc.) y usos de la época, tales como los ajusticiamientos en la Plaza de la Cebada, las verbenas de la Paloma, la cárcel del Saladero, etc., pero, sobre todo, por la mención, no sólo de espacios urbanos típicos de Madrid, tales como la Puerta del Sol, las calles Mayor, Carretas, Atocha, etc., o el barrio de San Blas, sino también de locales existentes en los años en que transcurre la acción como los mesones del Arco de Cuchilleros, la Fontana de Oro, El Parnasillo, ..., por no mencionar las alusiones a acontecimientos

¹⁷ *El teatro desde 1936*, p.229.

¹⁸ Según C.Oliva, (*Cuatro dramaturgos "realistas" en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, p.67), "¿No podríamos decir que el *distanciamiento* a la española ocurre cuando, en vez de personajes, manejamos muñecos, títeres, caricaturas, siluetas?"

¹⁹ A.Isasi Angulo, *Diálogos del Teatro Español de la Postguerra*, Edit.Ayuso, Madrid, 1974, p.289.

²⁰ M.A.Medina Vicario, *El Teatro Español en el banquillo*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, p.25.

históricos que marcaron la época, como pudo ser las muertes del librero Antonio de Miyar -aquí designado Higinio (?)- y de Riego, las logias masónicas, los doceañistas, la eclosión del romanticismo, por sólo poner algunos ejemplos. Creemos que Lauro Olmo, al escribir esta obra, ha estado muy acertado en el tratamiento de muchos de los elementos teatrales que la componen, pero lo que no podemos dejar de resaltar ha sido su magnífica recreación de la época, recreación que ha abarcado los más variados aspectos, entre los que no hay que olvidar el manejo de un lenguaje popular, que, por otra parte, y según Angel Berenguer, es un modo de oposición al anquilosado teatro comercial que dominó la escena española durante el periodo franquista, además de un modo de "dar veracidad y eficacia a la anécdota del drama"²¹.

En *Luis Candelas* Lauro Olmo ha hecho uso de un lenguaje en el que conjuga los más variados registros, acordes éstos con la índole de los personajes o con la situación que protagonizan. Las acotaciones y los parlamentos de los personajes de la nobleza y de Luis cuando se hace pasar por rico indiano, se caracterizan por su modo de expresión correcto y carente de peculiaridades lingüísticas que pudiéramos relacionar con una determinada variedad diatópica o diastrática. Sin embargo, cuando son personajes del pueblo los que hablan, aflora sobre el escenario el modo expresivo al que nos tiene acostumbrados este dramaturgo y que ha caracterizado toda su producción: nos enfrentamos, en suma, con el "habla popular madrileña, propia de las clases populares", si bien, como señala Angel Berenguer, se trata de "una convención formal coherente, y representativa de una fórmula social reconocible"²². Esta forma de expresión, que la crítica ha emparentado con la de Carlos Arniches²³, posee unas características que afectan a todos los niveles del lenguaje, especialmente al fonético-fonológico ("pecao", "acompañao", "autoridá", "usté", "pa"(<para), "pal"(<para el), "mecagiën", etc.), sin olvidar los vulgarismos léxicos ("espichar", "birlar", "palmar", "patatús", etc.) o los morfosintácticos ("poneros", laísmos, ...). Sin embargo, es curioso señalar, como ya apuntó el profesor Berenguer, que aun entre los propios personajes populares, estos rasgos no son fijos, es decir, es frecuente la alternancia de soluciones, por ejemplo la desaparición de la -d- intervocálica, en un mismo personaje. Según el mencionado estudioso, este fenómeno está causado por dos motivos: porque el autor pretende recrear el ritmo de la frase y porque "transcribe expresiones populares que comparte"²⁴. Con este lenguaje, Lauro Olmo busca no sólo adecuarse a una época, objetivo prioritario

²¹ "Introducción" a *La camisa* y a *El cuarto poder*, p.44.

²² *Ibidem*.

²³ A. Isasi Angulo, *Op.cit.*, p.284. Aquí Lauro Olmo asegura no estar totalmente de acuerdo con esa afirmación, ya que su lenguaje, frente al de C. Arniches, parte de la realidad: él se reconoce como primer usuario de ese modo de expresión por él plasmado.

²⁴ "Introducción" a *La camisa* y a *El cuarto poder*, p.50.

como hemos señalado más arriba, sino reforzar ese carácter popular que persigue para toda su producción, y en especial para ésta por pertenecer a un género eminentemente popular como es la zarzuela.

No queremos poner punto final a estas líneas dedicadas al lenguaje sin señalar la parodia del lenguaje romántico que Lauro Olmo ha realizado en la estampa undécima, cuya finalidad, como se hace evidente en la siguiente cita, es totalmente cómica

DONCELLA (*Llevándolo al lado de una ventana*).- Venid, mirad. ¡Fenece la tarde!

ANTONIO AUSÓ.- ¡Todos fenecemos, amada mía!

DONCELLA.- ¡Cuan triste anochece!

ANTONIO AUSÓ.- ¡Cuan!

DONCELLA.- ¿Teméis a La Parca?

ANTONIO AUSÓ (*Sobándole el trasero*) ¡Por vos! ¡Que tanta hermosura se corrompa, me subleva! (*La besa y exclama acto seguido*) ¡Estáis frígida!

DONCELLA.- Helada más bien. Es el céfiro vespertino en la hora del ocaso (p.50).

Conviene resaltar que aunque Lauro Olmo fue un autor sumamente comprometido con la problemática vivida por nuestro país, en *Luis Candelas* adopta un tono cómico que invade diálogos, personajes (la Cuarentona que pide limosna, los Alguaciles que interrogan a la Tonadillera, etc.), anécdotas e incluso la letra de las canciones, como puede apreciarse en alguna de las coplas de "La Avispa", por sólo citar un ejemplo:

Yo estaba en mi cama
durmiendo tranquila
y sentí una cosa
que aquí me bullía.
Despierto asustada
y al verme afligida,
el pícaro bicho
de mí se reía.
¡Ay, madre, qué es esto
que tanto me pica!
¡Qué será esto, madre,
si será una avispa! (p.77)

Esta comicidad que introduce en grandes dosis en su obra es un modo más de acceder a ese popularismo que persigue como uno de los pilares básicos de su creación²⁵.

²⁵ L. García Lorenzo, "Teoría y práctica de Lauro Olmo", en *Historia y Crítica de la Literatura Española. Epoca Contemporánea 1939-1980*, Tomo dirigido por D. Yndurain, Grijalbo, Barcelona, 1981, pp.613-617.

Las canciones insertadas en gran número en *Luis Candelas* obedecen, en primer lugar, a un motivo estructural: esta obra está pensada para representarse como una zarzuela con música de José Nieto, pero también responden a otras causas, tales como la ya aludida comicidad, o el deseo de recrear una época determinada, por no mencionar que la creación de espectáculos totales, que incluyeran música en vivo, fue una de las premisas de las que partió la producción teatral de la década de los '70, como puede apreciarse en *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, de Martín Recuerda, o en muchas de las producciones del llamado teatro independiente (piénsese en *Castañuela '70*). En las creaciones teatrales de estos años, las canciones poseían, igualmente, una clara intencionalidad épica en el sentido de que, a través de ellas, el dramaturgo subrayaba el mensaje de su obra²⁶. "El Trágala" es un claro ejemplo que aún todas esas intencionalidades que señalábamos en las canciones del teatro de Lauro Olmo.

Creemos interesante señalar las influencias, e incluso fuentes, que es posible percibir en *Luis Candelas*. En numerosas ocasiones, Lauro Olmo se declaró admirador de Valle-Inclán²⁷, y esta admiración se plasmó en la presente obra en la escena cuasi-esperpéntica de la muerte de Fernando VII, de la que ya hemos dejado constancia, y a la que el propio dramaturgo pone fin con una acotación que no deja lugar a dudas:

La ceremonia ha terminado. El redoblar de las campanas alcanza durante unos instantes su máxima intensidad. Hasta que todo, como una esperpéntica fantasmagoría, desaparece (p.54).

Con las voces "esperpento" y "siniestro" (p.44) alude Luis Candelas a la figura de Calomarde, el famoso represor de las libertades durante los años 1824-1834, cuya gestión como titular de la cartera de Justicia se distinguió por sus tristes capacidades para sembrar el terror político entre los liberales. Además de estos pequeños detalles, es en la última estampa, en la del ajusticiamiento de Luis Candelas en el patíbulo, en donde se observa una más nítida similitud con Valle-Inclán, concretamente con su poema "Garrote vil", en el que la muerte es presentada como un espectáculo a la que asiste el pueblo entre una gran algarabía: las canciones, la bota de vino, la comida y el fraile limosnero acompañan a una muerte que aparece totalmente desdramatizada en las creaciones de estos dos ya universales gallegos.

Más evidente que la precedente, es la influencia de *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, de José Martín Recuerda, en *Luis Candelas*. En ambas

²⁶ R.Doménech, (*Op.cit.* p.168) señala que Lauro Olmo ya utilizó canciones en *Mare Nostrum* con carácter épico.

²⁷ A.Fernández Insuela, *Op.cit.*, p.233-235; y C.Oliva, *Cuatro dramaturgos "realistas" en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, p.53-59.

creaciones surge un heroico protagonista ajusticiado por su ideología liberal, aunque los delitos por los que se les acusan sean el robo en el caso de Luis, o la prostitución en el de Mariana. Además de este elemento temático, coinciden ambas obras en la inserción de unas mismas canciones ("El Trágala" y "Señor Juan de Dios") y en la presencia de unas escenas que guardan gran similitud.

Tanto Martín Recuerda como Lauro Olmo han presentado en sus obras a unos mendigos/titeres que dicen o insinúan haber sido héroes en esa España que se sublevó contra los franceses. La semejanza entre ambas escenas queda patente en los siguientes fragmentos:

EL DEL MUÑÓN.- [...]Quién le va a meter a éstas en la cabeza lo que somos y lo que fuimos.

LOLILLA.- ¿Quién fuisteis, quién? ¿Acaso de la nobleza de Francia?

EL DEL MUÑÓN.- (*Escondiendo un rencor*) O héroes de la guerra de la Independencia. Lo contrario que pensaste. Qué buena acertaora. ¿No nos ves? Lisiados de la Independencia.

LOLILLA.- Y lo dicen con ese orgullo, sin temor a la policía y sin pensar que están delante de la tienda de "Madam Lolilla", amiga de la nobleza de España y Francia. ¿Se puede ver cosa igual? Pues cá. Estos me los conozco bien. (*Sigue la burla*) ¿Y de la gloriosa guerra de la Independencia, habéis pasado al glorioso oficio de titeres?

EL DEL MUÑÓN.- ¿Y qué remedio le queda aquí a los héroes?

(Martín Recuerda²⁸)

MENDIGO 1º.- ... Y después de tanta gloria, ya ven sus señorías en lo que hemos venido a parar: ¡En ser mendigos en España! (*A una desharrapada cuarentona que, aunque desgreñada, deja ver unas apetitosas carnes*) ¿Qué opinión le merece tal desaguisado a la señora?

CUARENTONA.- ¿Se refiere "bueycencia" a lo de ser mendigos?

MENDIGO 1º.- (*Incisivo*) ¡Mendigos en España!

[...]

MENDIGO DE LA JOROBA.- Cuando yo fui Grande de España... (*Irritado por las risotadas generales que ha desatado*) ¡Escúchenme sus señorías, leche! (*Hecho el silencio, continúa*) Cuando yo fui Grande de España... (*Dirigiéndose a todos*) ¿Lo duda alguno? (*El silencio es ahora total*) Cuando yo fui... (*Se corta. Se desnuda ante todos y, ya en silencio él mismo, muestra una serie de cicatrices entre las que destaca un corte que le cruza la joroba*) Podría darles a sus señorías fechas, lugares,... Podría... (L.Olmo, pp.39-40)

Curiosamente el Mendigo 1º actúa como confidente/espía de Luis Candelas, con lo

²⁸ J.Martin Recuerda, *Las salvajes de Puente San Gil, Las arrecogias del Beaterio de Santa Maria Egipcíaca*, Edición de F.Ruiz Ramón, Ed.Cátedra, Letras Hispánicas, nº65, Madrid, 1978, p.215.

que, nuevamente y de forma indirecta, se relaciona a este personaje con los movimientos de oposición al absolutismo de Fernando VII.

En el precedente fragmento de Lauro Olmo advertimos nítidamente que los mendigos no acaban de aclarar su postura ideológica y su pasado, como tampoco a través de *Luis Candelas* se dilucida con exactitud cuál fue el pensamiento de nuestro héroe y el motivo de su ejecución. Lauro Olmo ha recreado en Luis Candelas un héroe, un mito, al que no le ha querido negar la ideología que considera acorde con un personaje de estas características, con un hombre que representa la lucha por la libertad frente a la opresión, incardinada ésta no importa si en el siglo XIX o en el XX. Sin embargo, como el dramaturgo conoce la verdad histórica, no se atreve más que a sugerir una posible vinculación entre el protagonista y los movimientos revolucionarios surgidos bajo el reinado de Fernando VII.

Deseamos señalar también otro motivo recurrente en ambas obras: la profusa utilización del disfraz. En *Las arrecogias*, los títeres, Lolilla y sus costureras, y un policía que entra en la tienda de modas de éstas últimas, pretenden con sus disfraces adecuarse a mundos ajenos a su modo de vida y de pensamiento: los títeres y costureras persiguen encubrir su oposición al régimen absolutista, mientras que el policía disfrazado de mujer está indagando sobre la procedencia de la tela en la que se bordó la bandera liberal. A esta idea se refiere Francisco Ruiz Ramón²⁹ cuando afirma:

El sentido del disfraz se hace claro: [...] podrá ser eficaz en la medida en que se enmascare con los signos de propaganda [...] puestos en circulación por el régimen oficial.

Bajo esta premisa comprendemos por qué Luis Candelas aparece en escena disfrazado de rico indiano (D.Luis Cobos), sacerdote, acaudalada señora que acude a casa de la modista de la reina³⁰ o de oficial de húsares. Todas estas personalidades adoptadas por el famoso ladrón propician que no levante sospechas en un país en el que el gobierno favorece a la Iglesia, al ejército, la nobleza y la burguesía adinerada. Lauro Olmo, por medio de este mecanismo, está atacando a esos estados que respetan a los grupos sociales más privilegiados, sean éstas situaciones de un pasado remoto o más próximo. Que el dramaturgo pretende involucrar al espectador actual con lo que se está viendo sobre el escenario es fácil deducirlo del final de la obra: el garrote vil en el que yace Luis Candelas y que está situado al fondo del escenario, se desplaza hacia el espectador

²⁹ "Introducción" a *Las arrecogias del Beaterio de Santa Maria Egipcíaca*, p.28.

³⁰ Curiosamente, en ambas obras, sendos hombres se disfrazan de opulentas señoras para introducirse en los talleres de costura, si bien su finalidad es distinta.

De pronto, la carra sobre la que se ha montado el patibulo se arranca, vertiginosamente, hacia el primer término del escenario como si fuera a precipitarse sobre el espectador. Al borde mismo del espacio escénico se para, como detenida por un brusco frenazo (p.74).

hecho con el que el autor parece acusar al público de la muerte del ajusticiado. Lauro Olmo pretende en *Luis Candelas*, como en toda su producción, agitar la conciencia del espectador³¹, impedirle digerir el espectáculo como si de un mero divertimento se tratara. Sin duda, es éste uno de los rasgos que con más nitidez configura la producción de este dramaturgo.

Si hasta aquí hemos hablado de influencias, ahora nos referiremos someramente a unos claros ejemplos de intertextualidad. Lauro Olmo ha puesto en boca de Luis Candelas algunos versos de Espronceda, por quien el ladrón dice sentir una profunda admiración, lo cual contribuye a perfilar la mentalidad de este mito creado por el pueblo madrileño y ensalzado hasta la heroicidad en esta recreación. Tampoco podemos negar la deuda que nuestro dramaturgo ha contraído con la biografía que Antonio Espinosa³² llevó a cabo del famoso ladrón, obra en la que figuran canciones, diálogos, lugares, etc., que nuestro autor tomó para configurar al personaje, su historia y su época.

Esperamos que las páginas precedentes hayan contribuido a demostrar cómo Lauro Olmo fue un dramaturgo en perpetua búsqueda de nuevos caminos estéticos, ya que partiendo de los presupuestos del proyecto realista, presupuestos que se han materializado en *Luis Candelas* en la elección de la temática española, en el compromiso demostrado en su defensa de la libertad como valor supremo, en la creación de un género popular en el que han colaborado un lenguaje y unos personajes extraídos de las calles madrileñas, etc.; con estos materiales, digo, ha alcanzado la creación de un producto ágil e innovador, y ello gracias a la presencia de unos elementos formales y estructurales ajenos a los modos teatrales de los realistas, pero no a las corrientes teatrales europeas más avanzadas. Nos estamos refiriendo al empleo del *flash-back*, a la inserción de escenas expresionistas, al simbolismo de la escenografía, a la inclusión de canciones y música en directo, al carácter distanciador que le confiere a esta producción la actuación de maniquís, y, en fin, al montaje casi cinematográfico que

³¹ Consideramos que es importante recordar al respecto las palabras del propio dramaturgo aparecidas en *Yorick* (nº2, 1965, p.15, F.Jover, "Entrevista con L.Olmo"): "[...] nuestras decisiones ante el hecho dramático arrancan siempre de una fe en el poder social del teatro, [...] el hambre de un hombre pasada al teatro se universaliza. Y ya es la sociedad la responsable de ella"; así como las del profesor A.Berenguer ("Introducción" a *La camisa* y a *El cuarto poder*, pp.50-51): "De una forma constante y coherente transmite un contenido ideológico concreto, que coincide con los análisis más generales del PCE".

³² *Op.cit.* en nota nº12.

facilita su estructuración en estampas/cuadros³³. En este recuento de méritos descubiertos del análisis de *Luis Candelas*, no podemos olvidar la mitificación que Lauro Olmo ha realizado de la figura del famoso ladrón de Madrid siguiendo los moldes más reconocidos de la literatura mundial, así como la recreación de toda una época de la historia de España. Resulta lamentable que Lauro Olmo no pudiera presenciar el montaje de este texto en el que, como se advierte por su hechura, puso tanta ilusión y esfuerzo.

³³ A.Méndez Moya ("El último teatro de Lauro Olmo", *Teatro del Siglo XX*. Actas del Congreso celebrado del 17 al 30 de noviembre de 1992. Edición coordinada por J.M.Aguirre, M.Arizmendi y A.Ubach, Universidad Complutense, Madrid, 1994, pp.236-242) señala que éstos son mecanismos sumamente innovadores en una zarzuela.