

EL TEXTO DRAMÁTICO
Y LAS ARTES VISUALES.
EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO
Y SUS HEREDEROS
EN LOS SIGLOS XX Y XXI

EDS.
URSZULA ASZYK,
JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN
Y MARTA PIŁAT ZUZANKIEWICZ



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2017

URSZULA ASZYK,
JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN
Y MARTA PIŁAT ZUZANKIEWICZ (EDS.)

EL TEXTO DRAMÁTICO Y LAS ARTES VISUALES:
EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO
Y SUS HEREDEROS EN LOS SIGLOS XX Y XXI

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-29-9

Depósito Legal: M-26848-2017

New York, IDEA/IGAS, 2017

UNA REPRESENTACIÓN VANGUARDISTA
DE LA MUERTE DE DON JUAN
(*EL BURLADOR QUE NO SE BURLA* DE JACINTO GRAU)

Kamil Seruga
Universidad de Varsovia

A modo de una nota preliminar, quiero subrayar que en la presente aproximación a *El burlador que no se burla* propongo un análisis puramente textual —aunque con algunas anotaciones sobre una posible escenificación— puesto que el drama en cuestión, escrito en 1927 y publicado tres años más tarde, tal y como preveía su autor¹, al final no se puso en escena. La pieza pertenece a la etapa más experimental de la trayectoria artística del dramaturgo² debido a la experimentación con las nuevas técnicas o herramientas teatrales, pero en lo que respecta al tema central —o sea, don Juan— parece volver a orígenes barrocos y basarse en el paradigma conocido de la obra de Tirso de Molina, aunque al mismo tiempo no se puede descartar la faceta moderna que le adscribe Grau a su don Juan.

Dicho esto, resulta sustancial empezar por el paratexto³ que inmediatamente salta a la vista y remite a un juego intertextual, a saber: el su-

¹ En el prólogo a la obra escribe: «En cuanto a la suerte en nuestros teatros de este *Burlador que no se burla*, no sé, a pesar de ser muy fácil, si lograré en mi país verlo alguna vez representado adecuadamente, ya que entre nosotros hace mucho tiempo que no hay teatro» (Grau, 1971, p. 595).

² Sobre la técnica dramática y escénica de Grau escribe vastamente García Lorenzo, 1971, pp. 32-41.

³ Empleo la noción de acuerdo con la clasificación propuesta por Genette, 1989, pp. 9-15.

gestivo título de la obra que parece anticipar la psicología del personaje, en cuyo comportamiento en vano podemos buscar huella alguna de la burla conocida de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Este paratexto es muy significativo también desde otra perspectiva; como afirma Aurora Egido, el título de la obra tirsiana conlleva doble significado: «*El burlador de Sevilla* describe la subida desenfrenada en la consecución de los deseos del protagonista; *El convidado de piedra*, su hundimiento en el abismo»⁴. En este sentido, merece apuntar que *El burlador que no se burla* anticipa asimismo —aparte de la ausencia de la figura del comendador de Ulloa— una nueva modificación en cuanto al final trágico de su don Juan. Sin embargo, en lo que respecta al propio carácter de los protagonistas, hay muchas similitudes: ambos comparten los rasgos como la juventud, la procedencia española, la nobleza, la valentía y el poder de seducción. Pero, en lo concerniente a la estructura, ambos dramas se dividen internamente de forma diferente: cuadros —una división interna típica del expresionismo alemán— junto con el prólogo y epílogo, en el drama grauniano contrasta con los clásicos actos (jornadas) en el drama tirsiano, pero al mismo tiempo se asemejan los dos por desplazamientos en el espacio y el tiempo, así representando las diferentes aventuras del protagonista. De ahí que merezca la pena remitirse a la estructura de la acción, o mejor dicho el grado de representación de las acciones, el que en ambos dramas también induce a las diferencias sustanciales. Según la clasificación propuesta por García Barrientos, en el caso de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* podemos observar la predominancia de las acciones escenificadas o patentes (es decir, las burlas de Don Juan tienen lugar en el escenario), mientras que la obra grauniana se caracteriza por la preponderancia de las acciones sugeridas o latentes (en el escenario se alude a lo que ocurrió en las elipsis entre los siguientes cuadros del drama)⁵. Por tanto, en lo que sí difieren es la sensación de dinamismo y constante aventura que destacan en la obra tirsiana, donde el protagonista actúa en el escenario. En cambio, la versión moderna manifiesta un carácter episódico que también pone de relieve el carácter donjuanesco del protagonista —lo que Miguel Navascués, por su parte, define como una biografía dramatizada⁶—, pero con mucha frecuencia los personajes

⁴ Egido, 1988, p. 38.

⁵ García Barrientos, 2001, p. 75.

⁶ Navascués, 1975, p. 71. Merece apuntar, sin embargo, que según la tipología de drama, tal y como queda definida por Wolfgang Kayser, ambos dramas pertenecerían al

solamente comentan lo que hizo el conde de Mayolas, lo cual dota a la obra de la sensación de estatismo en comparación con su antecesor tirsiano⁷.

En todo caso, en la presente investigación no pretenderé analizar toda la obra, sino el cuadro que probablemente atrae más atención de los lectores en la obra de Grau, es decir el de la muerte del conde de Mayolas. Según algunos críticos es uno de los más interesantes, mientras que otros lo consideran el menos logrado de toda la obra. Desde mi punto de vista, es el cuadro más cautivador, debido a varios factores. En primer lugar, el autor ofrece una visión muy personal de la famosa escena de la muerte de don Juan, reinterpretando así la muerte del personaje mítico. En segundo lugar, es el cuadro que más resalta por su innovación técnico-estética en lo que concierne a las vanguardias históricas. Finalmente, en esta unidad también se hallan huellas de la estética del teatro barroco de Siglo del Oro.

Para nuestros fines analíticos parece indispensable dividir la secuencia del cuadro en tres «partes» o situaciones dramáticas (aunque tal distinción no se ve reflejada en el texto secundario). La acción transcurre, según indican las acotaciones, en la casa del Conde de Mayolas cuando este está cenando. Por una parte, merece nuestra atención la detallada descripción que nos brindan las acotaciones:

La casa de Don Juan. Una estancia del vetusto palacio de los condes de Mayolas. En el fondo, llegando hasta las esquinas oblongadas, una amplia cortina oscura, que tapa la gran entrada del dormitorio. Puerta a cada lado, cubierta por viejos damascos de tonos apagados. En los muros, armas y cuadros antiguos. A la izquierda, un velador con diversos botes y cajas de tabaco y un encendedor con llama de alcohol. Junto al velador, un comodísimo sillón inglés moderno. Del techo cuelga una gran lámpara veneciana. En la pared, en forma de escudo, un reflector de bronce bruñido, del que arrancan dos brazos con bujías eléctricas, protegidas por pantalla. Lámparas y bujías están encendidas. A la derecha. Una mesa pequeña, improvisada, con vajilla y cristalería finísima. Sentado ante la mesa, Don Juan; acaba de hacer una ligera colación⁸.

drama de personaje, a saber: «La mayoría de los dramas basados en una gran figura histórica (César), o en santos o antisantos (Don Juan Tenorio), buscan su forma partiendo de la sustancia del personaje» (Kayser, 1965, p. 492).

⁷ Apenas dos seducciones se escenifican, la de Adelia en el segundo cuadro y la de Afra, en el cuarto.

⁸ Grau, 1971, pp. 685-686.

Téngase en cuenta que Grau en *El burlador que no se burla* se aleja de la estética realista (en el cuadro que aquí nos interesa en particular). No obstante, bajo mi punto de vista, en ello se puede encontrar una huella del Siglo de Oro; en este sentido una descripción tan minuciosa no sorprende puesto que, como sostiene José García López: «El gusto barroco por la ornamentación recargada se manifiesta también en la complicada *escenografía* que sirve de marco de las obras»⁹.

Por otra parte, no parece ser casual el motivo de la cena, que se puede percibir como un guiño al espectador, puesto que esa constituye un elemento conocido del mito donjuanesco y entabla otro de los juegos intertextuales. Sin embargo, Grau actualiza este motivo: don Juan recibe una carta que se parece a «una esquila mortuoria», por eso emblemática, con «calaveras y huesos pintados» que, a mi parecer recurre a la estética del Barroco y a la vez anuncia el contenido de la mencionada carta de modo simbólico. Así, en la carta se dice que don Juan fue envenenado por un hombre que quería vengar «a santa mujer». En este sentido se puede apreciar un toque de modernidad en la recreación de Don Juan, dado que se señala el envenenamiento como causa de la muerte de Don Juan. En esta misma parte podemos observar también la herencia del teatro barroco, esto es, el papel cómico de los criados. Veamos el siguiente diálogo:

FÉLIX— Mira tú por la puerta, a ver si se acerca, y, mientras tanto, lo leo.

PEPE— ¿Pero a ti qué te importa?

Félix— Hombre, es curioso el caso. ¡Anda!

[...]

FÉLIX (*leyendo aprisa, a media voz*) — «Hace días que está usted envenenado, señor conde de Mayolas...».

PEPE (*Estremeciéndose*) — ¡Reconcho!

FÉLIX— «... por el jugo de unas hierbas que sólo conocen algunos negros de América...».

PEPE (*Alarmadísimo, llevándose las manos al vientre.*) — ¡Zambomba!¹⁰

⁹ García López, 1972, p. 326.

¹⁰ Grau, 1971, pp. 689-690.

Inicialmente, los criados introducen un elemento de humor en la obra, ya que su comportamiento entrometido, junto a los gestos y comentarios, tiene matiz casi satírico y, de este modo, se disminuye la tensión dramática. Se asemejan, pues, a los graciosos de las obras áureas, aunque, claro está, en comparación con Cataliñón tirsiano (o, para mencionar otro gracioso famoso, Mengo lopesco), su rol es de corte más limitado en el sentido de que, a modo de ejemplo, no constituyen un desdoblamiento o un contrapunto de la figura central. Dicho sea de paso, el papel de los criados en el drama grauniano es imprescindible en lo concerniente a la comunicación teatral dado que precisamente gracias a ellos, los espectadores (y los lectores) nos enteramos del contenido de la carta recibida.

Es después de la cena cuando comienza la segunda situación dramática del cuadro; a saber, don Juan decide acostarse y se dirige hacia la alcoba, se apagan las luces principales y todo se queda en penumbra salvo dos bujías eléctricas. En esta cuasi-oscuridad aparece, en el clamor amarillo verdoso, la figura del Diablo en «forma de hombre alto, cenceño, envuelto en abrigo pardo»¹¹. En esta parte nos interesan en particular el uso de la luminosidad y la figura del Diablo. En lo que concierne a la primera cuestión, se puede constatar que, gracias a las producciones en sí experimentales y novedosas de Gordon Craig o Adolphe Appia, Grau que conoce su teatro se sirve de este nuevo lenguaje teatral para añadir una nueva dimensión a la escena final¹². La yuxtaposición de una atmosfera sombría de la oscuridad que se ve interrumpida solo por las dos bujías y el repentino surgimiento del amarillo verdoso, que a su vez cobra un significado simbólico, ya marcan una atmósfera misteriosa y surrealista de los acontecimientos que están por ocurrir. En lo que respecta a la misteriosa figura del Diablo, él mismo se presenta como Tentador; sin embargo, toma forma «de hombre alto, cenceño, envuelto en abrigo pardo. Sostiene en la mano un sombrero blando»¹³. En este

¹¹ Grau, 1971, p. 692.

¹² En el cuadro de la muerte en un momento dado Figura Negra (que representa la muerte) quiere mostrar al donde de Mayolas el dolor que causó durante su vida: «(Solemne y majestuosa, vuélvele la espalda, va hacia el fondo del dormitorio y sacude una punta del manto. Tras las ventanas, en las paredes y en las cortinas de las puertas laterales, aparecen visiones vagas de seres enlutados, de rostros murientes, de hombres con los puños crispados.)» (Grau, 1971, p. 703). Este efecto podría ser escenificado gracias al uso de pantallas de los que se servía Craig.

¹³ Grau, 1971, p. 692.

sentido, Grau otra vez se inspira en el Siglo de Oro; no recurre, pues, a la tradición medieval de representar al Diablo como un ser animalesco o monstruoso; al contrario, en esta figura se pueden percibir huellas de las imágenes barrocas. A modo de ejemplo, recordemos que el personaje del demonio en *El mágico prodigioso* de Calderón toma forma de galán, o en el caso de Lope de Vega, en *El peregrino en su patria*, de marinero. Por tanto, al igual que en los dramas barrocos, el Diablo debe confirmar mediante el diálogo su estatus sobrenatural, puesto que los espectadores no lo podrían diferenciar de cualquier otro personaje por el aspecto físico. No cambia, sin embargo, el papel de la figura demoniaca: viene para tentar a don Juan a que se rebele contra Dios, sugiriendo al mismo tiempo que el primero siempre ha sido «un colaborador involuntario del Diablo». En este caso, Grau rompe de nuevo con la visión tradicional de la vida y la muerte de don Juan y mantiene firmemente que este es el dueño de sí mismo y por tanto no tiene contra quién rebelarse. Una vez fallido el intento de tentar a don Juan, el Diablo admite su fracaso y se retira, haciendo otro gesto muy significativo: «extiende otra vez la diestra hacia don Juan y desaparece bajo tierra»¹⁴.

Tras su desaparición empieza la tercera parte del cuadro. Ante el protagonista aparecen tres figuras abstractas, o alegóricas, que representan tres aspectos de la existencia humana, comparables a las parcas griegas: Figura Azul, Figura Roja y Figura Negra, las representaciones tétricas del destino, la vida y la muerte, respectivamente. Y en esta parte se pueden apreciar recursos presentes ya en el teatro del Siglo de Oro. Como señala García López:

el [teatro] de Calderón, destinado en gran parte a animar las «Fiestas Reales» de Palacio, ofrece, gracias a la colaboración de hábiles arquitectos y tramoyistas, un magnífico despliegue de sorprendentes trucos escenográficos y efectos visuales: jardines maravillosos, fantásticas apariciones de seres sobrenaturales...¹⁵

Efectivamente, la herencia barroca se hace patente si tenemos en cuenta el teatro alegórico y los autos sacramentales, principalmente los creados por Calderón de la Barca. Recordemos, por tanto, la visión onírica de *El gran teatro del mundo* o la aparición de dioses como abstraccio-

¹⁴ Grau, 1971, p. 698.

¹⁵ García López, 1972, p. 326.

nes en el drama mitológico en *La estatua de Prometeo*. La obra de Grau, además, en su puesta en escena podría contar con nuevas herramientas teatrales como el mencionado empleo de luces (de diferentes colores) en función de las figuras abstractas durante la representación transmitiría una nueva dimensión, como se verá más adelante.

Así pues, las tres apariciones confusas entablan un diálogo sobre la vida que ha llevado don Juan hasta que este se queda a solas con una sola, la Muerte. Los dos continúan el diálogo en un tono filosófico, lo que también nos remite inmediatamente a la orientación didáctica y moralizante de muchas de las obras cortesanas escritas en el Siglo de Oro. La muerte intenta convencerlo de reflexionar y, tal vez, arrepentirse de todas las maldades que ha hecho durante su vida. Al igual que el Diablo, la Muerte no logra inspirar en don Juan, arrogante y firme en su postura, alguna reflexión, por tanto, lo prepara para el fin. Merece nuestra atención aquí el continuo juego de luces, gracias a la figura de la Muerte que «extiende su manto, [...], tornando en pajizas y haciendo más tenues las luces de las bujías. Quedan antecámara y dormitorio iluminados por un debilísimo resplandor»¹⁶. Así pues, la iluminación vuelve a complementar la acción dramática, ya que las luces que se van apagando y la penumbra que va extendiéndose anuncia la próxima muerte del Conde. Este lenguaje teatral dota a la obra de una nueva dimensión de origen expresionista; parto aquí de la definición que le da Pavis a la noción «expresión», es decir: «la expresión dramática o teatral, como toda expresión artística, es concebida [...] como un movimiento que va del interior al exterior»¹⁷. Por consiguiente, la idea del teatro de esta corriente fue expresar el estado anímico o el interior de los personajes «más bien que la representación superficial de la realidad externa»¹⁸. De lo dicho anteriormente se puede desprender que el diálogo que mantiene el Conde con las parcas parece ser un viaje hacia el interior para luego quedar exteriorizado y puesto en evidencia, lo que se refleja en el contenido introspectivo de la conversación. Por otra parte, el empleo de luces en función de las figuras abstractas ofrecería una nueva visión de la puesta en escena; el contraste entre el escenario en tinieblas y columnas de luces que rodean al protagonista podría poner de relieve el final trágico del protagonista y, a la vez, con las demás luces apagadas, serviría

¹⁶ Grau, 1971, p. 702.

¹⁷ Pavis, 1998, p. 194.

¹⁸ Navascués, 1975, p. 109.

de una única escenografía¹⁹ a pesar del opulento decorado del que nos advierten las acotaciones que se han mencionado antes.

Merece destacar aquí que, como ya se ha destacado a propósito del juego intertextual con el título del drama de Tirso, Grau se aparta parcialmente de la visión del mito por él concebida: aunque fiel en la construcción de don Juan como ser «dionisiaco», su muerte no es una condena celestial; de hecho, el dramaturgo no sugiere en ningún momento una inclinación religiosa del protagonista. En lo que sí parece haberse inspirado Grau, es el carácter fúnebre e infernal del banquete con el comendador de Ulloa y la postura de don Juan. No obstante, a diferencia del burlador tirsiano, quien cae al infierno con el acompañamiento de un ruido y llamas infernales, la Muerte en Grau asume un papel maternal y lo envuelve al conde con su capa negra arrullándolo, otro significado simbólico. Gonzalo Torrente Ballester criticó la aparición de las abstracciones en *El Burlador que no se burla*, ya que en la veracidad del acontecimiento «cuesta creer; más desde luego, que en la estatua animadora del Comendador de Ulloa»²⁰. Opino, sin embargo, que no fue el grado de la probabilidad del suceso lo que motivó a Grau, sino cierta estética que adoptó para el drama. Como admiten las mismas figuras alegóricas, son proyecciones abstractas que emanan del alma del conde. De ahí que se pueda considerar estas como un desdoblamiento del personaje del Conde, lo cual encaja con el psicoanálisis freudiano que entonces estuvo en boga; como constata la Figura Roja «Don Juan, lo que ves es la verdad que proyecta tu propia conciencia, apretada y dura»²¹. De lo anterior se puede desprender que probablemente Grau consideró anacrónico el motivo del muerto de piedra en pleno siglo xx. Preservó, no obstante, el mismo mensaje que quería transmitir Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, a saber: Don Juan es quien había pedido para sí un final alevoso —con sus acciones y «tan largo me lo fiais» en boca— dado que la estatua de piedra no se escapa a ningún truco astuto para condenar al Burlador. En este sentido, el conde de Mayolas, a quien la Muerte le dice «piensa en lo que pudiste hacer y no has hecho»²², parece ser igual.

¹⁹ En este sentido se acercaría a las propuestas teatrales de Max Reinhardt.

²⁰ Torrente Ballester, 1956, p. 295.

²¹ Grau, 1971, p. 700.

²² Grau, 1971, p. 701.

Para concluir, se puede constatar que Grau ha conseguido cumplir su propósito expresado en el prefacio al drama, es decir, representar su propia visión del don Juan moderno. Con certeza podemos afirmar que el cuadro de la muerte, uno de los más interesantes de la obra, es un cuadro en el que se entrecruzan elementos de origen fantástico, expresionista y simbolista, de acuerdo con la estética de los movimientos vanguardistas de aquellos tiempos. Por otra parte, debido al origen de la figura de don Juan y como consecuencia de lo expuesto, no se pueden descartar las numerosas relaciones con el teatro barroco, del cual ha tomado Grau varias ideas para su reinterpretación del mito donjuanesco. De este modo, Grau demuestra que en el siglo xx la figura de don Juan sigue siendo una de las fuentes de inspiración insaciables, sin que se le despoje de su raíz barroca. Aunque el conde de Mayolas es un hombre que vive en los tiempos modernos y deja de burlar las mujeres, en la obra de Grau no deja de ser don Juan. La cosmovisión del hombre del siglo xx, sin embargo, difiere y por eso la figura de don Juan también se vio afectada por el cambio. Así pues, el burlador del siglo xx, igual de dinámico, aventurero y apasionado seductor —«el puro impulso vital» en palabras del autor— como su antecesor tirsiano, se muere, pero no por haber desafiado la ley divina, sino por ser egoísta y pensar solo en sus necesidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Egido, Aurora, «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2, 1988, pp. 37-54.
- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.
- García López, José, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens-Vives, 1972.
- García Lorenzo, Luciano, «Introducción», en Jacinto Grau, *Teatro Selecto de Jacinto Grau*, Madrid, Escelicer, 1971, pp. 32-41.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- Grau, Jacinto, *El Burlador que no se burla*, en *Teatro selecto de Jacinto Grau*, Madrid, Escelicer, 1971.
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1965.
- Navascués, Miguel, *El teatro de Jacinto Grau*, Madrid, Nova Scholar, 1975.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.
- Torrente Ballester, Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956.



El presente volumen recoge contribuciones de varios especialistas en la dramaturgia del Siglo de Oro y la de sus herederos de la Edad de Plata, la vanguardia, la posguerra española y la Posmodernidad, que reflexionan sobre el teatro como un espacio de encuentro de las artes poéticas y visuales. El enfoque multidisciplinar de los textos determina una gran variedad de perspectivas desde las que se puede estudiar el teatro aurisecular, tales como los efectos escénicos y valores visuales del texto dramático, la representación escénica y la adaptación cinematográfica de las comedias, así como la influencia de la estética y los temas barrocos en el teatro contemporáneo español.

Urszula Aszyk es Catedrática de literatura española de la Universidad de Varsovia. Como profesora visitante ha impartido cursos en varias universidades extranjeras. Es autora de más de 200 artículos y de una serie de libros sobre el teatro español. Recientemente ha publicado *Drama-Teatro-Arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX* (2014).

Juan Manuel Escudero Baztán es investigador del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y subdirector del *Anuario Calderoniano* y de la colección «Biblioteca Áurea Hispánica». Sus principales líneas de investigación se centran actualmente en la literatura española del Siglo de Oro, en especial su teatro y la poesía colonial.

Marta Piłat Zuzankiewicz es investigadora de la Universidad de Varsovia. Su especialidad son el pensamiento político de la Contrarreforma, la literatura emblemática, la comedia barroca y las relaciones polaco-españolas. Es miembro de la Asociación Internacional Siglo de Oro y la Sociedad internacional para el estudio de las relaciones de sucesos.



UNIWERSYTET
WARSZAWSKI



Agradecemos al Banco Santander su patrocinio
de las investigaciones del GRISO



Universidad de Navarra | GRISO



instituto



de estudios

auriseculares

