

**SINRAZÓN Y LOCURA EN
EL TEATRO ESPAÑOL DE VANGUARDIA**

CARLOS BLANCO DÁVILA
Universidade da Coruña

Durante el decenio que va desde mediados de los años veinte hasta mediados de los años treinta, la mostración espectacular de la locura como *leitmotiv* del drama, considerada desde distintas perspectivas (trágica, bufa, trascendente, científica...) se convirtió en eje temático para numerosos dramaturgos. Los Machado, Azorín, Valentín Andrés Álvarez, Claudio de la Torre, Sánchez Mejías o Alejandro Casona, entre otros, dedicaron obras señeras de su producción teatral a tal asunto.¹

De entre los citados anteriormente, el primero en interpretar la escena madrileña para presentar convincentemente las novedosas teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud como axis argumental de una pieza dramática fue el torero y también literato Ignacio Sánchez Mejías con su obra *Sinrazón*.² La obra sería estrenada por la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza bajo la dirección de Fernando Díaz de Mendoza el 24 de marzo de 1928 en el Teatro

¹ *Brandy, mucho brandy*, de Azorín, fue estrenada el 17 de marzo de 1927 por la compañía de C. Manolo París en el Teatro Centro (trece representaciones); *Las adelfas*, de Antonio y Manuel Machado fue estrenada el 22 de octubre de 1928 por la compañía de Lola Membrives en el Teatro Centro (dieciocho representaciones); *Tararí*, de Valentín Andrés Álvarez, fue estrenada por la compañía Robles-Orduña, bajo la dirección de Juan de Orduña, en el Teatro Lara el 25 de septiembre de 1929. El éxito de esta última obra llevó al empresario a reestrenarla quince días después, el 10 de octubre, en el Teatro de la Zarzuela (veintiséis representaciones) y otra vez, el 18 de noviembre, en el Teatro Alkázár (cuarenta y cuatro representaciones); *Tic-tac*, de Claudio de la Torre, fue estrenada por la compañía de D. y C. Fernando Soler bajo la dirección de este último en el Teatro Infanta Beatriz el 3 de octubre de 1930 (dieciséis representaciones).

Conviene recordar aquí que, en último extremo, una obra anterior de Vanguardia había tocado el tema de la locura como fábula axial del drama: *El lunático*, de Ramón Gómez de la Serna, drama en un acto de 1912 publicado en *Prometeo*, nº 38, ese mismo año. En él se revela el trauma que generan en el protagonista los deseos sexuales insatisfechos y cómo una pulsión exacerbada por su ansia de liberación le lleva a estrangular al único personaje susceptible de ser el sujeto de su salvación.

También es oportuno, en todo caso, confirmar que esta línea temática, aunque eclosiona en los años veinte, no concluye con estos ejemplos. En *La sirena varada*, que si bien fue escrita en 1929 – premio Lope de Vega en 1933 – acabaría siendo estrenada en 1934, Alejandro Casona también trata el mismo asunto, pero desde una perspectiva más acomodaticia, alejada ya de la Vanguardia *per se*. Sin embargo, algunas otras obras de preguerra persiguieron verdaderas implicaciones entre la locura y el subconsciente como *El tercer mundo* (1934), de Pilar Valderrama (vid. Pilar Nieva de la Paz. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Madrid: C.S.I.C., 1993; páginas 181 y ss.).

² Decimos convincentemente porque, tras el estreno de *Brandy, mucho brandy*, la crítica entendió que Azorín no había sido capaz de entender las propuestas surrealistas ni de asimilar las teorías freudianas sino de una manera caótica, confusa y superficial. De todos modos, creo que está por hacer una revisión más honda y más seria de los contenidos de esta obra para acabar de situarla en

Calderón de Madrid y llegaría a las catorce representaciones.³ Su pertenencia a la generación de artistas que tradicionalmente se relaciona con la Residencia de Estudiantes tuvo como acto de iniciación su mecenazgo⁴ al pagar los gastos del ciclo de conferencias de literatura en homenaje a Góngora que organizó el Ate-neo de Sevilla el 16 y 17 de diciembre de 1927 – recordemos que este viaje a la capital andaluza de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Pepe Bergamín y Juan Chabás, los “siete literatos madrileños de vanguardia” (como los llamó *El Sol*), dio lugar a algo así como al acta fundacional del 27 –.⁵ Aun cuando el matador ya había iniciado su

su justo lugar en tanto que particular muestra significativa del teatro español de Vanguardia. Algún crítico actual ya ha avanzado otra posible interpretación de este *sainete sentimental*: vid. Christian Manso. “Recepción del surrealismo en Azorín hasta *Brandy, mucho brandy*”, en *Litoral*, nº especial *Surrealismo. El ojo soluble*. Málaga, 1987; páginas 208-217.

³ Para todas las citas de la obra utilizaré la edición del *Teatro* de Ignacio Sánchez Mejías de Antonio Gallego Morell. Madrid: Espasa Calpe, “Austral”, nº 47, 1988.

⁴ Su talento y gracia naturales y su valentía en el ruedo atraen con admiración a los jóvenes valores del veintisiete, pero también les sobrecoge el hecho de que Sánchez Mejías es un individuo de fortuna, el paradigma del hombre hecho a sí mismo, altivo y generoso, que goza de una posición social elevada gracias a su arte con la espada y el capote. Y es esa mezcla de sentimientos de admiración y sorpresa hacia una figura, por otra parte, tan literaria la que explicaría que algunos vieran en él a un hombre capaz de acometer las empresas mayores y más inverosímiles porque Ignacio es un potentado en nada contrario a juergas y aficiones que, llegado el caso, puede avenirse a sufragar los gastos de cualquier propósito artístico que a aquellos se les ocurriera. Prueba de ello da un proyecto cinematográfico con Luis Buñuel – que andaba entonces buscando urgentemente financiación para una película – no demasiado conocido. Ésta acabaría frustrándose, tal vez, por desinterés o recelo del andaluz ante el desconocimiento del novedoso medio visual.

En una carta del cineasta a Pepín Bello puede leerse: “Proyecto con Sánchez Mejías (muy en secreto)” (París, 22 de agosto de 1927); más tarde, en otra al mismo: “Dime las señas fijas de Sánchez Mejías. No sé si habrá recibido mi carta. ¡Pepín! Sé muy prudente con él porque podría fracasar mi asunto. Lo mejor es que no te des por enterado de que le he escrito. Si acepta mis proposiciones el film podría ser de mucho éxito. Le dirigí mi carta simplemente al Club Joselito, Sevilla” (París, 5 de septiembre de 1927). Y, por último: “Sánchez Mejías se ha portado muy mal. No me ha contestado a mis cartas. No le digas nada. Ya no lo necesito” (París, 8 de noviembre de 1927). Parece obvio, pues, y natural, el hecho de que no todos los integrantes del 27 tenían el mismo grado de amistad e interés con respecto a su persona. Todos estos fragmentos epistolares pueden leerse en Agustín Sánchez Vidal. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988; páginas 159, 162 y 167 respectivamente.

⁵ El propio Joaquín Romero Murube le hace partícipe del cónclave de literatos en “Los días perdidos: Sevilla, capital poética de España”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 1929. Desde entonces será el torero por excelencia de todos ellos. En justa reciprocidad, ante el resto de los ojos comenzará a aparecer como una curiosa y singular figura entre la espada y la pluma. Como recuerda

andadura literaria con cierta seriedad y algún compromiso a través de unos artículos periodísticos en La Unión de Sevilla y un texto narrativo inconcluso bajo el título de *Marujilla, la de las perlas negras*⁶ en 1925 (todo ello con los toros como casi exclusivo fondo argumental), es tras el contacto con este grupo de amigos literatos cuando surgirá en él la necesidad de abordar retos de mayor envergadura literaria.⁷

Desde 1922, fecha en que comienzan a aparecer en español las obras completas de Freud por consejo directo de Ortega y Gasset al editor de las mismas,⁸ los principios psicoanalíticos se apoderan con mayor razón del ambiente cultural español desde los periódicos, las revistas culturales, los foros de debate, las voces de las tertulias, etc. Tras Ortega – quizás su primer lector en España –, A. Machado, Gómez de la Serna, García Morente, José María Sacristán, Rodríguez Lafor, Amigo Aguado y otros intelectuales y artistas se hacen eco del aparato conceptual del psicoanálisis en distintos grados de comprensión; pero serán los hombres del 27 de alguna manera relacionados con el surrealismo como Larrea, Lorca, Bergamín, Aleixandre, Alberti y, sobre todo, Buñuel y Dalí los que adviertan mejor las posibilidades creativas de la literatura freudiana. Como señala E. Valdivieso,

El ambiente cultural en aquellos años estaba dominado en toda Europa por las teorías psicoanalíticas, no sólo la medicina y más concretamente la psiquiatría, sino la poesía, la pintura,

Agustín de Foxá, fue “el torero intelectual del momento, que alternaba los poemas de Villalón o Rafael Alberti con el cante *hondo* y los pases en el estribo” (*Madrid de Corte a Checa*. Madrid: Prensa Española, 1976; página 139).

⁶ Vid. Antonio Gallego Morell, “Prólogo” a su edición del *Teatro* de Ignacio Sánchez Mejías. Madrid: Alianza Editorial, 1998; páginas 96 y ss. Sus artículos en prensa los podemos encontrar en edición crítica de Alfonso Carlos Saiz Valdivieso. *Escritos periodísticos*. Bilbao: Laida, 1991.

⁷ Si bien contaría con el favor de la mayoría de amigos poetas, algunos, como Pedro Salinas (ver su correspondencia con Jorge Guillén), se mostraron disconformes con las intenciones del torero para con la nueva literatura.

⁸ Ya en 1917, Biblioteca Nueva inicia gestiones para publicar una traducción al castellano de sus obras completas, algo que se concretará editorialmente un lustro después. Así lo cuenta José Ruiz-Castillo Blasala en *El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor*, Madrid, Agrupación Nacional del Comercio del Libro, 1972; páginas 108 y ss.

el cine, etc., se encontraban influidos por la obra de Sigmund Freud.⁹

Amigo de muchos de ellos y un tanto curioso intelectualmente, no resulta extraño que Sánchez Mejías hubiera de llegar, en el cultivo del trato con Alberti, Bergamín, Pepín Bello y García Lorca, principalmente, a la idea de componer alguna literatura de más enjundia, una obrita de teatro, por ejemplo, con la que demostrar a la burguesía madrileña, a los escépticos de pro, a los plumillas y críticos reduccionistas y a aquellos aficionados taurinos que siempre le denostaron en los cosos – gran parte de los citados esperaba el fracaso estrepitoso del matador metido a dramaturgo con auténtico fervor – que era capaz de escandalizarlos también en los escenarios al intentar un salto en el vacío del teatro más antimimético y antirretórico. Por supuesto, eso sí, fue lo suficientemente inteligente para salvar el tópico de seguir haciendo de los toros el único tema recurrente de su prosa.¹⁰ ¿Y qué mejor que elaborar en cruel

⁹ *El drama oculto. Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1992; página 15. Para leer un análisis exhaustivo sobre su repercusión en España, vid. Carpintero, Helio y Mestre, María Vicente. *Freud en España. Un capítulo de la historia de las ideas en España*. Valencia: Promolibro, 1984.

¹⁰ Las palabras de Rafael Alberti en sus memorias recordando el acontecimiento teatral que supuso el estreno de *Sinrazón* corroboran cierta predisposición en contrario al torero y, en todo caso, que entre el público había un cierto criterio maniqueísta sobre su valía como hombre de letras (porque también contaba Ignacio, principalmente entre sus amigos intelectuales, con un público estrenista favorable, dispuesto como estaba a disculpar su diletantismo, aunque luego demostró estar casi tan gratamente sorprendido como muchos de los opositores al experimento:

De pronto, un acontecimiento sensacional me llevó nuevamente a estrechar filas con los amigos: la compañía de don Fernando Díaz de Mendoza – de luto aún por la muerte de doña María Guerrero – anunciaba el estreno de *Sinrazón*, primera obra dramática de Ignacio Sánchez Mejías. Expectación en el mundo literario, pero mucho mayor en el taurino, aquel público madrileño que se la tenía jurada al torero por algún feo gesto que éste le dedicara en una tarde de corrida. Cuando llegué al teatro – el Calderón – hervía todo él. Por la cazuela se agitaban extraños tipos de pañuelos al cuello y tremendos garrotes en las manos. Entre bastidores, la compañía temblaba. Don Fernando, un aristócrata, acostumbrado a los estrenos de gala, no podía ocultar su preocupación y disgusto. “¡Si doña María levantara la cabeza!”, nos dijo a Bergamín y a mí cuando lo saludamos. Largos minutos antes de levantarse el telón, parecía el teatro una plaza de toros. El tendido de sol – la cazuela, quiero decir – pateaba y silbaba al compás de las trancas contra el suelo, ante la indignación de los palcos y el patio de butacas, quienes pretendiendo acallar aquel escándalo mayúsculo lo aumentaban aún más con sus protestas. Por fin, sonó un clarín, digo, se alzó el telón, produciéndose un instantáneo silencio. La escena aparecía completamente a oscuras, fosforesciendo –novedad – el filo de los muebles. Se escucharon primero las palabras de algún ser no visible... Se encendieron las luces... Surgió entonces en toda su

paradoja un *juguete trágico* en tres actos que satisficiera sus deseos demostrando la actualidad científica y estética de sus planteamientos? Con ello, además, se ganaría al fin el respeto de la intelectualidad más reacia al cambio de tercio que suponía su entrada hasta la Vanguardia con una obra dramática primeriza.¹¹

Durante la temporada 1927-1928 se produce un claro florecimiento de la revista musical al tiempo que se potencia el teatro lírico, espectáculos de los cuales disfruta un amplio sector de la clase media madrileña; igualmente, el público más refinado sigue disfrutando con la comedia de *boulevard* francesa, que tan bien adaptó Benavente a nuestra psicología, y con el teatro de corte menor (continúa el éxito de las obras en un acto, de estupendo rendimiento económico para la industria teatral porque suelen requerir menores dispendios para su puesta en escena). Entre las piezas que pueden englobar esta última subcategoría espectacular está el *juguete cómico*, obra menor en extensión de asunto intrascendente y de carácter cómico y popular que no busca sino ser un mero entretenimiento, un teatro evasivo.¹²

Sin embargo, aunque el teatro clásico español sufre un cierto abandono empresarial – sólo un Calderón y un Tirso suben a los escenarios –, no ocurre así con algunas obras contemporáneas de notable calidad textual que llegan

moderna blancura, la gran sala de un consultorio médico. En el centro, ante una mesa, un hombre, de blanco también, interrogaba a otro de apariencia distraída. La obra había empezado. Ahora, a más de treinta años de aquella noche memorable, yo no la recuerdo. No era, como esperaba el público, de ambiente taurino. Sucedió en un manicomio: un problema de locura o razón, que Ignacio resolvía gallardamente como en su mejor tarde de lidia. Un raro éxito, además del primer intento de teatro freudiano en la lengua castellana. Al final del último acto, aquel público del tendido de sol dispuesto a reventar al gran espada, se volcó en aplausos y ovaciones, redoblados con más vigor cuando Sánchez Mejías salió a escena para dar las gracias. Al otro día, la crítica más exigente y puntillosa concedía al torero la oreja, el rabo y los pitones, saludando en él la aparición de un nuevo autor dramático. Malas voces hicieron correr pronto que *Sinrazón* no era de él, sino de alguno de aquellos jóvenes escitores que lo rodeábamos. Nada más estúpido y falso. Ignacio era un hombre de genio, hasta capaz de hacer, como lo hizo, aquella obra teatral que fue la admiración de todos (*La arboleda perdida*. Barcelona: Bruguera, 1980; páginas 255 y 256).

¹¹ Para conocer algún juicio último sobre la evolución del teatro de Vanguardia en España y calibrar la importancia de Sánchez Mejías como partícipe del mismo puede leerse el artículo de Mariano de Paco “El teatro de Vanguardia”. *La Vanguardia en España* (Javier Pérez Bazo, ed.). Toulouse: Éditions thématiques du C.R.I.C., 1998; páginas 291-304.

¹² Manuel Gómez García, en su *Diccionario del teatro* (Madrid: Akal, 1997), define juguete como “pieza teatral de corta duración y de asunto frívolo ingenioso y ligero”.

por primera vez a las tablas, que empiezan a gozar de un público más educado para este tipo de espectáculos y que cada vez son reclamadas con mayor frecuencia por la crítica y la gente instruida (*El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau; la *Mariana Pineda*, de García Lorca; la *Comedia de arte*, de Azorín...; entre ellas también, por supuesto, *Sinrazón*, de Sánchez Mejías).

Los autores de mayor éxito que estrenan esta temporada son, sin duda, los Quintero, Muñoz Seca, Arniches, Pérez Fernández, Benavente, Linares Rivas, Paso Cano, Paso Díaz y García Álvarez. Bastantes de los mencionados ocupan su tiempo en producir juguetes cómicos: en particular, Muñoz Seca y Pérez Fernández, que colaboraron en un sinfín de ellos,¹³ y que, sin ir más lejos, apenas un mes y unos días después del estreno de *Sinrazón* presentarán en el Alkazar *La mala uva*, juguete cómico que llegará a las noventa y cuatro representaciones. De entre los anteriores, destacaron especialmente por la composición de este tipo de obras, además de los citados: E. García Álvarez,¹⁴ C. Arniches¹⁵ y A. Paso Cano.¹⁶ Con este tipo de obras de teatro menor, que, por cierto, escriben con notable celeridad, estos autores tienen asegurado un público que busca distenderse y reír en las butacas ante una pieza no muy larga y que se manifiesta ajeno al teatro *mayor*, demasiado serio y reflexivo, tan elevado, en ocasiones, que aburre o no distrae.

Así pues, al elegir esta modalidad dramática del juguete, Sánchez Mejías anuncia que la obra ha de ser inevitablemente corta, liviana, intrascendente, que podrá ser disfrutada por todos por no caer en hondones simbólicos o retóricos vacuos; directa y concisa, sin parlamentos largamente declamados, sin conflictos inacabables, sin histrionismos miméticos fatuos. Pero también, al añadirle el calificativo *trágico*, trastoca el motivo cómico y vuelve paradójico el subgénero, porque si en la forma habrá de ser breve y ligera, el asunto le dará una dimensión casi grotesca a su totalidad expresiva. Con su juguete trágico, por lo tanto, el autor pretende un guiño intelectual muy de Vanguardia hacia los entendidos, hacia ese público cultivado que, a la inversa de los anteriores, qui-

¹³ Ejs.: *El sonámbulo*, *La tela*, *¡Un millón!*, *Trampa y cartón*, *Una mujer decidida*, etc.

¹⁴ Ejs.: *El puesto de antiquités de Baldomero Pagés*, *Tragedia de Lavina* o *El que no come la diña*, *La mala memoria*, *El vizconde se divierte* o *Quince penas de muerte*, etc.

¹⁵ Ejs.: *¡Qué hombre tan simpático!*, *Me casó mi madre* o *Las veleidades de Elena*, etc.

¹⁶ Ejs.: *¡Tío de mi vida!*, *La sopa boba*, *El pobre rico*, *El viaje del rey*, *El paraíso*, etc.

zás recelara de su capacidad para componer *gran teatro*.

En definitiva, con este añadido subtítular contenta a tirios y a troyanos sin caer en la pretensión de tratar de un modo más grave y profesional un tema tan serio como la locura y compone, haciéndose partícipe de la actitud lúdica tan cara a toda la Vanguardia, un hábil oxímoron que es una definición contradictoria de su pieza dramática, la cual se vuelve de este modo *intrascendentemente trágica*: no olvidemos que la obra es también un examen iniciático para presentarse ante la sociedad literaria del país y, por eso mismo, Sánchez Mejías rehúsa diestramente afrontar la magnitud de una tragedia por su extensión, su complejidad, su trascendencia y, principalmente, porque se sabe sujeto a desconfianzas, descalificaciones, prejuicios y críticas malintencionadas sobre su capacidad como literato (también como torero). Pero en alguna acotación de la obra demuestra expresamente que su intención primordial es tratar el asunto con el necesario dramatismo. Así, por ejemplo, cuando los quince locos irrumpen en el laboratorio, el autor precisa:

(... En sus caras, gestos diversos de los enfermos nerviosos, unos torpes y otros vivarachos. *Mucho de tragedia y poco de comicidad*).¹⁷

La obra se abre, inopinadamente, con la voz de Nietzsche argumentando en estilo sentencioso sobre la ontología del sueño:

Aquello que vivimos en sueño, siempre que lo vivamos con frecuencia, pertenece, al fin y al cabo, a la totalidad de nuestra alma, como cualquier otra cosa realmente vivida. Por ello, somos más ricos o más pobres, tenemos una necesidad más o menos, y en pleno día, incluso en los más serenos instantes de nuestro espíritu despierto, somos llevados un poco de la mano por los hábitos de nuestro sueño.¹⁸

Indudablemente, esta manera exabrupta de introducir una cuestión capital mediante el recurso paradramático de una voz en *off* es un preclaro antece-

¹⁷ *Sinrazón*. Acto I, ed. cit, página 65. El subrayado es mío.

¹⁸ *Sinrazón*. Acto I, ed. cit, página 59.

dente o aviso de la superación *ab initio* de – o de la no creencia en – los postulados freudianos en toda su extensión, hecho que predispone el fracaso final del experimento psicoanalítico.¹⁹ Esa voz se muestra ajena a la dialéctica posterior – no vuelve a presentarse en escena – porque con ella se busca, con un criterio prosódico neutro en la puesta en escena, enmarcar individualmente el discurso científico entre los dos médicos (Ballina y Carrasco) a través de la filosofía. Pero, ¿por qué Nietzsche y no directamente Freud?

En primera instancia, Nietzsche ha muerto, es una figura intelectual del pasado – lo que añade valor espectral y lapidario a su réplica –, y su espíritu dionisiaco y heterodoxo ha sido suficientemente absorbido entre la clase instruida europea en general y española en particular; por contra, aquí el nombre de Freud es demasiado novedoso y desconocido todavía para el gran público (aunque no para las elites intelectuales del momento) y sus teorías son asumidas más bien mediante juicios aislados que se imponen superficialmente por su reiteración y conveniencia argumental, sin profundizar siquiera mínimamente sobre su complejidad analítica. Así las cosas, a pesar de que la influencia de Nietzsche ha ido decayendo entre los jóvenes literatos – inevitable había sido para los autores del 98, e incluso para los del 14, sigue presente en Gómez de la Serna, pero los poetas del 27 apenas lo nombran – éste conserva entre los intelectuales y artistas de los años veinte el atractivo de su impronta hedonista y su halo de locura, por lo que la fuerza de su inteligencia todavía pervive en estos años entre ciertos autores como Jarnés, Chacel o Bergamín. Este último, gran amigo personal de Sánchez Mejías, pudo ser tal vez el instigador de su conocimiento en sus conversaciones con el torero. A fin de cuentas, para José Bergamín, el autor de *Aurora* era un tema recurrente desde su adolescencia, como él mismo recuerda:

Si quieres afirmar, estimular, tu fe católica incipiente – o vacilante – toma adrenalina y lee a Nietzsche.²⁰

De todas formas, la relación entre las distintas personalidades del 27 es

¹⁹ En todo caso, Sánchez Mejías, desde el planteamiento inicial, demuestra que no desea bromear con la doctrina psicoanalítica – como sí ocurre en *Tararí* (vid. José Paulino Ayuso. “El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20, diciembre de 1996; página 79) – sino servirse de ella como agente demudador de conciencias para observar su virutalidad científica. Posiblemente con mayor intuición artística que aguda reflexión teórica, el autor traza sus límites y las posibles nefastas consecuencias de su sinsentido como teoría psiquiátrica plena.

²⁰ *Fronteras infernales de la Poesía*. Madrid, 1959; página 207.

más compleja y a la vez natural de lo que en ocasiones se sugiere. Otras personas colaboraron en la gestación de un clima en el que se compartían gustos, autores, ideas, visiones y confianzas, actividades a las que Ignacio se sumaría gustoso, admirado como estaba del *espíritu residente*²¹ que García Lorca y Alberti representaban tan expresivamente. Pero también Pepín Bello (máxima audacia: literato sin literatura), quien para algunos de los testigos del momento era el que servía como aglutinante afectivo e intelectual de todos los demás.²² Y por si esto fuera poca motivación, admitiendo aun charlas de café y lecturas varias con otras personalidades de la época, Sánchez Mejías gozaba en Pino Montano, su finca a las afueras de Sevilla – cerca del Hospital Psiquiátrico, por cierto –, de la habilidad de un empleado suyo, el cual, a un gesto oportuno del espada ante sus invitados, recitaba pasajes enteros del *Así hablaba Zaratustra*, para regocijo de toda la concurrencia y en especial del propio Ignacio.²³

Nietzsche, paradigma intelectual del vitalismo antipositivista, del pensador que cuestiona todos los procesos históricos, religiosos y morales por la castración de lo individual que propugnan, sirve así de motor terapéutico al cifrar el origen de la mistificación diferenciadora razón / locura (verdad / mentira) como una disociación impropcedente e inútil de una realidad no únívoca como la humana. Por eso, las palabras prologales que se le atribuyen responden, precisamente, a una identificación vital entre el mundo onírico y los anhe-

²¹ El acertado sintagma procede del crítico Rafael Santos Torroella: Vid., en particular, *Dalí residente*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / C.S.I.C., 1992.

²² “Pepín penetra a través de Ignacio en el drama de Andalucía... y en el drama de España. A su vez Pepín ilustra a Ignacio sobre la *filosofía andante* por la Residencia de Estudiantes. Creo que es Pepín el mediador entre Ignacio y Federico, como también entre Ignacio, Antonio Garrigues y otros intelectuales. Con Pepín, Ignacio pasó a ser un hombre de vanguardia. En Andalucía y fuera de la Residencia, Pepín consolida su manera de ser *radical*: clásico, tradicional, humano... La trágica muerte de Ignacio afirma este lado de su carácter. El *Llanto* de Federico a la muerte de Ignacio está inspirado por Pepín...”. (María Asunción Mateo. “Entrevista: José Bello”, en *Blanco y Negro*. Madrid, 26 de mayo de 1991; páginas 73-79). De todos modos, para cerrar este apunte, no conviene olvidar que Pepín se relaciona con Ignacio gracias a un amigo común que estuvo en el origen de esta vinculación entre el torero y los residentes: Rafael Alberti. De ello da buena prueba el siguiente comentario en una carta de éste a José Bello: “A Sánchez Mejías pienso escribirle mañana. Hazte muy amigo suyo. Es un prodigio de simpatía, espléndides y finura” (Madrid, septiembre de 1927); carta recogida en *Dalí residente*, ed. cit. ant., página 185.

²³ Gonzalo Sobejano recuerda esta anécdota que le fue contada por Jorge Guillén: “A ver, Fulano, di eso de Zaratustra”, contaba el poeta que le decía (vid. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967; página 641).

los despiertos como copartícipes de una verdad plural, sólo parcelada por niveles de frecuencia.

La prótasis se instituye de esta forma con una admisión retórica: las palabras de Nietzsche, que guardan un fondo idealista irrenunciable para la naturaleza humana son, para Sánchez Mejías, un pretexto para significar que no debe haber escisión psíquica entre el sueño manifiesto y el proceso ensoñador en períodos de vigilia porque tampoco lo hay entre la verdad y la mentira como pretendidas cláusulas absolutas (perspectivismo).²⁴ Según estos parámetros, como el doctor Ballina advertirá más adelante, la frontera entre la razón y la locura sólo estriba en el desarrollo integral y continuo de la fase onírica durante los períodos perceptivos tradicionalmente asimilados al mundo despierto. Y en ello hay, en fin, evidentes razones culturales que invitan a establecer un *iter* conceptual fácilmente asimilable en el tránsito de interpretación del proceso de locura desde el filósofo alemán al psiquiatra vienés.²⁵ Es más, la idea shakespeariana de que estamos hechos de la misma madera que los sueños se encarece aquí porque los esquemas constitutivos de lo onírico condicionan, según su asiduidad, los modos internos del deseo. Por lo tanto, esta máxima iniciática nietzscheana queda ajustadamente imbricada en el posterior discurso psicoanalítico según el conocido adagio freudiano: “El sueño es una realización de deseos”.²⁶ Y los locos de Sánchez Mejías no son sino seres en continuo deseosos y deseantes.

BALLINA. – (...) hay quien opina, con sobrado fundamento,

²⁴ A este respecto, vid. Andrés Amorós. *Ignacio Sánchez Mejías*. Madrid: Alianza Editorial, “El Libro de Bolsillo”, 1998; páginas 135 y ss.

²⁵ Freud establecerá, de hecho, en *Die Traumdeutung* la equiparación genética entre los sueños nocturnos y las ensoñaciones (sueños diurnos) advirtiéndonos de que ambos son cumplimientos de deseo, aunque estas últimas sufren un proceso de elaboración secundaria que les proporciona mayor coherencia narrativa. Para responder a las esperadas dudas sobre el modo en que Sánchez Mejías trabó conocimiento con el mundo psicoanalítico, al menos a un nivel elemental, conviene añadir a lo dicho sobre los residentes con respecto a Nietzsche que quizás participara ahora más García Lorca en este propósito; ello porque es un buen conocedor de Freud por sí mismo y por comunión con Salvador Dalí – quien fue el primero, que sepamos, en poseer *La interpretación de los sueños* como libro de cabecera en su habitación de la Residencia – y porque era un gran admirador del tertuliano granadino Joaquín Amigo Aguado – apasionado de los postulados psicoanalíticos –.

²⁶ *La interpretación de los sueños*, Madrid: Alianza Editorial, “El Libro de Bolsillo”, tomo I, 1981; página 190.

que la locura es al hombre despierto lo que el sueño al hombre dormido. Un hombre loco es, por tanto, un hombre que sueña continuamente. El sueño, según teorías modernas, es un deseo reprimido por nuestra conciencia.²⁷

Asimilándola por sí misma a las teorías psicoanalíticas – aun cuando sea de hecho un vetusto asunto frecuentado de antiguo por la filosofía²⁸ – esta idea fue extrapolada por los surrealistas para sus intereses creativos: para Breton y los suyos la locura era una especie de liberación de las formas engañosas de la realidad para intentar trascenderla y los locos habrían de ser considerados como las víctimas individuales de la dictadura social, represiva y sojuzgadora. Nadie, pues, mejor que uno de esos locos – Nietzsche también fue encerrado, como Sade o como Baudelaire... – para hacernos la presentación del drama.

Este inicio es, por este rasgo iconoclasta casi surrealista, una proclama de libertad individual, pero también un gesto vanguardista medido y un aviso a navegantes (intelectuales): “El autor se sabe la lección”. De inicio, pues, el torero-dramaturgo desrealiza la ficción teatral proporcionándonos una especie de *introito* ideológico habilidosísimo.

Igualmente, Sánchez Mejías sabe huir del prosaísmo decorativo del teatro burgués y popular desmaterializando la escenografía en las acotaciones de *Sinrazón* (v.gr., los aparatos de un laboratorio moderno silueteados con pasta luminosa que rompen la plena oscuridad en la primera escena de la obra). Gustador como es de las libertades interpretativas que propugna el teatro nuevo (“Este personaje puede hacerse con acento andaluz”,²⁹ nos dice), está advertido convenientemente de la necesidad de rehuir los gestos afectados tan propios

²⁷ *Sinrazón*. Acto I, ed. cit. ant.; página 72.

²⁸ El mismo Freud da noticia de ello en el apartado hache del capítulo segundo de *La interpretación de los sueños* titulado “Relaciones entre el sueño y las enfermedades mentales”. Aquí recoge una serie de citas de filósofos reunidas por Radestock de entre las que cabe destacar dos: “Schopenhauer escribe que el sueño es una demencia corta, y la demencia, un sueño largo”; Kant dice que “el loco es un sujeto que sueña despierto” (*La interpretación de los sueños*. ed. cit. ant., tomo I; página 156).

²⁹ *Sinrazón*. Acto II, ed. cit. ant., página 73.

de los divos teatrales:³⁰

Este loco y todos los que intervienen en la obra tienen su locura en el pensamiento y, por lo tanto, en la palabra. Cualquier esfuerzo del actor que degenerara en grotesco, en la interpretación de los gestos, pudiera falsear la intención del autor. Nada de locos. Tenemos que secundar a DON MANOLITO en su noble empeño. La anormalidad de la acción está en la extravagancia del pensar, pero con tal anormalidad han de vivir los que toman parte en ella, que deba dudarse de su locura en la mayoría de los momentos.³¹

Este mandamiento ha de inscribirse en el marco de una época en la que todavía pervive el estatuto social del actor decimonónico, que reina sobre el personaje que interpreta, y cuando aún no se ha logrado estatuir la preeminencia del director como escenificador del proyecto dramático. En cambio, sí es relativamente frecuente que algunos grandes divos del momento funden compañías teatrales e incluso dirijan las propias representaciones (María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza son un principal ejemplo de ello). Así que la advertencia didascálica no es gratuita y demuestra, una vez más, el alto grado de información sobre el mundillo teatral del que disfrutaba Ignacio.

Del mismo modo, el vestuario de los locos no es un simple recurso caracterizante que asuma una función únicamente descriptiva en el espectáculo. La dicotomía moral debe ser expresada también con el necesario detalle en el vestir: en el antiguo manicomio todos visten miserablemente, como vagabundos. En el acto segundo, ya en el Palacio de la Reina Beatriz, de nuevo, todos adecuan su imagen según la coherencia interna de sus sueños y los sím-

³⁰ Como comentan Vilches y Dougherty: "El divismo se consideraba como uno de los grandes males del teatro español. El conocimiento de las teorías europeas más renovadoras sobre la condición del actor dentro del proceso de comunicación dramática chocaba con la herencia decimonónica que primaba la figura del *divo* frente a la formación de un conjunto homogéneo. (...) Algunos profesionales del teatro se manifestaron en contra de un público caprichoso que encumbraba a los artistas a veces sólo tras una única actuación y condicionaba la elección del resto del elenco en función de sus afinidades personales con los primeros actores y actrices" (Vilches, María Francisca y Dougherty, Dru. *La escena madrileña entre 1926 y 1931*. Madrid: Fundamentos, 1997; páginas 253 y 254).

³¹ *Sinrazón*. Acto I, ed. cit. ant., páginas 64 y 65.

bolos de representación asumidos: un loco aparece “fantásticamente vestido de soldado”;³² la reina, al entrar: “Viste lujosamente: manto de armiño, corona real sobre sus sienes y porte de verdadera realeza”;³³ por eso, es inevitable que el mismo proceso curativo clínico del doctor Ballina busque con sus razonamientos psicoanalíticos no sólo la desnudez de las conciencias sino el despojo material de sus ropajes – lastres simbólicos de su sinrazón³⁴ –. Esto explica que, en el acto tercero, el Obispo, que ha entrado en una fase de asimilación plena de las palabras de Ballina reciba su última sesión psicoanalítica vistiendo ya “traje negro de paisano en medio uso y botas del mismo color. Todo en él es desorden. Barba de varios días, camisa sin cuellos ni puños. Cabeza rapada y aspecto triste y resignado”.³⁵ Y es el mismo procedimiento, en definitiva, que acomete Ballina con la Reina cuando, mientras le explica sus convencimientos cientifistas, le ordena que se quite la corona (“Fuera esa corona”);³⁶ ella accede, aunque no llega a consumarse la terapia porque sobreviene la tragedia. El significante indumentario es la apariencia sensible de su locura, y también debe hacer expresar su victoria a través de ese ornamento, que no deja de ser un aditamento desconstruido para reforzar espectacularmente la alegoría final. De ahí el desfile que cierra la obra tras la muerte de Ballina, donde se especifica sobre el ejército de locos que “Sus trajes son fantásticos y sus mausers simulados, de caña”.³⁷

En el análisis cotextual debemos atender, por último, a un aspecto del tempo dramático de *Sinrazón* que afecta directamente a la recepción escénica: la caída del telón. Este recurso espectacular, que dota de una especial dimensión dramática al anticlímax que supone el cierre de la embocadura del escenario, ya había sido utilizado con singular oportunismo por Jacinto Grau³⁸ y, especialmente, por Ramón Gómez de la Serna en su producción dramática juve-

³² *Sinrazón*. Acto II, ed. cit. ant., página 69.

³³ *Sinrazón*. Acto II, ed. cit. ant., página 75.

³⁴ Pensemos, por ejemplo, en la obsesión fetichista que muestra el Lunático por el antifaz en la obra de Gómez de la Serna, (*El lunático*).

³⁵ *Sinrazón*. Acto III, ed. cit. ant., página 81.

³⁶ *Sinrazón*. Acto III, ed. cit. ant., página 90.

³⁷ *Sinrazón*. Acto III, ed. cit. ant., página 93.

³⁸ El dramaturgo catalán gustaba principalmente de observar la retardación de la caída del gran lienzo: p.e., el final del prólogo y el primer acto de *El señor de Pigmalión* o el final del segundo acto o el epílogo de *Entre llamas*.

nil.³⁹ En *Sinrazón*, la estructura dramática en tres actos según el modelo clásico (prótesis, építasis y catástrofe) invita a una graduación efectista en el uso de este cierre: caída del telón como gesto escénico extremado tanto en el primero como en el tercero de los actos, mientras que el segundo – porque su estado nuclear pide sopesar y evaluar acciones y actitudes – no requiere sino un cierre ni demasiado lento ni demasiado pronto.

El primer acto concluye, así, con un *Telón muy rápido* tras la entrada de la reina en escena y sus primeros parlamentos caóticos; el segundo acto se cierra con una cadencia natural tras el mano a mano dialéctico entre el doctor Ballina y don Manuel. Por último, después de haberse consumado el estrangulamiento del doctor – la catástrofe del drama – y haber tenido lugar el proceso de enmascaramiento – ¿o no? – de los hechos (al supuesto Rey se le declara culpable; se restaura, por lo tanto la idiosincrasia demente de los sujetos psicoanalizados y, en consecuencia, las tropas se muestran orgullosas ante su Reina), el telón baja *muy lento*, como esperada respuesta espectacular anticlimática que ha de corresponder a ese momento climático sumo.⁴⁰ En todo caso, es una sutileza comunicativa de cuya virtualidad espectacular en su momento no tenemos noticia crítica; sí garantiza, en cambio, su receptividad textual.

Todos estos datos escenográficos manifestados metatextualmente demuestran la seriedad en el empeño de Sánchez Mejías. Y en último término, ello se concreta en el estatuto elaborado para los personajes principales de su drama: una tríada actancial (Ballina, la Reina y don Manuel) que rota su protagonismo a lo largo de la obra al objeto de perfilar la lucha ambivalentemente libertaria entre sanidad y demencia. Pero aunque podría interpretarse esta confrontación dialéctica en escena en términos caracteriológicos con el binomio

³⁹ Este recurso espectacular está profusamente utilizado en la mayoría de sus obras teatrales en el período entre 1909 y 1912: *Desolación*, *El drama del palacio deshabitado*, *El laberinto*, *La utopía* de 1911, *La corona de hierro*, *Siempre viva*, *Las rosas rojas* y, sobre todo, su obra maestra, *El teatro en soledad*.

⁴⁰ En su siguiente obra dramática, *Zaya*, Sánchez Mejías vuelve a repetir este esquema de gradación de la caída del telón con un marcado tempo más acelerado en sus extremos: *Telón rápido* (primer acto) / *Telón* (segundo) / *Telón muy rápido* (tercero). A partir de entonces, el autor desecha este proceder para la *mise en scène* de talante vanguardista dando relevancia literaria al texto y obviando lo propiamente espectacular, lo cual demuestra la precariedad del recurso: por ejemplo, en *Ni más ni menos*, al finalizar los actos y los cuadros se usa el sintagma *Mutación y fin*; en *Soledad*, se vuelve al escueto *Telón* para significar el cierre de la obra.

protagonista-antagonista (Ballina-don Manuel), el estudio del número de réplicas nos demuestra que esos roles son cambiantes en función del desarrollo discursivo de la fábula, sin que haya marcas ostensibles de una singular preponderancia de unos caracteres sobre otros. Así pues, Ballina, don Manuel y la Reina son a un tiempo, por lo dicho, protagonista, deuteragonista y tritagonista de la misma fábula en diferentes momentos del desarrollo de la acción dramática.

Nº DE RÉPLICAS

ACTOS	BALLINA	DON MANUEL	LA REINA
I	7	5	4
II	9	33	23
III	50	17	20
TOTAL :	66	55	47

Este reparto casi equitativo de parlamentos – con sus compensaciones y descompensaciones en los distintos actos – sugiere, en fin, que Sánchez Mejías quiso hacer una verdadera tragedia bajo el aspecto de un ropaje menos ostensible (de ahí la oportunísima denominación de *juguete trágico*) porque los dos locos principales sí demuestran grandeza de ánimos y sublimidad de comportamientos, aunque *a contrario sensu*. Los personajes son, porque deben ser, porque no pueden ser sino, antihéroes, por lo que su caída no mueve más que a mueca dramática. Son también amorales, porque no combaten por la inversión del orden social establecido sino que tan solo hacen visible su paradoja. Son personajes *involucionarios*, porque sólo promueven la restauración de su libertad interna, la vuelta a un estado permisivo para con su sinrazón. El palacio, que es un dispendio fabuloso de un sujeto demente y rico (don Manuel), contribuye a esta involución (desde nuestro estado de cosas) simbólicamente, perpetuando la condición de la locura, y porta en sí mismo el germen de la destrucción del doctor. Porque todo se hace con su consentimiento y, he ahí la paradoja cruel, como consecuencia de la aplicación a don Manuel de su criterio médico: lo que desencadena la tragedia es la aseveración del psiquiatra de que don Manolito se ha curado. Resultan, a este respecto, reveladoras, por su trascendencia final, las palabras que don Manuel arguye para justificar su empresa ante Sor Úrsula:

De un palacio siempre se puede hacer un manicomio,

pero de un manicomio no hay forma humana de hacer un palacio.⁴¹

El devenir de sus personalidades, sobre todo la de don Manuel (pero también la de la Reina, que es salvada así de perecer en el intento de restauración de su razón), evita verse truncado por la intermediación de una terapia y se aprovecha de sus indefiniciones científicas para consumir la tragedia; y ello gracias a estar sumidas en aparentes neurosis y esquizofrenias embebidas de complejos psicoanalíticos.⁴² En particular, el complejo de Edipo, que es el desencadenante funesto de la muerte de Ballina.

(...) en toda la obra se respira la situación edípica. La reina Beatriz, enamorada desde niña del rey, como figura representativa del padre, con sus desplazamientos, proyecciones, etc., y su trastorno mental, como defensa para no ver la situación incestuosa, angustiante y culpabilizante. (...) Esta situación edípica pasa del rey al doctor Ballina en una situación erotizada, y como don Manuel es también la figura paterna se siente celoso por la postergación, mata a su rival. ¡Le he matado yo! ¡Le ha matado el rey!⁴³

Si las tesis freudianas persiguen como inicio del proceso de curación del individuo desvelar los deseos insatisfechos, las frustraciones más íntimas que arraigan en el alma desde nuestra infancia – y eso pretende Ballina intentando que sus pacientes descubran y asuman el origen de su enfermedad–, esto ha sido cumplido con creces con don Manolito, que ha encontrado su propio principio del placer de estar loco; de ahí que conmine a todos a que luchen por mantener su *status* ido. Y no resulta tampoco extraño que se abogue por mantener constantes los traumas, los miedos y las dudas existenciales – únicos atribu-

⁴¹ *Sinrazón*. Acto I, ed. cit., ant., página 66. Otras obras de las que trataron el mismo asunto de la locura también reservan o construyen para sus personajes estrambóticos espacios simbólicos determinantes: por ejemplo, en *La sirena varada*, se crea un refugio de “huidos de la razón”, “una república de hombres solos donde no existe el sentido común”.

⁴² Al fin y al cabo, tenía razón B. S. Davis cuando precisaba: “El héroe romántico era un individuo en rebeldía; el héroe surrealista es un neurótico inadaptable” (“El teatro surrealista español”, en *El surrealismo* (Víctor García de la Concha, ed.). Madrid: Taurus, 1982; página 337).

⁴³ Vid. “El desafío a la muerte en Ignacio Sánchez Mejías”, en Emilio Valdivieso Miquel. *El drama oculto*. Madrid: Eds. De la Torre, 1992; página 173.

tos de su vitalidad como personajes –, y la elongación sistemática de los conflictos no determine más que una resolución violenta que no se concretará sino en su universalidad ejemplar: los personajes son, además de individuos – o, a pesar de ello – caracteres tipologizados que se resisten a las clasificaciones clínicas: el psicoanálisis está cumplido pero la razón de vida (recordemos que, como dice don Manuel, “cada individuo forma su verdad con los materiales que van bien a su vida”)⁴⁴ vence a la razón médica con la muerte de su expone. Ignacio cierra así el círculo freudiano del complejo edípico, por cuanto que “Todo ser humano tiene impuesta la tarea de dominar el complejo de Edipo”,⁴⁶ y esto es lo que asume don Manuel asesinando al psiquiatra Ballina.

Nada que ver, por lo tanto, con el efecto cómico final buscado con la confusión de personalidades de cuerdos y locos que sufre la policía en *Tararí* o con la renuncia a los sueños y a la fantasía, vencidos por la cotidianidad de la vida lógica de *La sirena varada*. Tampoco con el aprendizaje sobre la inutilidad del suicidio que asume el Hijo en *Tic-tac* a través de la experiencia *post mortem* vivida en sueños. Únicamente hay visos de un planteamiento parecido en *Las adelfas*, por la situación casi incestuosa en la que transcurre la infancia de Araceli y Carlos, pero la locura – de amor – sólo se vislumbra en el suicidio de Alberto o en la encontrada afectividad celosa de Carlos, y la determinación final feliz de la obra se aleja ya considerablemente de los matices trágicos de los que dota Sánchez Mejías a su obra.

En definitiva, el principio del placer afirmarí sus cualidades con la asunción de un cierto grado de locura como parte ineludible del mismo hecho de estar vivo.⁴⁷ Y quiero creer que la obra se presenta como un proceso de

⁴⁴ *Sinrazón*. Acto III, ed. cit. ant., página 85.

⁴⁵ En este sentido, podrían ser aplicables – para contraparafrasearlas convenientemente – las palabras de B. S. Davis a propósito de *Tararí*: “Tan razonable es la sinrazón de los locos que la rebeldía tiene gran éxito” (op. cit. ant., página 332) y así podríamos concluir diciendo que *tan razonable es la sinrazón de los locos que el psicoanálisis tiene que fracasar*.

⁴⁶ Cita de *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* recogida por Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis en *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996; página 62.

⁴⁷ Como señalaba el ilustre Julián Ajuaguerra: “El loco es usted, soy yo, si usted quiere; la locura está en nosotros, la locura la llevamos en nosotros... una pizca de locura es quizás necesaria para vivir en este mundo, en este mundo tan razonable y pragmático” (citado por J. Guimón en *Psicoanálisis y literatura*. Barcelona: Kairós, 1993; página 179).

afirmación del estado de locura como rebeldía antiterapéutica porque, al igual que ocurre en el mundo de los cuerdos, el nosocomio es un universo dominado por reglas alógicas pero convencionalmente asumidas donde cualquier alteración o cambio de ese estado de *equilibrio* emocional implica el desmoronamiento de sus razones endogámicas de supervivencia. Como dice el doctor Carrasco, “no hay nada más peligroso que meter la verdad como una cuña en un bloque sólidamente formado por la mentira”.⁴⁸ En otro momento, don Manuel aseverará: “El límite de nuestra mentira es la cancela de nuestro palacio”.⁴⁹ En virtud de lo dicho, y hoy por hoy, nos dice Ignacio, ante estos individuos que desafían las leyes convencionales del drama de la existencia no cabe más que la resignación de la psiquiatría – la victoria de las hordas irracionales del Palacio de la Reina así lo demuestran –; y ésta es su lección moral revestida de tragedia de tema surrealista y aderezada de recursos escenográficos en la línea más vanguardista.

Concluyendo, es *Sinrazón* un ejemplo dramatizado no de la defensa sino de la ostentación de la locura como una iluminación vital que intenta ser reprimida por los poderes sociales bajo la apariencia de un control científico inocuo. Con ella, Ignacio Sánchez Mejías justificaría ante el público más hostil y contrario – si es que alguna vez consideró necesario hacerlo – un estilo de vida que desafió todos los convencionalismos.

⁴⁸ *Sinrazón*. Acto I, ed. cit. ant., página 60

⁴⁹ *Sinrazón*. Acto II, ed. cit. ant., página 80.