



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

El espacio en *La libertad en el tejado*
de María Teresa León

Autora

Olga Ortiz Aula

Directora

M^a Ángeles Ezama Gil

Facultad de Filosofía y Letras
2016

Resumen:

María Teresa León es una gran escritora conocida principalmente por sus colecciones de relatos y su autobiografía *Memoria de la melancolía*. En el presente trabajo indagaremos en una faceta más desconocida de la autora: la mujer de teatro. Para tal fin estudiaremos el auto sacramental moderno *La libertad en el tejado* desde la perspectiva de la Semiótica o Semiología teatral. Explicaremos los sistemas de signos implicados en el proceso de comunicación del espectáculo teatral ya desde la escritura del texto literario. Nos centraremos en los signos relativos al espacio puesto que es la dimensión que caracteriza al género teatral frente a los demás. Dicho de otro modo, analizaremos la concepción del espacio, el decorado, la iluminación y los accesorios de *La libertad en el tejado*.

Abstract:

María Teresa León is a great writer. She is mainly known for her collections of short stories and her autobiography *Memoria de la melancolía*. In this project, we are investigating an unknown facet of her: the woman of theater. For this purpose, we'll study the modern 'auto sacramental' *La libertad en el tejado* from the perspective of Theatrical Semiotics or Semiology. We are going to explain the systems of signs involved in the process of communication of the theatrical spectacle, which are already in the literary text. We focus on the signs related to space because it is the dimension that characterizes the theatrical opposing to the others. In other words, we are going to analyze the conception of space, the decoration, the lighting and the props of *La libertad en el tejado*.

Índice

Introducción.....	1
1. María Teresa León: una mujer de teatro.....	5
1.1. Contexto teatral	5
1.2. Trayectoria personal.....	10
2. <i>La libertad en el tejado</i> : la obra.....	16
2.1. Estado de la cuestión	16
2.2. Génesis y relación con otras obras de la autora	20
2.3. <i>La libertad en el tejado</i> : ¿auto sacramental?.....	22
2.3.1. El auto sacramental: del Barroco al siglo XX.....	22
2.3.2. <i>La libertad en el tejado</i> como auto sacramental profano.....	25
3. El espacio en <i>La libertad en el tejado</i>	28
3.1. Introducción teórica.....	28
3.2. Análisis signos relativos al espacio.....	31
3.2.1. Concepción del espacio y decorado.....	31
3.2.2. Iluminación	34
3.2.3. Accesorios.....	39
Conclusión.....	44
Bibliografía.....	47

INTRODUCCIÓN

María Teresa León fue una *femme de lettres*. Además de *Memoria de la melancolía*, autobiografía novelada y su obra más famosa, también escribió relatos, novelas, ensayos literarios, biografías, artículos periodísticos, guiones radiofónicos y cinematográficos; así como a lo largo de su vida ostentó diversos puestos relacionados con el mundo del espectáculo teatral durante los años de la II República.

Hemos elegido a esta autora porque consideramos que una literata de su nivel merece que tanto su trayectoria como sus obras sean mejor estudiadas. Durante décadas ha estado relegada a esa segunda fila del canon en el que lamentablemente encontramos a numerosas mujeres por el mero hecho de serlo. En la época de la denominada por parte de la crítica ‘generación del 27’ encontramos numerosos nombres de mujeres que durante años han estado en la sombra (Concha Méndez, Halma Angéilco, Carlota O’Neill, Magda Donato...). Si bien es cierto que durante los últimos años hemos sido testigos de una recuperación de esta parte de nuestra memoria cultural, todavía queda mucho por hacer al respecto. Por nuestra parte, queremos aportar nuestro pequeño granito de arena con el análisis de una creación literaria de María Teresa León Goyri.

Nos centraremos en una de sus obras más desconocidas: *La libertad en el tejado*. Escrita durante sus primeros años de exilio en Argentina, no vería la luz hasta finales de los años ochenta gracias a la labor de su buen amigo Salvador Arias. Además, debido al empeño de editoriales como Renacimiento o la Asociación de Directores de Escena de España gozamos en la actualidad de dos ediciones críticas con sendas introducciones que corren a cargo de dos expertos de la producción de María Teresa León: Gregorio Torres Nebrera y Manuel Aznar Soler.

El presente trabajo examinará esta pieza teatral porque, además de estar poco estudiada, consideramos que es una de las obras de mayor calidad de la autora. No solo aúna tradición y vanguardia sino que es la expresión de una voz exiliada que todavía tiene esperanza en las generaciones venideras. En *La libertad en el tejado* María Teresa León actualiza el auto sacramental calderoniano para convertirlo en una reflexión contemporánea a propósito del lugar de la humanidad tras las cruentas guerras del siglo

XX. Pero, lo que es más importante, es una de las mejores obras para estudiar las innovaciones escenográficas que María Teresa León, ya sea como directora o como escritora, introduce en sus obras de teatro. Concretamente en *La libertad en el tejado* hay que destacar su dimensión espacial y todo lo relacionado con esta. Por ello precisamente nos hemos decantado por el estudio de este aspecto.

Si a ello le unimos que todos los estudios relacionados con ella se centran en aspectos temáticos (ya sea desde la perspectiva de los personajes o de la utilización de mitos en la trama) nos encontramos con que un aspecto esencial de la obra todavía no ha sido analizado.

El objetivo de este trabajo es, pues, analizar la concepción del espacio en *La libertad en el tejado*. Pretendemos demostrar así que María Teresa León era ante todo una mujer de teatro. Aunque cultivó todos los géneros literarios, el teatro es el ámbito en el que se sentía más realizada puesto que le permitía además transmitir su manera de comprender el mundo, sus ideas y sus ansias de lucha en pos de la causa revolucionaria. El espacio es la dimensión que caracteriza al género teatral frente a la novela o la poesía, el texto dramático está escrito ya con la idea pre-existente de la puesta en escena futura; así, María Teresa León es consciente de la gran importancia de este aspecto y ello lo plasma en la manera en que está escrita la obra.

Hemos decidido estudiar el espacio desde la perspectiva de la semiótica o semiología teatral puesto que esta disciplina es la más adecuada para un lenguaje que está pensado para ser visto y oído en un momento y un lugar determinados. Es la disciplina que se basa en el estudio de los sistemas de signos, tanto lingüísticos como paralingüísticos o de cualquier otra índole.

Comenzaremos haciendo un pequeño repaso por el panorama teatral de los años 30 en Madrid, momento y lugar en que desarrolla toda su actividad teatral María Teresa León. Nos centraremos en aquel teatro que se mantiene al margen de las obras comerciales puesto que la autora se contaba entre las partidarias de la renovación de la escena teatral española. Para ello haremos un repaso por algunos de los grupos teatrales más importantes del panorama alternativo. Continuaremos con el teatro de agitación y propaganda. No se puede dejar de aludir a este tipo de propuestas puesto que María Teresa

León era una comunista convencida y consideraba el teatro como pieza fundamental de la agitación obrera, un medio para que la conciencia de clase llegara al pueblo, al hombre y a la mujer trabajadora. Sabemos que no hemos profundizado en estos proyectos en la medida en que se merecían, así como hemos dejado de nombrar a figuras muy importantes de este momento crucial para el teatro español. No pretendíamos hacer una descripción minuciosa del panorama teatral de los años 30 en España, sencillamente queríamos esbozar de manera breve el ambiente en que se desenvuelve la obra de María Teresa León para que el lector pueda entender mejor el resto del trabajo.

Continuaremos con la trayectoria de María Teresa León. Mujer polifacética donde las haya, nos hemos decantado por destacar aquellos años en los que desarrolló su carrera teatral. Su faceta creativa empezó muchos años antes con sus intervenciones en periódicos de su ciudad natal Burgos, sin embargo, hemos preferido desarrollar en detalle la década de los 30 ya que son los años decisivos para su desarrollo como la gran mujer de teatro que era.

Tras estos apartados de introducción, pasaremos a comentar la obra. Comentaremos las principales ediciones de *La libertad en el tejado* así como los trabajos más importantes relacionados con la misma (en este punto añadiremos también algunos trabajos de interés relacionados con otros aspectos creativos de la autora). El hecho de que analicemos las diferentes propuestas de génesis de la obra se debe a que no siempre ha gozado este aspecto de unanimidad, sin embargo actualmente parece haber un claro consenso, como explicaremos. Precisamente el hecho de que esté íntimamente relacionada con otras obra escritas por María Teresa León en esos años es un fuerte argumento a su favor, de ahí que hayamos fusionado estos dos aspectos en un mismo punto del trabajo.

El siguiente apartado que hemos incluido «*La libertad en el tejado ¿auto sacramental?*» puede parecer innecesario, al menos en el grado de profundidad con que la hemos incluido, sin embargo nada más lejos de la realidad. Nos hemos extendido en este apartado ya que el género al que se adscribe la obra es muy importante a la hora de analizar el espacio de la misma, objetivo principal del trabajo. El auto sacramental es un género teatral en el cual todos los elementos de la obra tienen una fuerte carga simbólica, incluido por supuesto el espacio. Para poder entender adecuadamente el posterior análisis

semiótico centrado en el espacio se deben entender las implicaciones que guarda tras de sí la alegoría, aspecto que caracteriza la naturaleza de los autos sacramentales, tanto en su origen en el siglo XVII como en su actualización en el XX.

Antes de empezar con el análisis específico de la obra hemos añadido una breve introducción teórica. Si bien es cierto que tanto la semiótica en general como la teatral en particular es una disciplina que maneja complejos conceptos, hemos tratado de resumir los más esenciales en estas páginas. Dicho de otro modo, hemos explicado aquellas nociones básicas en las que nos hemos basado en nuestro análisis. Para una mayor profundidad de estos planteamientos aconsejamos una lectura de los trabajos de Kowzan, padre de esta disciplina, así como de los manuales y tesis pertinentes que vamos citando a lo largo de nuestra explicación. Nos hemos decantado por la taxonomía propuesta por Erika Fischer-Lichte puesto que a su claridad y sencillez se le suma el hecho de recoger los principales modelos propuestos hasta el momento.

En lo que respecta al análisis semiótico de *La libertad en el tejado*, hemos preferido distinguir en apartados diferentes cada uno de los sistemas de signos en los que nos hemos centrado para que fuera más sencilla su comprensión, no obstante, no hemos podido evitar aludir a otros sistemas de signos que aparecen en la obra ya que la simultaneidad signica es una característica intrínseca del teatro como forma literaria que sucede en el aquí y el ahora.

Sin más dilación, pasemos a desarrollar nuestro estudio.

1. MARÍA TERESA LEÓN: UNA MUJER DE TEATRO

1.1. Contexto teatral

En los años 30, las líneas teatrales dominantes «estuvieron marcadas por las alternativas conservadoras, tanto literaria como escénicamente» (Heras 1992: 139). Así, «todos nuestros grandes renovadores de la literatura dramática fueron, como decía Bergamín, fantasmas en un mundo en el que ha prevalecido el teatro más directo y comercial» (*Íbid.*: 141). También había una serie de pequeños teatros en los que se instaba a una renovación teatral; algunos de los cuales se desarrollaban incluso en casas particulares o eran itinerantes. Eran iniciativas de todo tipo y nacían bajo el halo de organizaciones de diversa índole: revistas culturales, residencias de estudiantes, iniciativas personales, etc. A continuación haremos un breve repaso por algunas de estas propuestas.

Se solía culpar al público de la falta de renovación en el teatro español de principios de siglo. Se consideraba que la burguesía, principal masa que acudía a las representaciones, imponía sus gustos, esto es «entreñarse y pasar el rato [...], en definitiva divertirse sin complicaciones eliminando todo lo que suponga inquietud o exija curiosidad intelectual» (Iglesias 1999: 53). En esta línea, las propuestas más innovadoras buscaban su público en «la periferia del centro que ocupaban las clases medias burguesas: “el pueblo”-las clases más populares- y la minoría intelectual» (*Íbid.*: 53). Dicho de otro modo, la renovación de la escena española tiene principalmente dos vías: los denominados 'teatros experimentales' de línea más vanguardista destinados a un público más intelectual y cultivado; e iniciativas como 'La Barraca' o 'El Búho', cuya finalidad es eminentemente didáctica. Estas últimas acercan el teatro a gentes poco doctas que, por norma general, no han tenido contacto con este tipo de experiencias. No obstante, ambas propuestas hay que concebirlas de manera conjunta pues tienen «una similar visión de los auténticos valores teatrales» (*Íbid.*: 162) y comparten un objetivo: renovar la realidad de la escena española; y lo hicieron volviendo los ojos a los grandes clásicos y reelaborando las formas más ancestrales del teatro. Y es que no es casualidad que determinadas obras representadas en 'Teatro Escuela de Arte' de Rivas Cherif también

estuvieran en el cartel del ‘Teatro del pueblo’ de las Misiones Pedagógicas, como bien indica Heras en su trabajo.

Precisamente este director, Rivas Cherif, estuvo involucrado en numerosos proyectos de ruptura y renovación. Ya en los años 20, su figura destaca dentro de panorama alternativo gracias tanto a la dirección del ‘Teatro de la Escuela Nueva’ (vinculado a la Institución Libre de Enseñanza) como a sus colaboraciones con Margarita Xirgú en ‘El Teatro Español’.

Este director también lleva a cabo otros proyectos como ‘Estudio de Arte Dramático del Teatro Español’ y la famosa TEA (Teatro Escuela de Arte). Asimismo, colaboró en minoritarios grupos de teatro de la escena más alternativa de Madrid. Aunque ninguno de estos tuvo una gran continuidad en el tiempo cabe destacar el grupo ‘El Caracol’, heredero del Mirlo Blanco (pequeño grupo de teatro particular que se desarrolló en la residencia de los Baroja y que acogía obras que eran rechazadas por teatros comerciales) y ‘El cantaroto roto’, en el que contó con la inestimable colaboración de su amigo Valle-Inclán.

En este contexto, hay que nombrar a Magna Donato, mujer polifacética que colaboró en muchos de estos proyectos ya fuera como directora de escena del ‘Teatro de la Escuela Nueva’ o como actriz en ‘El mirlo blanco’ o ‘El Caracol’. Aunque suele ser recordada por su gran labor en el género del teatro infantil creemos que también hay que traerla a colación por su participación en estos grupos minoritarios¹.

El ‘Club Anfistora’ es otro pequeño grupo de teatro experimental. Hay que decir que es resultado del encuentro casual entre Federico García Lorca y Pura Maórtua de Ucelay. Esta última quería fundar un nuevo club femenino que, a diferencia del Lyceum Club Femenino², fuera «menos elitista, más sencillo, con menos pretensiones, donde las mujeres, sobre todo las jóvenes empleadas que no habían tenido acceso a la universidad, pudiesen encontrar un ambiente relajado, incluso elegante, junto con posibilidades de

¹ Hay que señalar al respecto que la mayor parte de las mujeres, sobre todo aquellas que no se dedicaban al mundo de la interpretación, se movían por las esferas de teatro alternativas ya que el teatro tradicional era un mundo en el que difícilmente se dejaba desarrollarse a las mujeres; como bien indica M^a Francisca Vilches de Frutos en su introducción a: Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (texto y presentación)*, Madrid, CSIC, 1993.

² Si bien en el Lyceum no se dejaron de desarrollar actividades teatrales. Sin ir más lejos, Halma Angélico, quien además fue la última directora de la institución, dirigió la obra de Enrique Bayarri *Coro de mujeres*.

desarrollo cultural» (Ucelay 1992: 453). Así, dentro de este nuevo grupo femenino se acabaría instaurando la sección teatral con el nombre de ‘Club Anfistora’, la cual contaría con la colaboración de Santiago Ontañón o Manuel Fontanals para la puesta en escena. Algunos de sus estrenos más sonados fueron *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope o *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán³.

Todos estos grupos minoritarios tienen en común que al estar dirigidos a un público intelectual muy reducido no suelen tener una larga duración en el tiempo. Además, algunos de ellos incluso son cerrados por órdenes gubernativas por razones de diversa índole.

Pasemos entonces a otros grupos más enfocados a llevar la cultura a las clases más populares. Este tipo de intelectuales, partidarios también de la renovación de la escena teatral, ensalzaban al pueblo como público puesto que lo consideraban incontaminado y virgen, como bien señala Montserrat Iglesias en su artículo «La búsqueda de un nuevo público para una nueva dramaturgia» (2000).

Los proyectos más importantes son el ‘Teatro del Pueblo’ y el ‘Teatro guiñol’ de ‘Misiones pedagógicas’, dirigidos por Casona y Dieste, respectivamente. Su fin era llevar la cultura a todos los rincones de la Península. Se llegó casi a 7000 localidades durante los años de la II República (1931-1936) a través de representaciones que solían ser al aire libre y a las que asistían los habitantes del lugar, desde el anciano al niño. En esta línea también se desarrollaron diversos grupos teatrales universitarios como ‘La Barraca’ de Lorca. Cabe destacar su función precursora como grupo de creación colectiva. Además, este proyecto demostró la gran capacidad del poeta andaluz como director de escena, perfil que muchas veces suele pasarse por alto al hablar de esta gran figura de las letras españolas contemporáneas. ‘El Búho’ es otro proyecto nacido al amparo de la educación superior, en este caso de la F.U.E. (Universidad de Valencia). Con la llegada de la Guerra Civil (1936-1939) pasó a estar bajo la dirección del conocido Max Aub, el cual le dio al grupo otro enfoque diferente. Se pasó de desarrollar un programa similar al de ‘La Barraca’ (llevar los grandes clásicos de la literatura española al pueblo al que pertenecían)

³ Tuvo este estreno una gran controversia debido a la insistencia de la viuda de Valle-Inclán y sus alegaciones de que la última voluntad del autor fue que no se representaran sus obras; sin embargo, acabaría llevándose a escena gracias a un acto organizado por el matrimonio León-Alberti.

a optar por un ‘teatro de circunstancias’. Este cambio de perspectiva fue usual tras el golpe de estado y el posterior conflicto bélico como veremos a continuación.

Este es someramente el panorama del teatro no comercial durante los años de la II República, sin embargo, con el estallido de la Guerra Civil todo cambia. Hay que destacar especialmente el surgimiento de un teatro de urgencia. «Se trata generalmente de un teatro muy simple, que se basa en la exposición de situaciones que estaban en la mente de todos: la muerte de un compañero en el campo de batalla, la represión en la España nacionalista, el hambre y la necesidad de armas...» (Domenech 1999: 81). Las obras de agitación y propaganda ya habían aparecido con anterioridad en España, sin embargo es en este momento cuando adquieren una especial relevancia: es un teatro hecho por y para el proletariado. Con grandes influencias del teatro soviético, el objetivo de este tipo de iniciativas es devolver el teatro al pueblo, aquel al que le pertenece por derecho, y hacerlo con calidad y recurriendo a las últimas técnicas teatrales usada en Europa en general y en la URSS en particular.

Ya durante los años de la II República encontramos diversos proyectos de teatro proletario, así como algunas voces que escribieron a propósito de este enfoque concreto de la renovación de la escena española. Araquistain (*La batalla teatral*) y Sender (*Teatro de masas*) escriben dos importantes libros al respecto, aunque su objetivo sea el mismo, difieren en muchos puntos. Como bien indica, Mata Induráin «Araquistain sólo propugna en su obra una renovación del teatro burgués existente, sin modificar las estructuras comerciales ni su concepto del espectador, negando la existencia del teatro político» (2009: 70), mientras que Sender «aboga por un cambio total en el teatro burgués: pide un nuevo espectador (proletario) y, en consecuencia, un nuevo teatro (político)» (*Ibid.*: 71). Dicho de otro modo, para Sender, que seguía la misma línea que Piscator, «el nuevo teatro debe llevar al lado categorías sustantivas –que no adjetivas- los conceptos de *revolucionario* [...] y *proletario*» (Dennis 2009: 12). María Teresa León, que estuvo involucrada en la mayor parte de las iniciativas madrileñas a partir de 1936, también seguiría esta línea.

No podemos dejar de nombrar tampoco a Cesar e Irene Falcón, instigadores de iniciativas proletarias como el grupo ‘Teatro Proletario Nosotros’⁴. Representaron obras como *Albergue de noche* de Gorki, *Al rojo* de Carlota O’Neill o *La fuga de Kerensky* de Hans Huss. Tuvieron que cambiar el nombre por el de «Cine Teatro Club» con la llegada del que luego pasaría a la historia como ‘Bienio Negro’ (noviembre 1933-febrero 1936). No obstante,

Las tentativas de los Falcón por crear una entidad que englobara los esfuerzos de todas las agrupaciones *proletarias* [...] no menguaron, y resultado de ellas es la formación de «Cultura popular», iniciativa que, junto con «Altavoz en el frente», copará la oferta cultural ya en el período de guerra. (Dennis 2009: 22)

En los años de la Guerra Civil hay que destacar los proyectos teatrales desarrollados durante el asedio de la capital madrileña (véase ‘Nueva Escena’, ‘Guerrillas del teatro’) cuyo objetivo era llevar el teatro al frente. Profundizaremos más en estos proyectos cuando desarrollemos la trayectoria teatral de María Teresa León puesto que la mayor parte de estas iniciativas fueron instigadas por nuestra autora, responsable de la sección de agitación y propaganda cultural del gobierno republicano desde los primeros meses de la guerra hasta 1938.

Tampoco se puede dejar de nombrar a otra mujer: Halma Angélico. Afiliada a la CNT, hay que traer a colación a esta luchadora autora por su estreno en el Madrid asediado de *Ak y la humanidad*, obra en la que no solo demuestra una gran capacidad de crítica social sino que también saca a relucir sus revolucionarias ideas respecto al papel de la mujer en la Revolución, un tema que muchas veces no era tenido en cuenta en la lucha contra los sublevados puesto que la problemática de la mujer quedaba relegada a un segundo plano al no considerarse ‘de urgencia’.

Para concluir, queremos resaltar la estrecha relación de este teatro proletario con las iniciativas antes expuestas⁵. En numerosas ocasiones son las mismas figuras las que

⁴ Paralelamente se desarrolló la publicación periódica *Nosotros*, en la misma línea ideológica. Cabe mencionar que esta revista incluso tuvo su contestación por parte de Carlota O’Neill con su propuesta *Nosotras: revista femenina*. Era una publicación en la misma línea de pensamiento que Sender que lamentablemente solo publica un número.

⁵ Si bien estaban relacionados en muchos aspectos también es cierto que determinadas voces (como la de Ramón J. Sender) claramente partidarias de una renovación teatral enfocada hacia el teatro de masas de corte soviético, denunciaron durante los años de la II República la falta de enfoque proletario de muchas de las propuestas que se llevaban a cabo, alegando que no solamente había que centrarse en la recuperación

colaboran en unas y otras iniciativas, por ejemplo, basta con mirar las diversas colaboraciones llevadas a cabo por la polifacética Margarita Xirgú para darnos cuenta de que todo estaba imbricado en un complicado entramado. Aquí se han diferenciado con un objetivo meramente didáctico, sin embargo, no se debe perder de vista que la renovación de la escena española va de la mano de los proyectos oficiales impulsados por la II República y que estos intelectuales luchaban tanto por una revolución artística como política y social.

1.2. Trayectoria personal

Este apartado tiene como objetivo hacer un breve repaso de la biografía de la autora durante los años de más actividad teatral; es decir, II República y Guerra Civil Española⁶.

Aunque la vida teatral de María Teresa León comenzó con los años II República, ya desde niña sintió el gusanillo del teatro:

En mi casa habían dicho: ¿La niña cómica? ¡Jamás! En nuestra familia todas las mujeres han sido decentes. [...] Pero una vez alcanzó a subir a un escenario y dijo versos. Toda poesía es una nevada, una lluvia fertilizante. Se sintió satisfecha hasta el borde y siguió diciendo versos, declamando lo que deseaba vivir y que ya estaba escrito. [...] Era su estado de gracia. Había encontrado aquella muchacha un seguro asilo. (León 1970: 40)

En 1931, antes de la proclamación de la II República, María Teresa León está ya separada de su primer marido y se ha mudado a Madrid. Esta nueva etapa de su vida la comienza de la mano de sus tíos, los Menéndez-Pidal, a través de los cuales entra en contacto con la élite intelectual madrileña en general y con la generación del 27 en particular. Asiste a diversas tertulias y debates literarios, es en una de ellas donde conoce a su nuevo marido, Rafael Alberti, con quien viajará al año siguiente por toda Europa gracias a una beca de la Junta de Ampliación de Estudios.

de clásicos sino también en incentivar la creación de obras que despertaran al pueblo de su aletargamiento, que incentivaran el espíritu de clase, esto es, el espíritu revolucionario.

⁶ Remitimos al trabajo de M^a Inmaculada Monforte para un repaso de las demás etapas de su biografía. Sobre todo recomendamos encarecidamente la lectura de *Memoria de la melancolía*, obra no solo de una gran calidad literaria sino perfecta para adentrarse en su apasionante vida. Se podría decir que esta obra es mucho más que un libro de memorias, es una autobiografía novelada que se puede decir que es incluso única en su especie.

El objetivo de este viaje es conocer las corrientes emergentes en el teatro europeo, es un intento de la recién nacida República para traer aire fresco a la cultura nacional. En Berlín conocen al célebre Brecht y son testigos del cada vez más poderoso nacionalsocialismo alemán. A su vuelta, impulsan la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios. Este viaje supone la toma de conciencia ideológica para ambos. En este momento María Teresa León ya forma parte del Partido Comunista y está muy comprometida con la causa revolucionaria, por ello, en este mismo año, es cofundadora de la revista *Octubre*. Cabe destacar su aportación para el número cero de dicha publicación: *Adelanto de la revista Octubre* (1 de Mayo de 1933). En el artículo «Extensión y eficacia del teatro proletario internacional» ya muestra una predilección por el teatro de masas y aboga por una renovación de la escena española siguiendo el modelo de la Rusia revolucionaria. Enfatiza estas ideas a través de un conjunto de artículos publicados en el *Heraldo de Madrid* entre mayo y agosto de ese mismo año. María Teresa León habla del panorama de los teatros de Moscú, de las nuevas técnicas teatrales en las que se forman, del gran trabajo de figuras como Stanislavski, Meyerhold, Tairov⁷ o el alemán emigrado Piscator (sobre todo estos tres últimos son una gran influencia en sus futuros trabajos teatrales). Asimismo, destaca la importancia de la U.I.T.R. o Unión Internacional de Teatros Revolucionarios. María Teresa León considera que el teatro en España no se usa como fuerza política o como fuente de enseñanza. A pesar de todas las innovaciones estéticas, no se lleva un mensaje revolucionario a los pueblos. No obstante, es consciente de la gran dificultad que supone hacer llegar determinadas ideas a las áreas campesinas. Es partidaria de que el teatro fusione esta función de enseñanza con las tradiciones y para ello teniendo siempre el teatro ruso como modelo:

Para poder entender la importancia del teatro ruso es necesario, ante todo, comprenderlo, no como movimiento estético, magnífico por otra parte, sino como medio de civilización, de ilustración de un pueblo inmenso que atraviesa la primera etapa de una nueva conciencia. (León 2003b: 381)

⁷ Para profundizar en la manera en que estos autores influyen en María Teresa León véanse sus artículos teatrales en: María Teresa León Goyri, *Obras dramáticas y escritos sobre teatro*, Torres Nebrera (ed.), Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2003a. La autora escribió estos artículos tras sus visitas a la Rusia Soviética principalmente. Cuenta tanto sus impresiones personales de las obras a las que allí asistió como la renovación teatral que estaba teniendo lugar tras la Revolución. Estas influencias se manifiestan principalmente en el plano escenográfico en posteriores propuestas de la autora. María Teresa León fue una pionera en España en técnicas lumínicas e incorporación del cine en la puesta en escena teatral. También incorporó nociones aprendidas en sus viajes en lo que respecta a formación de profesionales del espectáculo.

En su clara lucha en pro de un teatro revolucionario español se topa María Teresa León con un primer problema: la falta de obras de temática propiamente española que llevaran a escena la problemática de la clase trabajadora del país. Para suplir este bache se convoca, a través de la revista *Octubre*, un concurso de piezas teatrales en un acto. Tanto María Teresa León como su marido participaron. Así, *Huelga en el puerto* es publicada en el número III de la revista *Octubre*. El saber aprendido durante sus viajes en Europa se refleja en el lenguaje escénico de la obra, sobre todo, en lo que respecta a la iluminación de esta y a la inclusión de canciones revolucionarias. Para Torres Nebrera (León 2003a) es la mejor obra de teatro proletario de los años treinta. En los meses siguientes el matrimonio también auspició otro proyecto: *Guiñol Octubre*, en la misma línea de agitación y propaganda.

En 1934, el matrimonio vuelve a viajar a Moscú para asistir al Primer Congreso de Escritores Soviéticos en el cual conocen, entre otros, a Gorki, Piscator, Eisenstein... No pueden regresar a España debido al ambiente político de ese momento. Estando en Italia, viajan a Norteamérica para dar a conocer la tesitura política en España y recaudar fondos para los obreros damnificados por la reciente Revolución de Asturias (octubre 1934). Son los emisarios de la causa revolucionaria española a lo largo de todo el continente americano.

Con la llegada de la guerra, se fundó la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, sección española de la respectiva Asociación Internacional acordada en el Congreso de París (1935). María Teresa León fue nombrada encargada del Comité de Agitación y Propaganda Interior de la Alianza. Producto de este cargo es la revista *El Mono Azul*. En el primer número anuncian ya la intención de crear una compañía teatral, exposiciones de arte y proyecciones de películas. Así es como surge ‘Nueva Escena’⁸, que se estrena en el Teatro Español de Madrid el 10 de octubre de 1936 con el siguiente cartel: *La llave de Sender*, *Al amanecer* de Dieste y *Los salvadores de España* de Alberti. Respecto a este proyecto:

⁸ La sección de agitación y propaganda de la Alianza madrileña también organizó visitas de los poetas a los frentes activos, conformándose el famoso *Romancero de la guerra de España*, escrito tanto por conocidos intelectuales como por personas anónimas que mandaban a la revista sus poemas.

La preocupación de María Teresa León fue en todo momento que la sección de teatro de la Alianza tuviera un teatro de calidad y lograr que las obras estuvieran muchas semanas en cartel. Para ello la primera iniciativa que la autora lleva a cabo fue abrir una Escuela de Técnica Teatral como un cursillo de formación para directores de teatro para animarles a incluirse en el proyecto. (Monforte 1989: 59)

Hay que destacar el grupo de escenógrafos de ‘Nueva Escena’ (Vicente, Prieto, Ontañón...) quienes ayudaron a inscribir las obras representadas en la compañía en una nueva manera de hacer teatro nunca antes vista en España, incluso en un momento de miseria como fue la Guerra Civil.

Lamentablemente esta iniciativa no tuvo demasiada continuidad debido a que se le retiraron los fondos. En este paréntesis, en 1937, María Teresa León y Alberti vuelven a viajar a Rusia. A su vuelta, tras la constitución de un nuevo gobierno bajo la dirección de Negrín, se inició una nueva política teatral. Se crea el Consejo Central de Teatro, cuya vice-presidencia compartían Antonio Machado, a título honorífico, y María Teresa León. Se pretendía darle por fin un giro de 180 grados al teatro y convertirlo por fin en un instrumento que elevara el ‘espíritu del pueblo español’. A partir de este proyecto, aparece el Teatro de Arte y Proganda, compañía bajo la dirección de María Teresa León a la que se cedió el Teatro de la Zarzuela. Se representaron obras como *La tragedia optimista* de Vishnievski o la adaptación albertiana de la *Numancia* de Cervantes⁹. Con el cambio de gobierno, se canceló esta iniciativa. Sin embargo, ello no supuso ni mucho menos un cese en la actividad teatral de María Teresa León.

Las ‘Guerrillas del Teatro’ son el proyecto donde más se implicó María Teresa León. Dice en *Memoria de la melancolía*: «Si a algo estoy encadenada es al grupo que se llamó ‘Guerrillas del teatro del Ejército de Centro’. Lo hicimos derivar de una gran compañía de teatro [...] capaz de representar *La destrucción de Numancia*, de Cervantes, bajo un techo bombardeado del Madrid que se mordía los dedos de rabia» (León 1970: 39). Aunque oficialmente comienza en diciembre de 1937, esta iniciativa llevaba ya un tiempo funcionando como se puede apreciar en la anterior cita en la que León alude a la representación de *Numancia*. Este grupo realizaba representaciones en lugares tan

⁹ Estas obras supusieron un antes y un después en la escena española al equipararla al nivel del resto de Europa. Su mérito reside no solo en sus innovaciones técnicas y artísticas sino también en que fueron representadas bajo el asedio de las bombas enemigas, así como de numerosos detractores anarquistas que consideraban que este tipo de representaciones generaban un gran déficit económico.

dispares como primera línea de fuego, fábricas de los alrededores de Madrid o la propia sede de la Alianza, el palacio del marqués de Heredia Spínola. Atravesaban esa España ardiendo para llevar la cultura a todos los rincones:

Nuestros guerrilleros eran soldados. Todos éramos soldados. Teníamos nuestra ración de pan. ¡Pan cuando Madrid apenas comía! Y cantábamos. ¡Cuánto hemos cantado durante aquellos años! ¿Verdad, amigos de entonces? Cantábamos para sacudirnos el miedo. Inventábamos letras, las uníamos a las canciones populares y luego volaban, y aún vuelan, sin nombre de autor. ¡Cuántas corren! Nadie se figurará nunca el miedo que sentíamos al escribirlas sobre las mesas de un café cualquiera, refugiados mientras nos bombardeaban... Caían impunemente bombas sobre Madrid y nuestro refugio era cantar. (*Ibid.*: 41)

Es precisamente durante la representación de *Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín* en conmemoración del primer aniversario de la muerte de Lorca cuando María Teresa hace sus primeros pinitos como actriz. La segunda vez que se atreve con las tablas es para la triste despedida de las Brigadas Internacionales con *Cantata de los Héroes y Fraternidad de los Pueblos*:

Decidieron que yo recitase los versos que dice España. Y un día vestí el traje de luces de las campesinas, arreglé sobre mi cabeza las trenzas como la Dama de Elche lo hiciera siglos antes y traté de que mi emoción no me traicionase al decir [...]

*Yo soy España.
Sobre mi verde traje de trigo y sol han puesto
largo crespón injusto de horrores y de sangre.
Aquí tenéis en dos mi cuerpo dividido:
Un lado, preso; el otro, libre al honor y al aire. (Ibid.: 42)*

Su actividad teatral continuaría hasta los últimos momentos de la guerra, incluso en 1939, cuando ya la derrota era evidente, organizó un ciclo de conferencias con el Club de Actores del Teatro de Arte y Propaganda y aún se volvió a representar la *Cantata* una vez más.

Una vez finalizada la guerra, consiguen ella y su marido salir de la península en una avioneta y llegar a suelo francés; allí conoce a la famosa Pasionaria. Pasan una pequeña temporada en París, pero enseguida deben abandonar el continente europeo ante la incipiente II Guerra Mundial. Parten en el barco *Mendoza* y llegan a Argentina en 1940, aunque en un primer momento su idea es acabar viviendo en México, destino de multitud de exiliados españoles, acaban quedándose en Buenos Aires. Se establecen

definitivamente en el país. Colaboran con Losada a quien deben todas sus publicaciones en el nuevo mundo.

Durante esos años en Argentina, María Teresa León trabaja en la televisión y la radio, pero también escribe. Lo que es más, es su periodo más activo como escritora: «No sé. Escribo con ansia, sin detenerme tropiezo, pero sigo» (*Íbid.*: 256). Durante estos años de exilio argentino publica varias colecciones de relatos, *Morirás lejos* (1942), *Las peregrinaciones de Teresa* (1950), *Fábulas del tiempo amargo* (1962) y dos novelas *Contra viento y marea* (1941) y *Juego limpio* (1959); así como la biografía *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes* (1960) y el libro *Nuestro hogar de cada día* (1958)¹⁰. Trabajó incluso como guionista en más de una ocasión, cabe destacar su adaptación para el séptimo arte de la *Dama duende*. También adapta *Misericordia* de Galdós y escribe una pieza teatral, *La libertad en el tejado*, la obra que aquí nos atañe.

Finalmente acaban mudándose a Roma en 1963 y allí, en su casa en el bohemio barrio del Trastevere es donde escribe *Memoria de la melancolía* y, quizás, repase obras ya escritas como *La libertad en el tejado*.

¹⁰ Hemos incluido solamente las publicaciones de este periodo, la autora escribió otras obras que no vieron la luz hasta años más tarde, como es el caso precisamente de las piezas teatrales que hemos mencionado al final de párrafo.

2. LA LIBERTAD EN EL TEJADO: LA OBRA

2.1. Estado de la cuestión

La obra *La libertad en el tejado* permaneció inédita hasta finales de los años ochenta. La primera publicación se remonta a 1989 y corre a cargo de la revista *Encuentros*, es añadida como encarte de su número 9-10. Esta edición es desdeñada por la crítica en general al no considerarla adecuada, en palabras de Torres Nebrera:

Se trata de una edición nada fiable, pues a las numerosas erratas que ostenta hay que añadir la supresión de diálogos [...]. Por otra parte, no tiene en cuenta de una manera rigurosa y sistemática las correcciones y añadidos manuscritos de María Teresa que en casi todos los casos mejoran la versión mecanografiada, y que además representan la voluntad compositiva final de la autora. (León 2003b: 24)

La siguiente edición es el del año 1995 y corre a cargo de La Universitat Autònoma de Barcelona. Contiene un estudio introductorio de Manuel Aznar Soler y el prólogo corre a cargo de Salvador Arias. Además, tiene un apéndice de cariz documental a propósito del teatro internacional con los artículos publicados en el *Heraldo de Madrid* entre el 20 de Mayo y el 21 de Agosto de 1933. Aznar Soler tiene un trato personal con el actor Salvador Arias, pieza fundamental en todo este proceso ya que fue precisamente a él a quien María Teresa León entregó el documento mecanografiado de *La libertad en el tejado*. En el prólogo el actor y amigo de María Teresa, Salvador Arias, da un breve repaso a sus últimos encuentros con la autora tras su vuelta del exilio y describe cómo pidió autorización a Alberti para la publicación de esta obra como una edición crítica.

El editor resalta el «cotejo minucioso del texto» (León 2003a: 103) siguiendo el criterio de tan solo añadir las escasas correcciones, de los innumerables tachones del documento, que eran atribuibles sin lugar a dudas a María Teresa.

Es ya en el siglo XXI, concretamente en el año 2003, cuando aparecen las ediciones más reseñables de la obra, y con las que hemos trabajado. En primer lugar, la edición de la colección *Biblioteca del exilio* de la editorial Renacimiento (Sevilla). En esta publicación *La libertad está en el tejado* se presenta junto con *Sueño y verdad de Francisco de Goya*. Aznar Soler vuelve a encargarse del estudio introductorio y las notas aclaratorias a lo largo del cuerpo del texto dramático. Sigue su edición de 1995 (con la

consiguiente revisión de erratas de la primera edición). También se incluye otra vez el prólogo de Salvador Arias de la anterior edición de GEXEL. Cabe destacar de esta publicación el carácter inédito de *Sueño y verdad de Francisco de Goya*. Es un guion dramático-radiofónico encontrado entre los materiales documentales de Radio París conservados en el archivo André Camp.

En segundo lugar, hay que señalar la edición de Gregorio Torres Nebrera: *María Teresa León. Obras dramáticas y escritos sobre teatro de María Teresa León*, a cargo de Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Incluye *Huelga en el puerto*, *Misericordia*, *La libertad en el tejado*, dos guiones radiofónicos (*La madre infatigable*, *La historia de mi madre*) y diversos escritos de teatro de la autora¹¹, así como fragmentos de *Sonríe China*. Es especialmente útil esta edición puesto que es una herramienta esencial para adentrarnos dentro del mundo teatral de la autora.

Las introducciones de ambas ediciones críticas son, sin lugar a dudas, los estudios relacionados con *La libertad en el tejado* más completos que podemos encontrar ya que hacen un repaso general de la obra. A continuación describiremos brevemente en qué aspectos se centra cada investigador en su edición correspondiente.

Manuel Aznar Soler comienza haciendo un breve repaso por toda la trayectoria teatral de la autora. Hace especial hincapié en esta introducción en las similitudes que guarda el texto con *Fábulas del tiempo amargo*, llegando incluso a transcribir uno de los relatos de forma íntegra. Dedicar una sección a la estructura, el espacio escénico y el tiempo de la acción dramática, aunque apenas dedica una página a cada una de estas dimensiones. A pesar de su concisión no podemos negar que está muy acertado en sus afirmaciones. El grueso de su estudio recae en los personajes y la temática. Se acerca al análisis que aquí pretendemos realizar cuando describe el lenguaje escénico de la obra. Habla brevemente de la iluminación, la indumentaria y algunos ruidos y accesorios de la obra. No analiza en profundidad estos aspectos ni especifica la perspectiva desde la cual desarrolla sus impresiones, no obstante, su lectura es recomendable como introducción al presente trabajo.

¹¹ Estos escritos corresponden a los ya aludidos artículos del *Heraldo de Madrid* incluidos en la edición de *La libertad en el tejado* de 1995.

De este mismo autor destacamos también su artículo en la revista *Anthropos* «María Teresa León y el teatro durante la Guerra Civil» (1993) en el que hace un minucioso repaso por todos los proyectos emprendidos durante estos años de conflicto bélico nacional.

Por su parte, Gregorio Torres Nebrera comienza su estudio preliminar poniendo en relación *La libertad en el tejado* con la última colección de relatos de la autora. Seguramente escritas a la par, pretende demostrar cómo ambas están estrechamente relacionadas y versan sobre las mismas preocupaciones y temas. Continúa denotando la importancia del espacio. Si bien es cierto que no entra en análisis semióticos como el del presente trabajo, es una aportación esencial para nosotros pues supone nuestro punto de partido para investigar. En apenas unas pocas páginas resume a la perfección las claves del espacio de los tejados. Su análisis termina con un repaso lineal del argumento en el cual denota las principales imágenes y mitos usados por la autora.

Este mismo experto también ha escrito artículos sobre otras facetas de la escritora, destacamos «La obra literaria de María Teresa León (cuentos y teatro)» (1984), dónde explora el mundo del relato corto y el teatro de urgencia de nuestra dramaturga. A pesar de que la mayor parte del trabajo está dedicado a las recopilaciones de relatos de la autora, encontramos un interesante repaso por la trayectoria teatral en las últimas páginas. Se centra especialmente en *Huelga en el puerto*¹², enmarcándola dentro de todos los proyectos teatrales que llevó a cabo León durante los años de la Guerra Civil. Sin embargo, lo más reseñable de este investigador, en cuanto a María Teresa León se refiere, es su libro *Los espacios de la memoria (La obra de María Teresa León)*. En este libro hace un repaso por toda la obra de la autora burgalesa. En lo que respecta a la sección dedicada al teatro nos encontramos con un contenido prácticamente idéntico al de la introducción de la edición de *La libertad en el tejado* que hemos comentado, siendo incluso esta introducción más extensa puesto que tiene en cuenta los escritos sobre teatro de M^a Teresa León que se recogen en dicha edición.

Por su parte, Francisca Vilches de Frutos se centra en las imágenes mitológicas en «El exilio a través de los mitos: *La libertad en el tejado*, de María Teresa León». La

¹² Hecho totalmente comprensible puesto que el artículo data del año 1984, cuando aún no se habían publicado otras piezas teatrales de la autora.

investigadora analiza tanto las referencias explícitas en los diálogos como los símbolos escondidos tras la acción de los personajes. A partir de los mitos desarrolla todas las dimensiones del auto sacramental. Destaca la gran capacidad de María Teresa León de aunar tradición y vanguardia.

Juan Estébanez Gil, en *María Teresa León: escritura, compromiso y memoria*, introduce todas las obras de la escritora, incluida *La libertad en el tejado*. En el capítulo dedicado al teatro, nos resume la trama del auto centrándose especialmente en los personajes. También hace alusión, aunque brevemente, a la importancia del espacio en la pieza teatral y a la gran efusividad de las imágenes que transmite el texto, tales como esa piel de toro abierta en canal para referirse a la nefasta situación de España en ese momento. Además, establece semejanzas con otro auto sacramental del XX, *El hombre deshabitado* de Alberti.

De nuevo Juan Estébanez Gil tiene otro volumen dedicado a la autora: *María Teresa León: estudio de su obra literaria*. Publicado poco antes que el ya nombrado volumen de Torres Nebrera *Los espacios de la memoria*, nos aporta una información muy similar a este en todos los aspectos, incluidas las consideraciones a propósito de la faceta teatral de la autora.

Tras este breve repaso por los principales investigadores de *La libertad en el tejado* hasta el día de hoy, nos gustaría citar algunos otros trabajos relacionados con la vida teatral de la autora, los cuales nos han resultado de ayuda a la hora de perfilar nuestra propia versión de su trayectoria teatral en la presente investigación: «María Teresa León, teatro de la melancolía» (2003) de Eusebio Cedena Gallardo, «Homenaje a María Teresa León» (2006) de Salvador Arias, «La memoria del teatro en la narrativa de una escritora exiliada: María Teresa León» (2004) de Pilar Nieva Paz, «Mujer y exilio: el teatro de María Teresa León» (2015) de José Luis Ferris y «María Teresa León: revolución y melancolía» (2006) de José Monleón.

Y para concluir no podemos dejar de reseñar un par de recopilaciones de actos conmemorativos en torno a María Teresa León que consideramos indispensables para acercarnos a la figura de la autora desde otras perspectivas.

María Teresa León, homenaje en su centenario es una recopilación de un ciclo de conferencias que se realizó en honor de la escritora. Consideramos que es de obligada lectura puesto que muchos de los artículos muestran una perspectiva mucho más personal de la autora. Corren a cargo de personas tan cercanas a León como su hija Aitana o amigos de la familia tales como Salvador Arias o Santiago Ontañón.

Por último, en *Homenaje a María Teresa León: Cursos de Verano en El Escorial (1989)*, editado por la Universidad Complutense de Madrid en 1990, encontramos interesantes aportaciones. Cabe destacar la conferencia de Salvador Arias en cuya intervención nombra por vez primera, y por ende, da a conocer públicamente la existencia de *La libertad en el tejado*.

2.2. Génesis y relación con otras obras de la autora

A pesar de que en su primera publicación en la revista *Encuentros* se alude a que fue escrita durante su estancia en Roma, varios datos nos inclinan a pensar como Torres Nebrera y localizar su escritura a finales de los años 40, durante su estancia en Argentina¹³. Para llegar a tal afirmación se basa en los siguientes hechos.

En primer lugar, el propio Salvador Arias, a quien, como ya hemos señalado, le entregó la autora la copia mecanografiada de la obra en Madrid, dice en el prólogo a la edición de 1995, editada por Manuel Aznar: «Y fue ese día de 1979, que llevaba el ejemplar de *La libertad en el tejado*, me lo entregó y María Teresa me firmó en él una dedicatoria de la obra, que debió de escribir en sus años de exilio en Argentina, aunque esto no pasa de ser una suposición mía» (León 2003a: 6).

En segundo lugar, en el propio texto, en el tercer acto, durante el juicio a El Hombre, se hace referencia a una serie de sucesos acontecidos todos ellos en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial: Plan Truman (1947), Ley de Sucesión a la Jefatura del Estado Español (1947), reunión de cancilleres en Moscú (1945).

¹³ Manuel Aznar Soler también acaba apoyando esta opción en su edición de 2003 bajo el sello de la editorial Renacimiento.

No obstante, no hay que perder de vista que todas las opciones son conjeturas. No se sabe a ciencia cierta el momento de su escritura. De lo que no cabe duda es de que es una obra de literatura en el exilio, como también lo son *Las peregrinaciones de Teresa* y *Fábulas del tiempo amargo*; dos colecciones de relatos que, además, guardan relación con la obra que aquí nos atañe.

Fábulas del tiempo amargo es la última colección de relatos publicada por María Teresa León. En general todo el espíritu de la obra es el mismo que podemos apreciar en *La libertad en el tejado*. Se podría decir que la pieza teatral es «una “fábula amarga” más acerca de la imposible recuperación de una patria perdida y entrevista [...] desde el exilio» (León 2003b: 25). Ambas son obras de una mujer exiliada que tuvo que abandonar casi a la fuerza su país de origen después de haber luchado por él poniendo en riesgo su vida. Denotan esa necesidad de expresión que tiene María Teresa León desde su partida del país que la vio nacer, los más prolíficos en lo que a creación literaria se refiere. No obstante, hay un relato que resaltar entre todos los demás en relación a la obra que aquí nos atañe: «Por aquí, por allá». Es un relato en primera persona desde el desasosiego del exilio en Argentina. Se puede adivinar que María Teresa León traslada sus inquietudes a la voz narrativa, aunque siempre teniendo presente que «no es una mera aventura personal sino que tiene una dimensión colectiva, histórica, política» (León 2003a: 21). En ese anhelo por volver a la patria, hace un viaje onírico durante el cual la única que es capaz de reconocerla es La Sonámbula y ambas comparten nostalgia y soledad al contemplar desde las cornisas esa ciudad que ya no parece la suya y en la que la rutina ha matado los recuerdos. Las similitudes con *La libertad en el tejado* son más que evidentes.

Las peregrinaciones de Teresa es otra colección de cuentos de León, publicada por vez primera en 1950 en Buenos Aires. Consta de diversos relatos todos ellos protagonizados por lo que podemos decir que son diferentes facetas de la propia autora, o por los menos diferentes modelos de mujer que se imagina M^a Teresa. Cabe destacar el cuento ‘Madame Pimentón’. Al igual que en *Fábulas del tiempo amargo* nos encontramos con un personaje de *La libertad en el tejado*. La autora nos presenta la figura de la anciana deambulando por las calles de Madrid. Aznar Soler lo considera la génesis del personaje dramático. Se puede considerar que el hecho de que precisamente escribiese un relato sobre la figura de Madame Pimentón en esta fecha es otro argumento para la defensa de su génesis durante la década de los 40.

2.3. La libertad en el tejado: ¿auto sacramental?

Antes de entrar en materia nos gustaría explicar por qué incluimos este apartado en un trabajo cuyo objetivo es el análisis del espacio para demostrar la gran visión teatral de la autora. No se puede entender la concepción del espacio de *La libertad en el tejado* sin entender el género del auto sacramental ya que la alegoría que caracteriza a este género impregna todas y cada una de las dimensiones de la obra. Como bien dijo Cornago Gubernat en su estudio sobre la pervivencia y actualización del auto sacramental en el siglo XX:

El teatro se presenta como una prolongación del mundo objetivo referencial, la alegoría hace ostentación de su condición escénica: solo es lo que se muestra, lo que está ahí, a la vista del público. Esto hace que se subraye la presencia material, física y plástica de los lenguajes empleados: decorados, vestuario, música o iluminación. (2005: 472)

2.3.1. El auto sacramental: del Barroco al siglo XX

El auto sacramental tiene su origen en el siglo XVII. Basado en la liturgia y el dogma, fue una forma de instruir a través de un sermón que se oía y se escuchaba. Tenía un valor didáctico, de transmisión de los conceptos básicos de la religión católica. Para Valbuena Prat, el auto sacramental es «una composición dramática (en una jornada) alegórica y relativa, generalmente a la Comunión» (Valbuena 1924: 7). Parker matiza esta definición y añade que no se puede concebir este tipo de representación sin tener en cuenta su carácter popular. Los autos sacramentales son «la contribución del pueblo a las celebraciones litúrgicas, manifestación popular que corría paralela a la adoración oficial que practicaba la Iglesia» (Parker 1983: 51). En esta línea, Calderón era un claro defensor de la adaptación de las nociones teológicas a lenguaje teatral. Para el dramaturgo, era preciso relacionar la teología con la experiencia humana y los autos eran el vehículo perfecto. Aunque podemos encontrar algún precedente del auto sacramental en la Edad Media, Calderón supone un antes y un después en el género y consolida un modelo de auto sacramental que luego será imitado.

La alegoría es la base de los autos sacramentales puesto que «es el medio por el cual el ‘concepto’ adquiere ‘cuerpo’, transformando ‘lo no visible’ en ‘lo animado’; es

decir, que es el medio por el cual el orden conceptual adquiere la expresión concreta que lo hace directamente accesible a la experiencia humana» (*Ibid.*: 69) De este modo, a través de la alegoría, se recurre al imaginario colectivo y se crea una doble realidad.

En los autos sacramentales se plantea siempre el mismo asunto pero con diferentes argumentos, es decir, a pesar de que siempre trata del tema de la Eucaristía cada obra tiene una trama diferente. Siempre hay un personaje que representa a la Humanidad. Este personaje goza del libre albedrío propio del tiempo de Redención en el que el ser humano se encuentra tras la encarnación de Dios en el Hijo, su muerte en la cruz y su posterior resurrección (que supondría la renovación de la Alianza y la expiación de los pecados). En ocasiones se desdobra en dos personajes diferentes, uno que hace un buen uso de su libre albedrío y sigue el camino de la virtud para lograr la Gracia de Dios y otro que se deja seducir por las tentaciones del mundo terrenal¹⁴. Dicho de otro modo, los autos sacramentales muestran la dicotomía del ser humano, quien, bajo el libre albedrío de todas las criaturas de Dios, es tentado continuamente en este valle de lágrimas que es el mundo. El final de este tipo de obras suele consistir en un juicio con el Padre, con Dios, cuyo resultado depende de las elecciones en vida. Será recompensado con la Gracia si ha optado por la virtud, será castigado si ha preferido sucumbir al pecado.

En definitiva, los autos sacramentales son una gran alegoría de la vida del ser humano, entendida como un duro camino hacia una cumbre en la que alcanzará la Gracia divina si ha sabido resistir a las tentaciones terrenales.

Durante las primeras décadas del siglo XX asistimos a un resurgir de este tipo de piezas de teatrales. Diversos autores cultivan este género. Catiana Cortés Ruiz en «El auto sacramental del siglo XX: Clasificación, contextualización e incidencia» (1994) considera que puede considerarse como un verdadero *corpus* literario por varias razones. La primera de ellas es que estas obras aparecen en un periodo breve de tiempo. La recuperación del auto sacramental es realizada principalmente por miembros de la generación del 27 (Alberti, Hernández...) y algunos del 98 como Azorín.

¹⁴ Este planteamiento parte de la teoría de que toda persona alberga en su interior un alma de naturaleza divina encerrada. El alma anhela su reencuentro con el Padre todopoderoso, pero la vida no es un camino de rosas y durante nuestra estancia en el mundo terrenal las almas pueden desviarse y pecar.

En segundo lugar, este resurgimiento hay que ponerlo en relación con acontecimientos de índole filosófico, cultural y estético. Cortés Ruiz destaca especialmente la figura de Unamuno:

Nos situamos en una *línea* de pensamiento que sobrevalora lo espiritual sobre lo material, la realidad trascendida y fantástica sobre la inmediata. Todo ello prepara la aparición de ciertas formas literarias capaces de expresarla. La alegoría ofrece el camino inequívoco para ello y el teatro alegórico-simbólico [...] la forma definitiva de expresarlo. (1994: 127)

No se puede dejar de mencionar que todos los autores que cultivan el auto sacramental en el siglo XX tienen en común su apuesta por la renovación estética. Una renovación que «muestra preferencia por el teatro de ideas, abstracto, alegórico-simbólico, por lo demás presente a lo largo de toda la historia de nuestra literatura» (*Íbid.*: 130)

Otra razón que baraja Cortés Ruiz para la presencia del auto sacramental en el siglo XX es la recuperación de los clásicos tanto en el ámbito del teatro como en el de la poesía. Dentro del ámbito español, Mariano de Paco en «Ángel Valbuena y el auto sacramental en teatro español del siglo XX» (2000) destaca la puesta en escena por Margarita Xirgu de *El gran teatro del mundo* y la representación de la misma obra por 'La Barraca' de Lorca. En lo concerniente a la escena internacional trae a colación nombres como el de Reinhardt, quien colaboró con figuras nacionales de la talla de Manuel de Falla para sus representaciones.

Así pues, este renovado interés por el Barroco trae consigo la representación de obras del XVII no solo en España, sino también en otros países europeos. Sin ir más lejos, la acogida del público alemán a este género es mejor que la tibia respuesta española, como bien indica Óscar Cornago en «La pervivencia de un modelo teatral: tras las huellas del auto sacramental en el siglo XX» (2005). Este considera que el auge del teatro abstracto y simbólico en la Europa de estos años, concretamente el teatro expresionista alemán (alejado sustancialmente de la tendencia naturalista), influyó en varios escritores nacionales. Encuentra además similitudes entre estos autos sacramentales y obras como *Esperando a Godot* de Becket o *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, sin dejar de mencionar tampoco a autores como O'Neill, Strindberg o Maeterlinck. Asimismo, también halla puntos en común con algunas obras de agitación y propaganda de la Rusia

revolucionaria con personajes de corte abstracto, tal es el caso de *La máquina de sumar* de Maiakowski.

Tras este repaso por la recuperación del auto sacramental a comienzos del siglo XX, pasaremos a centrarnos en algunos autores para mostrar las diferentes maneras de actualizar el género. Para Mariano de Paco *Angelita* (Azorín), *El hombre deshabitado* (Alberti) y *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (Miguel Hernández) son los tres textos que nos muestran las que podríamos denominar como las tres tendencias del auto sacramental contemporáneo. La obra de Azorín «asimila el modelo de dramatización abstracta (alegórica) prescindiendo de las ideas religiosas, [...] aunque en ella pervive el sentido didáctico» (De Paco 2001: 369), mientras que Alberti se decanta por marcar «la antítesis de tales ideas y señala la subversión del orden que establecen manteniendo la preocupación por las limitaciones y el destino del ser humano» (*Íbid.*: 369). Finalmente, Miguel Hernández se desmarca y vuelve «plenamente a los modos y significados tradicionales, aunque, inevitablemente, deje ver su construcción “moderna”» (*Íbid.*: 369); se denota la influencia de su buen amigo Ramon Sijé y los círculos krausistas en los que este se movía. Otros autores que cultivaron el género durante la década de los 30 fueron Max Aub, Salinas o Torrente Ballester.

2.3.2. *La libertad en el tejado* como auto sacramental profano

Si tenemos en cuenta la clasificación propuesta por Aznar Soler, *La libertad en el tejado* es una mezcla entre la propuesta de Azorín y la de Alberti. Está en la misma línea que *El hombre deshabitado* albertiano en el sentido de que ambas piezas teatrales muestran la antítesis de los conceptos tradicionalmente expuestos en el género en el XVII. No obstante, consideramos que también tiene algunos puntos en común con la obra de Azorín puesto que en ella pervive el sentido didáctico original.

En el presente apartado mostraremos los puntos en común con el género tradicional calderoniano y explicaremos cómo han sido actualizados en *La libertad en el tejado*.

María Teresa León desacraliza el contenido del género llevándolo a lo denominado por algunos expertos como ‘auto sacramental profano’. Mientras que en los autos tradicionales el protagonista se debate entre la virtud y el pecado cristianos, en *La libertad en el tejado* El Hombre se mueve entre seguir la Razón que le mueve a continuar luchando por la libertad o caer en la tentación del olvido. Esto es, la naturaleza de la virtud y la tentación a evitar son de naturaleza bien diferente. El Hombre busca la luz de la Razón en pos de la libertad que le ha sido arrebatada en prisión (la ausencia del libre albedrío), sin embargo, en su camino se le presenta la tentación encarnada en La Chica. Es la batalla interna entre continuar la lucha frente a conformarse bajo el yugo represivo del nuevo régimen imperante tras la guerra civil.

El personaje de El Hombre es desdoblado a partir del segundo acto. El Otro Hombre aparece en los tejados de la mano de Mme. Pimentón, quien lo sube hasta la guardilla como si de un perro se tratase. El Otro Hombre no es sino la conciencia rendida de El Hombre que expresa en voz alta lo que este no se atreve a decir. Es el antagonista enfrentado al protagonista.

Esta diferenciación entre El Hombre y El Otro Hombre tiene su punto álgido en el tercer acto, en el cual se sucede un juicio final al más puro estilo de los autos del XVII. Sin embargo, en *La libertad en el tejado* Dios no ejerce de fuerza ajusticiadora. Sabelotodo adquiere ese rol. En otras palabras, la actualización del género supone el cambio de la justicia divina por la razón de la memoria histórica que dictamina finalmente que el castigo para El Hombre por haber sucumbido a la tentación del olvido es cargar hasta la eternidad con La Razón a costas.

En *La libertad en el tejado* encontramos además varios tópicos propios del auto sacramental calderoniano, tales como ‘el hombre como microcosmos’ o el *bellum intestinum*. Ambos están íntimamente relacionados. El primero se debe conectar con el cariz pedagógico de los autos sacramentales. No hay que olvidar que en el siglo XVII los autos sacramentales calderonianos eran el vehículo idóneo para mostrar los complejos presupuestos religiosos a un pueblo mayormente analfabeto. Básicamente consiste en que esa batalla interior que libra el protagonista (el *bellum intestinum*) de la obra es extrapolable a toda la humanidad.

‘El Hombre’ de *La libertad en el tejado* no es sino una metáfora de la situación de la sociedad española tras la Guerra Civil. El dilema que en la obra se expresa mediante la diatriba de un solo personaje no deja de ser el lastre que arrastra todo un pueblo. Es un dilema de cariz universal ya que perfectamente se puede generalizar a la situación mundial devastadora que se vivía a finales de los años cuarenta tras la cruenta Segunda Guerra Mundial, donde verdaderamente se ha manifestado y ha dejado múltiples testigos mutilados la ‘era de las catástrofes’¹⁵.

Antes de concluir, hay que traer a colación de nuevo a Óscar Cornago. Para este investigador no solo cabe destacar los decorados y la iluminación sino también la dimensión temporal de los autos del siglo XX. En estos la alegoría se construye sobre un presente eterno, de modo que se enarbola la condición efímera de la Historia; dicho de otro modo, «desde ese no-tiempo, el tiempo circular de la alegoría [...] se divisa toda la Historia [...], que se hace coincidir con la historia temporal» (2005: 473), en el caso de los autos del XX con las recientes revoluciones, guerras y demás acontecimientos de raigambre cultural y política. Este punto es especialmente interesante puesto que es precisamente lo que ocurre en *La libertad en el tejado*. María Teresa León localiza la trama en los mismos años en que fue escrita, a finales de los 40, posguerra española. En la obra el tiempo es supuestamente abstracto, pero, conforme avanzamos en la trama, el público recibe una serie de referencias que le permite relacionarlo con su tiempo histórico, de manera que la alegoría se carga de multitud de connotaciones y la pieza teatral adquiere un cariz de denuncia social desde su origen universal y abstracto. Así, se relaciona ineludiblemente la acción del auto sacramental con la Guerra Civil Española.

¹⁵ La ‘era de las catástrofes’ es una expresión acuñada por el historiador marxista británico Eric Hobsbawm, quien utilizó dicha expresión para aludir y caracterizar el período de 1914 a 1945, un tiempo marcado por la brutalidad y la barbarie en su obra *Historia del siglo XX: 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 2009.

3. EL ESPACIO EN LA LIBERTAD EN EL TEJADO

3.1. Introducción teórica

Antes de comenzar con el estudio del espacio propiamente dicho creemos conveniente hacer una pequeña introducción teórica a propósito de las nociones básicas de la semiología¹⁶ teatral, disciplina desde la que vamos a realizar el análisis.

La Semiótica o Semiología es la disciplina que estudia los sistemas de signos que permiten la comunicación. El objeto de estudio de la semiología dramática es:

todo lo que interviene en la creación de sentido y todas las fases que sigue el proceso de comunicación conocido como «teatro», desde la creación del texto escrito hasta su recepción leída y luego escenificada, con todo lo que supone una interacción lingüística, literaria y espectacular. (Bobes 1997: 9)

La principal particularidad que desde la Semiótica tiene el género teatral radica en el proceso de comunicación que comienza en el autor y termina en los espectadores, pasando por los directores y actores que interpretan la obra teatral. En esta línea la persona que escribe la pieza teatral es consciente de su recepción colectiva y ello debe plasmarse en la obra y es en «esto en lo que consiste el *feedback* de la representación sobre el Autor de una obra dramática. Este efecto [...] está realmente en todo proceso de comunicación realizado con signos codificados, es decir, signos que utiliza un emisor y que pueden ser interpretados por el receptor» (*Íbid.*: 21).

Así, el texto dramático, por sus características intrínsecas, se expresa mediante unos signos diferentes a los de sus artes hermanas, siendo el espacio escénico «la categoría dramática más relevante, la que le da carácter específico al género dramático» (*Íbid.*: 15). El teatro, a diferencia de la poesía o la novela, está referido (al menos canónicamente) a la realidad física de un escenario. Ello produce, como bien indica Carmen Bobes, «un efecto *feedback* sobre el texto que no puede prescindir de virtualidad, aunque flexible, de una especialización antropológica; debe representarse para ser visto y oído» (*Íbid.*: 11). La obra aquí investigada nunca ha llegado a representarse sobre las

¹⁶ Usaremos indistintamente los términos semiología o semiótica como ya indica el precursor de esta disciplina Kowzan en su libro *Literatura y espectáculo* (1992).

tablas, con lo cual no podemos llevar a cabo el análisis de una propuesta de puesta en escena, pero no es ni mucho menos lo que aquí pretendemos. El texto dramático por su propia naturaleza incluye la dimensión espacial, bien lo expresa Gómez de la Bandera: «en cada texto teatral subyace una representación teatral ideal o virtual que da unidad de sentido al drama como texto literario» (2005: 72), incluso la investigadora va más allá y asegura que «cada autor teatral imagina una posible puesta en escena, siempre condicionado por las convenciones de su tiempo previas al texto, lo que implica la necesidad de una coherencia en la elaboración de las coordenadas espaciales que intervienen dentro de la obra» (*Ibid.*: 93).

Se incorpora aquí una idea esencial: la interpretación de los signos teatrales se debe hacer teniendo en cuenta la cultura en la que fueron creados. Para la experta Erika Fisher-Lichte este aspecto es primordial para la propia concepción de ‘signo teatral’, alega que en una obra de teatro todo signo es procedente de otro signo:

El teatro crea significado al mismo tiempo que produce signos para los ya creados por los sistemas culturales restantes. Por tanto tiene, en cierto sentido, en el teatro una «duplicación» de la cultura en la que el teatro se representa: los signos producidos por el teatro denotan los creados por los sistemas culturales correspondientes. Los signos teatrales son por tanto siempre signos procedentes de otros signos. [...] De esto se deduce que tiene que existir una estrecha relación entre teatro y cultura. [...] El teatro refleja, por tanto, la realidad de su cultura en el doble sentido de la palabra: la copia y la representa en esta imagen ante la conciencia reflexiva. (1999: 30)

A este respecto cabe traer a colación el concepto de *texto dramático* del que vamos a partir. De nuevo remitimos a Carmen Bobes; la investigadora defiende la diferenciación de dos fases dentro del ‘texto dramático’: ‘texto literario’ y ‘texto espectacular’. Tanto el literario como el espectacular conducen a la lectura y representación. El denominado como texto literario está conformado principalmente por los diálogos. El texto espectacular es aquel:

formado por todos los signos [...] que en el texto escrito diseñan una virtual representación, y que está constituido por las acotaciones, por las didascalias contenidas en el diálogo, por los mismos diálogos en cuanto pasan a escena en una realización verbal «en presencia», es decir, convertidos en espectáculo. (1997: 32)

El texto dramático se perfila, pues, como una creación de caracteres específicos en el conjunto de las creaciones artísticas y literarias; se afirma como proceso de comunicación específico, que se inicia con la creación, se formula mediante un texto

escrito en el que cabe distinguir texto literario destinado a la lectura y un texto espectacular destinado a formas específicas de recepción frente a los demás géneros literarios, porque además de palabra es espectáculo y, frente a otros espectáculos, tiene palabras pues mantiene en escena el diálogo.

Si bien es cierto que también recurre a los signos lingüísticos, hay toda una serie de signos –referidos tanto al actor como al espacio- que lo caracterizan puesto que su objetivo último es la representación. Son precisamente estos signos en los que vamos a centrarnos en este trabajo y concretamente dentro de estos en aquellos relativos al espacio. Para ello seguiremos la propuesta taxonómica de Erika Fischer-Lichte, la cual está basada a su vez en la de Tadeusz Kowzan, precursor en el estudio del signo dentro del ámbito teatral y figura de referencia en este campo.

A continuación añadimos el cuadro, extracto del manual de Erika Fisher-Lichte *Semiótica del teatro* (1999: 41):

Ruidos	Acústicos		Relativos al actor
Música			
Signos lingüísticos			
Signos paralingüísticos			
Signos mímicos	Visuales	Transitorios	
Signos gestuales			
Signos proxémicos			
Máscara			
Peinado		De mayor duración	Relativos al espacio
Vestuario			
Concepción del espacio			
Decoración			
Accesorios			
Iluminación			

Como ya hemos mencionado vamos a centrarnos en aquellos sistemas de signos relativos al espacio: decoración, accesorios, iluminación y la propia concepción del espacio. Hay que añadir que el hecho de que nuestro objetivo sea el análisis de los signos espaciales no quiere decir que el resto de los signos teatrales sean menos importantes, sencillamente nos hemos decantado por el espacio ya que consideramos que es el aspecto en el que más brillan todos los conocimientos teatrales de nuestra autora.

También hay que tener en cuenta una característica intrínseca al discurso teatral: la simultaneidad de signos, bien lo indica Gómez de la Bandera en su tesis:

Se produce [...] una acumulación signica en el mismo segmento espacio-temporal al ser todos elementos simultáneos al diálogo, tanto en la representación como en el texto teatral escrito. R. Barthes [...] lo denominó «espesor de signos», que es una característica del lenguaje dramático, pues en él se dan simultáneamente múltiples signos pertenecientes a distintos códigos que están insertos a su vez en diversos sistemas interrelacionados, de los cuales surge el significado dramático. Tanto el diálogo como las acotaciones actúan simultáneamente merced a una interacción mutua que tanto el lector como el espectador capta. (2005: 133)

Por ello, ineludiblemente, haremos referencia a determinados signos relativos al actor a lo largo de nuestro análisis ya que se suceden de forma simultánea a los signos espaciales.

3.2. Análisis signos relativos al espacio

3.2.1. Concepción del espacio y decorado

Proponemos un análisis en conjunto ya que en *La libertad en el tejado* son dos dimensiones que no se puede explicar la una sin tener en cuenta a la otra. El decorado ayuda a construir la concepción espacial de la obra. No hay que perder de vista que «se puede aplicar e interpretar el decorado [...] como un signo de una determinada idea básica (de una sola escena o de toda la representación)» (Gómez 2005: 214). Y esto es precisamente lo que ocurre en *La libertad en el tejado*. El decorado al que remite el texto nos muestra un escenario dividido en tres partes: la guardilla, la azotea y las cornisas (el tejado en sí), con las chimeneas al fondo. En el primer y tercer acto los tejados son los protagonistas de la acción, mientras que en el segundo María Teresa remite directamente

al protagonismo de la buhardilla: «La guardilla se ha convertido en el corazón de los tejados. Llena de trastos viejos» (León 2003b: 213)¹⁷. Es la vivienda de Sabelotodo, Maricastaña y Madame Pimentón. Se presenta como una habitación repleta de cachivaches que, a su vez, se comunica con el resto del espacio a través de una ventana.

La autora da a conocer el decorado mediante los movimientos proxémicos de los personajes durante el primer acto. La proxemia de una representación puede contemplarse desde diversas perspectivas: «los sucesivos lugares ocupados con respecto a los actores, accesorios o elementos del decorado y espectadores; las diferentes maneras de desplazarse [...]; las entradas y salidas; los movimientos colectivos» (Kowzan 1992: 174). Por ejemplo, el espectador toma conciencia de la profundidad del decorado durante la verbena cuando se diferencian personajes en primer y segundo plano: «del fondo de la azotea donde los bailarines siguen» (196). La verbena se distingue y se oye al fondo del escenario mientras en primer término los personajes principales conversan.

Es en la conversación entre El Muchacho y La Chica cuando más importancia cobran los aspectos proxémicos. Durante la misma encontramos numerosas alusiones tanto a las diferentes alturas del decorado como a la diferenciación entre la guardilla y la azotea rasa; transcribimos algunas didascalias: «Dos muchachos suben hasta las escaleras altas» (196) (acotación que presenta la escena), «Echa a correr por los tejados y las chimeneas» (197) (La Chica), «Mirándolos y volviéndose a la ventana de su guardilla» (197) (Sabelotodo); «Alcanzando otro tejado y subiendo por una escalera [...] La Chica se ha quedado en lo alto» (198); «Subido en la escalera» (200) (El Muchacho); «La Chica huye, pero al llegar a la última chimenea se detiene» (201), «Hace una reverencia y se marcha riéndose»(201) (La Chica).

Pero el decorado es mucho más. El espacio en *La libertad en el tejado* guarda una gran carga alegórica detrás, no es un mero lugar cuyo único fin es albergar la acción dramática. Desde la acotación que abre la obra María Teresa León especifica la fragilidad de este espacio donde se suceden los acontecimientos: «La acción, en nuestros tejados

¹⁷ A partir de ahora solo anotaremos la página de referencia en los fragmentos que transcribamos de *La libertad en el tejado* ya que todos responden a la siguiente edición: María Teresa León Goyri, *Obras dramáticas y escritos sobre teatro*, Torres Nebrera (ed.), Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2003b.

frágiles. Época actual» (185) Conjeturamos que la dramaturga quiere transmitir la delicada situación de esos personajes que habitan allá arriba. Así, el tejado como espacio pasa a ser en sí mismo todo un símbolo de la quebradiza situación en la que se encuentra la humanidad tras los horrorosos episodios bélicos recientes.

El tejado como espacio se afianza en su confrontación con su opuesto: las calles. Las calles son el espacio del miedo, de la rutina olvidadiza y la represión. Aunque las calles como tales no aparezcan como parte del decorado, son aludidas en más de una ocasión.

La clave para entender toda la carga alegórica que encierra esta distinción la debemos buscar en esos momentos en que los personajes se aventuran a asomarse al vacío, en esas escenas en las que algo cae del tejado a la acera. «Es una especie de ballet en el abismo» (203), dice María Teresa cuando presenta el encuentro entre El Hombre y La Sonámbula, quien permanece asomada al vacío tras la cornisa mientras ambos conversan. Es ese abismo en el que se encuentran todos los personajes que se pasean por el tejado. Son personajes a la deriva cruzando la existencia por una cuerda floja; entre la vida y la muerte se mueven en un continuo rasgado por un olvido que anhela vientres llenos y alegría desmemoriada y afable. Y la muerte es precisamente un lugar común en ese abismal vacío que separa ambas realidades:

LA SONÁMBULA.— (Asomándose al vacío) Hay muchas [coronas fúnebres] por aquí. ¿Ves? No pasean más que recuerdos de la muerte. Van todos con su ataúd sobre los hombros. Unos tendrán flores costosas, otros serán ajusticiados. (206)

Es un vacío a la vez rencor y olvido. Es el abismo de la nada en la que anda a la deriva la humanidad tras los sucesos atroces de la guerra. En ese punto, muchos sencillamente quieren vivir tranquilos y sin más sobresaltos; sin embargo, los habitantes del tejado se resisten a olvidar, de ahí que este sea el escenario elegido por aquella que nunca duerme, La Sonámbula: «¿Te repugna mi casa? ¿Te parece que soy tan complaciente con todos los que llegan a mi cuarto? Pues no lo cambiaría por un trono» (205). En contraposición, El Hombre en los tejados se siente abrumado por el conflicto que palpita en su interior: «¿Por dónde se baja? ¿Por dónde se sale de esta encrucijada de chimeneas?» (207). En otras palabras, el tejado también se presenta como un espacio de libertad, sí, pero una libertad compleja y difícil de alcanzar, llena de entresijos. No todo

es tan fácil como seguir hacia delante, hace falta valor para enfrentarse a una vida que, como dice El Hombre «espera de nosotros acciones para tejerse y se nos sienta al alcance de la mano» (206). Esto es, nosotros somos los artífices de nuestra propia vida, no hay un destino fijado de antemano por acción divina; siendo este uno de los puntos más importantes de la obra en tanto en cuanto se aleja del auto sacramental tradicional del siglo XVII.

El tejado simboliza también ese refugio ante el poder vigente. Es un pequeño reducto en el que se esconden personajes ajenos al régimen franquista. La autora juega con este aspecto rompiendo la frontera entre ambas dimensiones. Ya en el primer acto «empiezan a rodar monedas tejado abajo» (190), luego, en el desenlace final, un cuerpo se arroja de la cornisa. Estas rupturas entre las dos realidades siempre tienen la misma consecuencia: la subida de los agentes de la ley. Son momentos de tensión, pero María Teresa León también los dibuja con cierta ironía cercana al humor. La escena pasa a convertirse en un mundo de apariencias y aspavientos. Es decir, cuando la difusa barrera entre arriba y abajo se rompe toda la escena se pone patas arriba. Los personajes del tejado hacen teatro dentro del teatro. Deben fingir una ‘normalidad’ que realmente no acatan y deben valerse de objetos con cualidades cercanas a lo fantástico para esconder aquello que no puede ver la autoridad. Estos momentos van acompañados de diversos signos visuales y acústicos, los cuales serán mejor explicados en el siguiente apartado.

3.2.2. Iluminación

La iluminación es un signo teatral vital en *La libertad en el tejado*. Tiene una doble función. En unas escenas, sirve para potenciar la tensión dramática, en otras, tiene un significado en sí misma al contraponerse a la penumbra.

La luz «es capaz de indicar [...] fenómenos naturales o sucesos de la sociedad humana, es decir *situaciones* y *acciones*. La luz adopta esta función la mayor parte de las veces en asociación con otros signos acústicos no verbales, sobre todo con ruidos» (Fischer-Lichte 1999: 227). Y esto es precisamente lo que ocurre en *La libertad en el tejado*, donde los murmullos y los pitidos, junto con los haces potentes de luz, son señal inequívoca de que los policías van a irrumpir en los tejados, rompiéndose así la ya

mencionada barrera entre los dos mundos de la obra: los tejados y las calles. Analicemos pues las diferentes irrupciones de los policías en la buhardilla de Sabelotodo.

La primera vez que suben los agentes son precedidos por «murmillos fuertes y ruidos» (192). De este modo, se avisa tanto al público como a los personajes de que algo va a ocurrir de manera inminente: «Sabelotodo.— ¡Calla! ¿Oyes? Pueden ser los sabuesos oficiales» (192). Antes de ver a los dos policías les podemos oír intercambiando opiniones conforme suben las escaleras del inmueble. Y es en este preciso momento, al alcanzar por fin la guardilla, cuando María Teresa León se sirve del recurso de la iluminación para transmitir una sensación de peligro:

(Se nota que dan un empujón y abren la puerta porque la guardilla se ilumina de rojo. Levanta un hombre la cortinilla saltando al tejado.)
HOMBRE PRIMERO.— Por aquí salimos a los abismos del cielo. Alto, ¿quién vive? (191)

Este es un claro ejemplo de cómo a través de la iluminación se puede recrear una atmósfera determinada. El hecho de que la tonalidad roja se relaciona ineludiblemente con peligro está relacionado con otros códigos culturales que comparten tanto la autora como el potencial público.

La segunda visita de los agentes coincide con la aparición de El Hombre, fugitivo de la cárcel: «un silbido policial rasga la noche. Le acompaña un murmullo sordo de muchedumbre que irá en aumento» (209). Tras lo cual se vuelven a oír las voces de los policías antes de hacer acto de aparición en escena y, de nuevo otra vez, su llegada a la buhardilla supone un cambio en la iluminación: «La guardilla se ilumina por varios haces eléctricos» (209). Hay que relacionar ineludiblemente estos pitidos y estos haces de luz (en esta ocasión ya sin tonalidad alguna, sino blancos) con los modos de proceder de la policía franquista durante este periodo.

Su tercera y última visita acontece durante el juicio a El Hombre y El Otro Hombre (desdoblamiento alegórico de corte cainita). El Otro Hombre se cae del último alero del tejado e inmediatamente:

Gran redoble final, El Otro Hombre da un grito que parece rebotar en la noche, desapareciendo. Silencio profundo. Comienzan los murmullos en la calle. El pitido lacerante de la policía. Después, voces en la escalera. El cielo está cruzado de haces de luz que parecen buscar por los tejados [...] Aparecen como la vez primera, llenándolo todo de luz. (257-258)

En este caso la autora remarca esta situación con un nuevo signo: el redoble de tambores. Además de un guiño al teatro de su conocido Meyerhold, la incorporación de los tambores es el comienzo del clímax de la obra. María Teresa León es consciente del poder de este instrumento de percusión y lo utiliza para acentuar la tensión dramática desde que El Otro Hombre se tambalea en el filo de la cornisa, dándole un matiz circense a la escena. El gran redoble final (que corresponde a la acotación que hemos transcrito) es aquí un símbolo de remate, de anuncio de muerte.

El repetir los signos de forma muy similar a las anteriores visitas de los agentes de policía también puede entenderse como una manera de que el espectador poco docto con los modos de proceder de la policía franquista acabe relacionando los murmullos¹⁸ y el pitido seguidos de voces en la escalera y luz apabullante con estas inesperadas visitas, esto es, con la llegada de las fuerzas represivas franquistas.

Se puede decir que estos momentos de fuerte luz en escena se contraponen al resto de la obra y es que *La libertad en el tejado* es una obra crepuscular, esto es, su trama se desarrolla en aquellos momentos del día en que el sol está próximo al horizonte: amanecer o anochecer. La predilección de la autora por desarrollar la acción bajo una luz no demasiado intensa se debe relacionar con la dimensión onírica que impregna la pieza teatral. Sin ir más lejos, así introduce la autora el primer encuentro entre El Hombre y La Sonámbula:

Una sombra negra, huidiza, busca los escombros. Se la ve ir, desconcertada, sin rumbo, de chimenea en chimenea. Mira al vacío. Por el extremo opuesto una sombra blanca. Las manos ante su busto, LA SONÁMBULA conserva el equilibrio de milagro. [...] Los personajes del primer término duermen. La sombra negra se esconde cuando la blanca avanza. Es una especie de ballet en el abismo. (203-204)

¹⁸ El signo de los murmullos es algo más complejo de explicar. Obviamente son resultado del pitido y las luces apabullantes, pero su significado connotativo es más complejo. Son el primer síntoma de que algo no funciona como debería. Son voces sin rostro que denuncian lo que se sale de la norma establecida. Es la efervescencia de la denuncia desde la masa incrédula de las calles, una masa que solo quiere seguir con la rutina, que solo busca evitar el vientre vacío, que tiene miedo de las posibles represalias.

Con esta acotación, cercana al tono lírico, presenta María Teresa León una escena clave para el auto sacramental moderno. El espectador se encontraría ante ese decorado dividido en dos partes. En una de ellas los tres personajes que habían aparecido en la primera escena de la obra (Sabelotodo, Maricastaña y Madame Pimentón) aparecen dormidos, en la otra se sucede un baile de luces y sombras. La autora elige esta presentación de los personajes para enfatizar la clarividencia de La Sonámbula y diferenciarla de aquellos que duermen tranquilos bajo la guardilla. Dicho de otro modo, La Razón aparece disfrazada de sonámbula que despunta por ser la luz en la oscuridad y ello es precisamente lo que llama la atención de El Hombre cuando, mientras está escapando, se topa con algo que ha llamado su atención:

EL HOMBRE.— [...] No me debo pasar de largo... No me debo parar en nada, pero usted cantó y yo me detuve¹⁹. Me sorprendieron sus bellos ojos tan bien iluminados. Por un momento pensé detenerme, ayudarla a marchar por estos lugares difíciles. (206)

El Hombre se deja así seducir por La Sonámbula antes de conocer el amor de La Chica. La Sonámbula aparece como símbolo de la libertad dormida, como acróbata de los escarpados tejados en una penumbra que es una constante a lo largo de toda la obra. No es casualidad que se repita esta misma ambientación en la acotación que abre la siguiente conversación entre estos dos mismos personajes. María Teresa León vuelve a aludir así la iluminación: «Sabelotodo se aleja llevándose la última luz. Un rayo profundo ilumina a La Sonámbula y luego al Hombre. Deja la escena iluminada mágicamente» (232). Como se puede apreciar, se vuelve a enfatizar el clima cercano a lo fantástico, al mundo de los sueños; así como se sucede de nuevo la identificación de La Sonámbula como un halo de luz en la tiniebla, pero esta vez el rayo incluye también a El Hombre. Ello se explica porque todavía no se ha cruzado en su camino La Chica y está plenamente convencido de que el camino a seguir es el de la luz de la razón.

Llegados a este punto, cabe destacar un fragmento, durante el juicio final de Sabelotodo, que se relaciona con el famoso grabado de Goya que reza *El sueño de la razón produce monstruos*:

¹⁹ Cabe destacar que el canto no es campo infranqueable de La Sonámbula, La Chica también destaca en la obra por sus intervenciones melódicas. Es curioso que, a pesar de ser personajes antagónicos, ambas mujeres, cual sirenas que llaman a Ulises, hacen detenerse a un hombre que, aunque huido, permanece preso de su propia diatriba existencial, es decir, se encuentra inmerso en un dilema entre la lucha libertaria y el estofado caliente en el plato.

MARICASTAÑA.— ¡Qué mujer sensible! [refiriéndose a La Sonámbula] Al menor soplo vacilaba. Nunca estuvimos muy seguros de que permaneciera entre nosotros.

EL HOMBRE.— ¿Y por qué estaba aquí?

SABELOTODO.— Como estás tú, buscando un refugio. La expulsaban de todas partes.

EL HOMBRE.— ¿Y no estará dormida? ¿No será el sueño de la razón?

SABELOTODO.— (Al OTRO HOMBRE) Amigo mío, es el de la muerte. La muerte tan sueño como la vida. Un pequeño guión los separa. Eso es todo. Pero tú lo que quieres es liberarte de los monstruos que la muerte de la razón despierta en tu conciencia. (245)

Así, en este pasaje no sólo se reafirma el espacio de los tejados como un lugar de refugio ante la represión, la cólera y el miedo de las calles que se sumergen tras el abismo de la cornisa, sino que María Teresa León acoge la imagen de Goya²⁰ y la actualiza para enfatizar el plano onírico de la obra.

Si analizamos la iluminación hay que nombrar ineludiblemente los farolillos del primer acto. Son unos accesorios que en función del personaje que interactúe con ellos adquieren un significado muy diferente. En la primera escena aparecen como signo de la verbena vecinal que acontece en presencia de Maricastaña, Sabelotodo y Madame Pimentón, habitantes de los tejados:

(Sobre la terraza han aparecido VECINOS. Van colgando faroles de verbena. Bailan modesta y tristemente al son de un organillo.)

SABELOTODO.— Ni el reparo que teníamos cerca del cielo nos respetan. Lo veis, mujeres, bailan. Han olvidado todo. Los viajeros se hartan de decir: qué ciudad tan hermosa, relucen los cafés, los hombres desean a las hembras, vestidas de raso. Lujo, vaivén, sonrisas, hambre, expoliación, crimen... (194)

Sin embargo, durante la conversación de La Sonámbula y El Hombre pasan a ser esas pequeñas lamparitas que todavía se distinguen entre los claroscuros. Enfriándose tras la verbena y medio apagados son el símil perfecto de la tenue luz de la libertad que se refugia en los tejados.

En definitiva, la iluminación de la obra es muy importante porque funciona como signo de la luz de la Razón que brilla en las pesadumbres del juicio nublado. Es la

²⁰ Cabe destacar que esta no es la única ocasión en *La libertad en el tejado* en la que hay una referencia a un grabado de Goya; en el segundo acto, justo en el momento en que El Muchacho abandona la escena y La Chica se queda contemplando el horizonte, el Dragón (Sabelotodo) usa precisamente la expresión ‘volaverunt’ (‘volaron’), título de uno de los caprichos goyescos, para resaltar la rapidez con la que el joven abandona a su novia en pos de la llamada de su madre desde el patio de vecinos.

reveladora de la verdad, la clarividencia en la oscuridad²¹. Descubrimos así su doble vertiente. Por un lado, ayuda a crear esos momentos de tensión dramática que ponen al espectador en guardia cuando los intrusos pisan los tejados. Esta función es remarcada por esos signos acústicos no-verbales. Por otro lado, la iluminación blanca funciona como metáfora de la luz de la razón. En este caso está estrechamente relacionada con el personaje La Sonámbula/La Razón ya que no es sino una alegoría de esta idea de libertad que la luz ayuda a fabricar en la puesta en escena.

3.2.3. Accesorios

Los accesorios son muy importantes en *La libertad en el tejado*. En primer lugar, son los signos a través de los cuales la autora presenta la acción en un momento concreto; en segundo lugar, su valor instrumental es especialmente reseñable para el desenlace de la obra.

Apenas ha comenzado el primer acto nos topamos con la siguiente acotación: «Asomándose por la guardilla con todo su estrafalario atavío y sentándose en un silletín, como hacen popularmente los madrileños en agosto, con su abanico, su cesta, su botijo y su perro» (185). Si a ello le sumamos la inminente verbena que tiene lugar en los tejados, todo son «señas de identidad propias de la ciudad que tanto amó, sugeridas gracias a la presencia de objetos representativos de sus costumbres más arraigadas –botijos, abanicos, organillos...-, sus canciones populares y la vestimenta de los personajes» (Vilches 2010: 695).

Hay que destacar esta escena de la verbena ya que las canciones populares que emanan de ese organillo abren paso a las primeras reflexiones a propósito de las diferencias entre los dos mundos que se contraponen en la obra: «¿Has oído que bulla? Los fogones fríos y los corazones calientes. ¡Bailes! Para eso sí hay pies. [...] Bailan con una mano sobre los ojos. Yo los he visto» (185). Pero el organillo pasa también a ser

²¹ Podemos considerar esta interpretación del signo de la iluminación como otro guiño al auto sacramental tradicional en el que El Hombre, la humanidad, no busca sino la luz divina del creador; entendiendo esta luz como esa reconciliación con Dios, como un retorno a ese absoluto que es el origen del alma de cada uno de nosotros.

símbolo de la melancolía y transporta a los personajes a tiempos pasados supuestamente mejores, dice así Mme. Pimentón: «En mi tiempo se bailaba el can-can» (188). De esta manera, lo que a primera vista puede parecer un mero accesorio es el instrumento elegido por la autora para introducir al público en la complicada trama alegórica de la obra. Es consciente del gran poder de la tradición popular, por ello precisamente elige esta vía.

Los accesorios que rodean al personaje de Mme. Pimentón son especialmente relevantes. Cabe un especial comentario de sus sayas y de su sombrero. Aunque puedan parecer parte de su vestimenta procederemos a analizarlos como accesorios ya que sobrepasan la dimensión del sistema sígnico del vestuario²². Estos objetos, además de funcionar como signos representativos del personaje en particular y de la época en la que acontece la trama en general, son usados como instrumentos por parte de Mme. Pimentón y de otros personajes. Es más, algunos de ellos son decisivos para la trama de la obra.

Antes de continuar con nuestro análisis nos gustaría hacer un pequeño paréntesis ya que consideramos que Mme. Pimentón es un personaje que merece ser comentado con especial mimo ya que no solo aparece en *La libertad en el tejado*. M^a Teresa León también le dedica un relato en *Las peregrinaciones de Teresa*, recopilación publicada en 1950 en Buenos Aires, por lo que su escritura debió de ser paralela a la de la presente pieza teatral²³.

Mme. Pimentón fue una mujer que existió realmente en el Madrid de principios de siglo, en una época en la que la capital todavía conservaba un sabor de pueblo de provincias y en el que hasta los mendigos tenían nombre. Su verdadero nombre fue Facunda Conde Martín. Tras un pasado de viajes por toda Europa acabó ganándose la vida como pudo cantando en pequeños bares y en las terrazas de Madrid y así fue

²² La única vestimenta que tiene valor en sí misma en *La libertad en el tejado* es la de El Hombre. Solo hay una alusión a ella en toda la obra, suficiente por otro lado: «*El Hombre es joven. Va vestido de presidiario, debajo de un impermeable*» (página 205 de la edición manejada). Sólo viendo a un personaje vestido de esta manera, el público ya presupone su estancia en la cárcel y su presumible fuga, con todo lo que ello supone a su vez. Los uniformes, como bien señala Erika Fischer-Lichte, tienen una gran trascendencia cuando aparecen en escena puesto que no solo «permiten los pronósticos más exactos [...] su uso se ha ampliado a cualquier forma de organización estructurada jerárquicamente de una sociedad» (p. 180). En el caso que aquí nos atañe el uniforme denota además la pertenencia a un bando durante la reciente guerra.

²³ María Teresa León hace también un retrato de Mme. Pimentón en un artículo de 1944 publicado en *Correo Literario* (año II, núm. 23, p. 3). Remitimos a la nota al pie de la página 202 de la edición de Torres Nebrera para leer un fragmento del susodicho texto.

precisamente como la conoció nuestra autora²⁴. María Teresa León acude a la figura de esta conocida mendiga para crear un arquetipo de mujer autónoma, hecha a sí misma; una mujer víctima de las circunstancias que no por ello se rinde y, dignamente, va saliendo adelante.

Retornando a nuestro análisis, Maricastaña es quien nos introduce la vestimenta de Mme. Pimentón: «Vamos, cochina, hasta tendrás cigarrillos en el ruedo de alguna saya... [...] Tan lista ella, con su sombrerito a la moda de los huertos babilónicos y esa boquita de rabanito que enloqueció emperadores» (190). Escogemos esta intervención para anotar un hecho que se repite a lo largo de todo el texto pero al que aún no hemos remitido: la capacidad del signo lingüístico para construir otro tipo de signos teatrales. En este caso, el espectador percibe perfectamente el vestuario de Mme. Pimentón, sin embargo, es a través de este tipo de alusiones que aprecia cómo se va forjando el verdadero significado que se esconde tras estos peculiares accesorios.

Las sayas son también un elemento que nos permite relacionar a Madame Pimentón con el estraperlo puesto que son el escondite de mil y un objetos diferentes: desde monedas hasta un cuchillo pasando por el anacrónico loro que declama ‘democracia’. Hay que señalar que María Teresa León alude al estraperlo siempre de manera indirecta a través del diálogo —como por otra parte era hábito de la época al ser un negocio en la clandestinidad—; es decir, se puede deducir por las conversaciones que mantienen los personajes que se dedican a este oficio. La relevancia de las sayas es precisamente que funcionan como ascensor de los productos desde la calle hasta los tejados. Los objetos que saca Mme. Pimentón de las sayas acaban adquiriendo su pleno sentido precisamente en esa ascensión a los tejados. Hay tres objetos clave a este respecto: el loro, un reloj paralizado y un arma. El loro pasa a convertirse, como bien señala Torres Nebrera en la introducción, en «canto del gallo anunciando un amanecer siendo heraldo, a la vez, de arcaicas y renovadas negaciones de compromisos adquiridos, de congénitas debilidades y miedos que matan la libertad» (34). El reloj es testigo de un instante congelado en la

²⁴ Podemos encontrar referencias a Madame Pimentón incluso en periódicos de la época. Por ejemplo en el periódico *El País* del 10 de junio de 1910, Pedro Miguel, quien firma el texto, se lamenta de las mofas que recibe al haber perdido hace tiempo sus dotes vocales y da noticia de una especie de banquete que se va a realizar en su honor. El artículo termina aludiendo a que, en realidad, tiene más virtud esta mendiga que la mayoría de los que se burlan de ella. Llega a ser tal su fama que incluso encontramos referencias a la artista como si a todo un arquetipo se refiriera; adquiriendo, por otra parte, el mismo nivel que el personaje proverbial de Maricastaña.

universalidad de la humanidad. El arma, en principio inoperante, acaba realizando la actualización del mito cainita en la muerte de la sonámbula libertad refugiada en sus raciocinios en los tejados.

Pero las sayas no solamente son el escondite de diversos accesorios, también son usadas por El Hombre para que no le encuentren los policías cuando suben a por él a los tejados: «El Hombre, sin saber mucho lo que hace, acude y se mete detrás de las enormes sayas de Madame Pimentón, que queda en la misma postura de muñeca de principio de acto» (209). Así es: el personaje de Mme. Pimentón juega a ser objeto en dos ocasiones. En las dos primeras subidas de los agentes de la ley la anciana se pone un cesto en la cabeza y finge ser una tarasca. Según el Diccionario de la Lengua Española una tarasca es, en su primera acepción, una «figura de sierpe monstruosa, con una boca muy grande, que en algunas partes se saca durante la procesión del Corpus» (RAE 2001). El guiño a los autos sacramentales calderonianos es obvio. Sin embargo, si vamos a la tercera acepción del diccionario, encontramos la siguiente definición de registro coloquial: «Mujer temible o denigrada por su agresividad, fealdad, desaseo o excesiva desvergüenza» (*Íbid.*). Consideramos que no es baladí que precisamente sea Mme. Pimentón quien se disfrace de este muñeco. Esa mujer que representa la ilusión de libertad, la excentricidad, el toque de locura, casa a la perfección con el término. Aunque lejos de tener el significado peyorativo que se le asigna bajo la norma estándar, la autora le da un giro de ciento ochenta grados y enarbola a esa mujer desvergonzada como aquella que esconde a El Hombre sin pensárselo dos veces. La descarriada ilusión, la ensoñada locura, se enarbola como refugio de La Humanidad cuando ésta se encuentra totalmente perdida buscando el verdadero significado de la existencia. De este modo María Teresa León usa de nuevo los dobles sentidos; parece como si cada objeto, cada detalle, tuviera una trascendencia simbólica. Nada es lo que parece en *La libertad en el tejado*, todo tiene su vuelta de hoja y cobra un nuevo significado si lo miramos bajo el prisma adecuado.

En definitiva, los objetos con los que interactúa Mme. Pimentón enarbolan al personaje a la altura de alegoría, es la encarnación de esa ilusión en las cornisas que aspiran libertad. Es la voz de un entusiasmo que puede llevarnos a engaño en ese universo de las alturas, lo que le ocurre precisamente a El Hombre que acaba sucumbiendo a la tentación. Es la dimensión onírica a la que antes hemos aludido que remata el uso de la

iluminación para crear un continuo ambiente entre el día y la noche, entre la vigilia y el sueño, entre la verdad y la mentira, entre la libertad y la tentación tranquila. Y todas estas características se pueden condensar en su accesorio más característico:

MADAME PIMENTÓN.— Mi sombrero, no. Todo el mundo tiene algo intocable. Es lo único que me queda. ¿Quién conocería a Madame Pimentón sin ese jardín que me cubre las sienes? ¿Cómo podrían los golfillos apedrearme y los niños reírse? No, no, déjame intacto el prestigio de mi leyenda. (202)

El sombrero es el objeto que define por excelencia a Madame Pimentón, pero en realidad esconde mucho más detrás. Por ello, justo al final de la obra, cuando El Hombre se marcha condenado con La Razón a costas por haber sucumbido a la tentación, Los Muchachos lo eligen para seguir su camino bajo su halo protector. La joven pareja marcha así hacia el horizonte con el sombrero como testigo de la lucha por la libertad de esa generación marcada por la muerte y por la guerra. Torres Nebrera da en el clavo:

Esa libertad [...] solo es posible en el espacio libre, emulación del infinito, que son los tejados, los tejados en penumbra de la ciudad, los «sombreros» de las casas (el motivo del sombrero -el de Mme. PIMENTÓN, el de MERCURIO aludido por la chica, el de la tradición folklórica, que oculta a quién con él se cubre,- como soporte del prodigio, como recurso protector de la realidad hostil, es continuo a lo largo de la pieza) en dónde sólo los locos, los idealistas, los soñadores tienen su ubicación apropiada. (26)

Sabelotodo cree que son unos ingenuos (y precipitados) por creer en que El Sombrero les protegerá en su lucha en aras de futuras libertades. Teme que el sombrero no sea sino otro de esos mitos engañosos que brillan en los sueños de los que aún albergan alguna esperanza, pero eso, la esperanza es precisamente lo último que debe perderse. Y con ese mensaje baja María Teresa León Goyri el telón.

CONCLUSIÓN

María Teresa León no deja nada al azar en *La libertad en el tejado*. Cada movimiento, cada rincón del decorado, cada objeto que aparece en escena se convierte en un símbolo. Esperamos haber conseguido demostrar que la gran complejidad de la dimensión espacial en la obra no puede deberse sino a un profundo conocimiento de las artes escénicas y escenográficas. No obstante, hagamos un breve repaso por las principales ideas del texto.

El decorado se pone al servicio de la concepción del espacio y ayuda a transmitir el trasfondo alegórico tan propio del auto sacramental. Los tejados se presentan como el refugio de un puñado de personajes que se resisten a continuar sus vidas como si nada hubiese pasado. Es el lugar donde habitan los contrarios al régimen vigente, aquellos que se resisten a olvidar; es el hogar de los soñadores, con La Sonámbula y Sabelotodo a la cabeza. Y a estas cornisas es precisamente a las que llega El Hombre recién fugado de la cárcel con el alma partida en dos mitades. A lo largo de la obra presenciaremos su dialéctica entre decantarse por La Sonámbula o por La Chica, es decir, por la razón libertadora o la rutina sin memoria, por continuar con la lucha o por rendirse y llenarse el estómago con algo más que el humo cárnico de las chimeneas.

Este espacio se presenta bajo un halo onírico construido a través de la iluminación en penumbra. El hecho de jugar así con la luz de la puesta en escena denota la influencia del teatro soviético por parte de nuestra autora. Y es que la iluminación es una pieza clave para *La libertad en el tejado*. A través de esta se crea esa ambientación onírica que caracteriza al espacio de los tejados. Localizados en una especie de ensoñación donde todo es posible aunque en las calles los que ya han olvidado se empeñen en seguir con sus vidas. Sin embargo, estos mundos no siempre están separados. Los momentos de mayor tensión coinciden con la ruptura del abismo que separa ambas dimensiones. La autora lo enfatiza a través de múltiples signos teatrales, tanto visuales como auditivos. Escenográficamente, son los puntos de la trama más espectaculares y dónde más signos teatrales convergen.

Toda esta ambientación se completa con los accesorios con los que interactúan los personajes, siendo los de Mme. Pimentón los más importantes: las sayas y el sombrero. María Teresa León aprovecha la dimensión onírica de la obra para posicionar las sayas en el límite de la fantasía. Bajo ellas caben toda clase de variopintos objetos (reloj, monedas...) y El Hombre también las usa como escondite para no ser descubierto. Además, son el vehículo de la conversión de Mme. Pimentón en tarasca, en accesorio ella misma. Nos gustaría enfatizar el hecho de que se convierta en una tarasca –con esa doble acepción que supone a la vez una referencia a los autos sacramentales tradicionales y un guiño a la personalidad de Mme. Pimentón– puesto que, además de una prueba de la minuciosidad con que la autora escribió la obra, es un detalle del que ningún estudioso ha dado noticia hasta el momento.

Por último, El Sombrero ejerce de símbolo de esperanza, mensaje final que quiere transmitir la autora. A pesar de que toda la obra está plagada de crítica social y de referencias desesperanzadoras, María Teresa León se resiste a pensar que toda su lucha fue en vano y el final de *La libertad en el tejado* es prueba de ello. Así, la obra termina con La Chica y El Muchacho, esa nueva generación, caminando hacia la luz del amanecer con el sombrero sobre sus cabezas y Sabelotodo (la memoria histórica) viéndoles zarpar receloso hacia nuevos horizontes.

Hemos de decir que nuestro objetivo nos ha restringido la materia de trabajo, de eso somos conscientes. Sabemos que en lo que respecta al análisis semiótico de *La libertad en el tejado* todavía quedan muchos aspectos por desarrollar. Si bien es cierto que hemos abarcado los aspectos más relevantes, al menos en lo que a dimensión espacial se refiere, consideramos que este trabajo puede suponer un punto de partida para posteriores estudios desde la perspectiva de la semiótica teatral. *La libertad en el tejado* es la obra de una experimentada y cultivada mujer de teatro que encierra multitud de aspectos que todavía merece la pena estudiar.

María Teresa León era gran literata pero, sobre todo, una mujer de teatro. Y este es nuestro pequeño homenaje a una gran autora que fue una pionera tanto en el terreno

personal como en su carrera literaria y política. En unos años en los que muchos caminos le estaban vetados por el mero hecho de ser mujer, no tuvo miedo y se enfrentó a todas las adversidades en pos de sus ideales revolucionarios. Fue una gran defensora de la cultura y la mujer. A día de hoy es todavía un modelo a seguir, todavía queda mucho por lo que luchar.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTOLAGUIRRE, Maya (ed.), *Recuerdo de un olvido. María Teresa León en su centenario*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- ARIAS, Salvador, «Homenaje a María Teresa León», en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 425-430.
- AZNAR SOLER, Manuel, «"El Búho": Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia» en *Teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1919-1939*, Dru Dougherty y M. Francisca Vilches de Frutos (ed.), Madrid, CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, 1992, pp. 415-428.
- _____, «María Teresa León y el teatro durante la Guerra Civil», *Anthropos*, nº 148 (1993), pp. 25-34.
- _____, «Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939», en *El exilio teatral republicano de 1939*, Aznar Soler (ed.), Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-GEXEL, 1999, pp. 11-15.
- BOBES, Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997,
- CEDENA GALLARDO, Eusebio, «María Teresa León, teatro de la melancolía», en *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX: Actas del seminario internacional de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías*, Romera Castillo (coord.), Madrid, Visor Libros, 2003, pp. 413-420.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, «La pervivencia de un modelo teatral: tras las huellas del auto sacramental en el siglo XX» en *Actas del congreso "El Siglo de Oro en el nuevo milenio"* Mata Induráin (coord.), vol. 1, Pamplona, EUNSA, 2005, pp. 467-483.
- CORTÉS RUIZ, Catiana, «El auto sacramental del siglo XX: Clasificación, contextualización e incidencia», en *Teatro siglo XX. Actas del Congreso celebrado del 17 al 20 de noviembre de 1992*, Joaquín María Aguirre (ed.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 126-134.

- DE PACO, Mariano, «El auto sacramental en los años treinta», en *Teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1919-1939*, Dru Dougherty y M. Francisca Vilches de Frutos (ed.), Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, 1992, pp. 265-274.
- ___ , «Ángel Valbuena y el auto sacramental en teatro español del siglo XX», *Monteagudo*, 5 (2000), pp. 97-112.
- ___ , «El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano», en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas : actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, Pedraza Jiménez (ed.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 365-388.
- DENNIS, Nigel y Emilio Peral (eds.), *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.
- DOMENECH, Fernando, «El teatro en la Guerra Civil española», *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena Españoles*, nº 77 (1999), pp. 75-85.
- DOUGHERTY, Dru y M^a Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, 1992.
- ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos, *María Teresa León: estudio de su obra literaria*, Burgos, La Olmeda, 1995.
- ___ , «La memoria como nexo vital en la obra literaria de María Teresa León», en *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre – 1 de diciembre de 1995)*, Manuel Aznar Soler (ed.), vol. 1, 1998, pp. 291-300.
- ___ , *María Teresa León: escritura, compromiso y memoria*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003.
- FERRIS, José Luis, «Mujer y exilio: el teatro de María Teresa León», en *América Latina y Europa: espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Aracil, Ferris y Ruiz (eds.), Madrid, Visor Libros, 2015, pp. 209-226.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999.

- FUENTES, Victor, *La marcha al pueblo en las letras españolas 197-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.
- GÓMEZ DE LA BANDERA, Carmen, *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico (Dialéctica y formalidad de los espacios intra y extraescénicos)*, Madrid, Servicio de publicaciones Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Diana, «Imaginar el espacio. Los sueños en la narrativa breve de María Teresa León», en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 431-440.
- HERAS, Guillermo, «Ausencias y carencias en el discurso de la puesta de escena española de los años 20 y 30», en *Teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1919-1939*, Dru Dougherty y M. Francisca Vilches de Frutos (ed.), Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, 1992, pp. 139-146.
- HOBBSAWM, Eric, *La historia del siglo XX: 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 2009.
- HOLLOWAY, Vance R., «El tratamiento de la escenificación en las páginas teatrales: prescripciones renovadoras en la prensa madrileña (1923-1936)», en *Teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1919-1939*, Dru Dougherty y M. Francisca Vilches de Frutos (ed.), Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, 1992, pp. 193-198.
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo, «Proyectos oficiales de reforma teatral en la II República» en *Teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1919-1939*, Dru Dougherty y M. Francisca Vilches de Frutos (ed.), Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, 1992, pp. 401-414.
- IGLESIAS SANTOS, Monserrat, «La búsqueda de un nuevo público para una nueva dramaturgia», *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directoras de Escena Española*, nº 77 (1999), pp. 51-61.
- KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus Humanidades, 1992.
- LEÓN GOYRI, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970.
- ___, *La libertad en el tejado*, Salvador Arias (pról.), Manuel Aznar Soler (ed.), Sant Cugat del Vallés, Associació d'Idees-GEXEL, 1995.

- _____, *Teatro (La libertad en el tejado, Sueño y verdad de Francisco de Goya)*, Aznar Soler (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2003a.
- _____, *Obras dramáticas y escritos sobre teatro*, Torres Nebrera (ed.), Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2003b.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «Notas sobre el teatro proletario español de preguerra: *Guerra a la guerra y Miserias*», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, vol. 11: 1 (1995), pp. 68-87.
- MONFORTE GUTIEZ, M^a Inmaculada, *María Teresa León: el estilo de la autobiografía*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989.
- MONLEÓN, JOSÉ, «María Teresa León: revolución y melancolía», en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 463-482.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, «Tradición y vanguardia en las autoras teatrales de preguerra: Pilar Millán Astray y Halma Angelico» en *Teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1919-1939*, Dru Dougherty y M. Francisca Vilches de Frutos (ed.), Madrid, CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, 1992, pp. 429-438.
- _____, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (texto y presentación)*, Madrid, CSIC, 1993.
- _____, «La memoria del teatro en la narrativa de una escritora exiliada: María Teresa León», en *María Teresa León compromiso y melancolía: actas del Seminario de Literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 25 al 26 de abril de 2003*, Roses Lozano (coord.), Córdoba, Diputación de Córdoba Delegación de Cultura, 2004, pp. 35-44.
- PARKER, Alexander A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española* (23^aed.), 2001, web.
- REY FARALDOS, Gloria, «El teatro de las misiones pedagógicas» en *Teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1919-1939*, Dru Dougherty y M. Francisca Vilches de Frutos (ed.), Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, 1992, pp. 153-164.

- SERRANO, Virtudes y Mariano De Paco, «*Nada más que Caín*», de Carmen Conde, y el Auto Sacramental en el siglo XX», *Verbeia*, 1 (2016), pp. 273-289.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «"Las guerrillas del teatro" (urgencia, propaganda y compromiso)», *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena Españoles*, nº 77 (1999), pp. 144-153.
- _____, «La obra literaria de María Teresa León (cuentos y teatro)», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 7 (1984), pp. 361-384.
- _____, *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.
- UCELAY, Margarita, «El club teatral Anfistora», en *Teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1919-1939*, Dru Dougherty y M. Francisca Vilches de Frutos (ed.), Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, 1992, pp. 453-471.
- VALBUENA PRAT, Ángel, «Los autos sacramentales de Calderón: Clasificación y análisis», *Revue Hispanique*, LXI (1924), pp. 1-302.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca, «El exilio a través de los mitos: La libertad en el tejado de María Teresa León», en *Setenta años después: el exilio literario español de 1939: Actas del congreso Internacional celebrado en la Universidad de Oviedo, 20, 21, y 22 de octubre de 1999*, Fernández Insuela (coord.), Oviedo, KRK, 2010, pp. 689-708.
- VV.AA., *Homenaje a M^a Teresa León: Cursos de verano en el Escorial (1989)*, Madrid, Universidad Complutense/Cursos de verano de El Escorial, 1990.
- VV.AA., *Las misiones pedagógicas 1931-1936*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006.