

“TEOLOGÍA DE LA REPRODUCCIÓN”. ALEGORÍA MORAL, ELEGÍA ARTÍSTICA Y SÁTIRA DEL POPULISMO EN *LA AUTORA DE LAS MENINAS*, DE ERNESTO CABALLERO (2017)¹

“TEOLOGY OF COPY”. MORAL ALLEGORY, ARTISTIC ELEGY AND POPULISM SATIRE IN *LA AUTORA DE LAS MENINAS*, BY ERNESTO CABALLERO (2017)

Sergio SANTIAGO ROMERO

Universidad Carlos III de Madrid

sesantia@hum.uc3m.es

Resumen: *La autora de Las Meninas*, de Ernesto Caballero (2017), presenta un escenario improbable pero verosímil: tras la llegada al poder de una coalición política, se acuerda la venta de patrimonio para hacer frente a la crisis económica. Ángela, una monja especializada en la copia de cuadros, recibe el encargo de elaborar la réplica de *Las Meninas* que se exhibirá en el Prado tras la venta del original. Este argumento le permite al autor plantear una honda reflexión no exenta de ironía y mordacidad. Este artículo explora cómo el dramaturgo conjuga las tres matrices discursivas de la obra: por un lado, una alegoría moral sobre el pecado de la vanidad; por otro, una elegía por el arte ante los disparatados derroteros por los que hoy discurre; finalmente, una sátira sobre el populismo como proyecto político. Estos ingredientes conforman una “fábula distópica” que ha de contarse entre las mejores piezas de Caballero.

Palabras clave: Ernesto Caballero. *Las Meninas*. Alegoría. Sátira. Elegía.

Abstract: *La autora de Las Meninas*, by Ernesto Caballero (2017), offers an improbable but plausible future: after gaining power, a political coalition agrees to sell some cultural patrimony as a means to face an economic meltdown in the country. Ángela, a nun who is specialized in duplicating paintings, is in charge of replicating *Las Meninas*, which is going to be exhibited at the Prado Museum after the original has been sold. The play is, therefore, a deep, ironic and mordant reflection, and the article explores how the playwright combines the three discursive genres of this play: a moral allegory on vanity, an elegy for the ludicrous direction that art has taken nowadays, and a satire on populism as a political project. These elements produce a “dystopic fabula” which should be considered one of Caballero’s best plays.

Keywords: Ernesto Caballero. *Las Meninas*. Allegory. Elegy. Satire.

¹ Este artículo es el resultado de los trabajos realizados en dos proyectos de investigación: H20197HUM-5722 (CARTEMAD-CM), “Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid Contemporáneo”, y PGC2018-096829-B-I00 “Historia del Teatro Español Universitario: última etapa (1951-1975)”. Del mismo modo, ha podido realizarse gracias a un contrato de investigación posdoctoral Juan de la Cierva concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. INTRODUCCIÓN

La autora de Las Meninas se estrenó el 17 de febrero de 2017 en el Teatro Rojas de Toledo y, desde ese momento, inició una importante gira que llevaría el espectáculo por buena parte de la geografía española hasta que recaló, en diciembre de aquel año, en el Teatro Valle-Inclán de Madrid. El montaje, dirigido por el propio Caballero, estuvo protagonizado por Carmen Machi, quien desempeñó el papel de Ángela, la monja copista, con un virtuosismo unánimemente elogiado por los críticos. Le acompañaron en el elenco Francisco Reyes, como Adrián, el vigilante de seguridad del Museo del Prado, y Mireia Aixalá, en el papel de Alicia, directora de la pinacoteca. A la intensa gira que precedió al estreno en Madrid —más de cincuenta destinos entre febrero y diciembre de 2017— podemos añadir una cierta proyección internacional de la obra, pues el 7 de diciembre de 2018 tuvo lugar en el Teatro Palladium de Roma una lectura dramatizada del texto con traducción al italiano de la hispanista Amy Bernardi².

El texto de la obra fue publicado por el Centro Dramático Nacional en la colección Autores en el Centro, también en 2017. La publicación incluye dos subtítulos que no aparecían en los carteles del montaje, y que aclaran, respectivamente el tema y el género de la pieza: *La autora de Las Meninas, o ¿dónde está el cuadro? (Fábula distópica)*. Este título barroquizante nos anuncia la importancia que tendrá el Siglo de Oro en la comedia.

El argumento es sencillo. En un futuro próximo, tras el ascenso al gobierno de una coalición populista de izquierdas, Puebloenpie, la nueva directora del Museo del Prado encarga a sor Ángela, una religiosa especializada en la reproducción de lienzos, una copia de *Las Meninas*. El pretexto inicial es realizar una exposición con las mejores réplicas de Velázquez que incluiría algunas piezas de la propia Ángela. Pronto se desvela el verdadero objetivo del encargo: ante la terrible crisis que azota al país, las autoridades han decidido vender parte del patrimonio artístico. La copia de Ángela se convertirá, tras la venta de *Las Meninas* originales, en el cuadro que quede expuesto en el museo. Este proceso político corre parejas con el periplo de la monja copista, en quien el fantasma del orgullo se va despertando con fuerza. Alentada por un misterioso vigilante nocturno, Ángela comienza a sentirse artista, lo cual la llevará a modificar su réplica con intervenciones cada vez más osadas. La libertad creadora de la monja choca de bruces con el propósito de Puebloenpie —el cambiazco de las dos obras—, por lo que la única opción que resta es declarar a Ángela una desequilibrada, no sin antes obligarla a hacer una reproducción convencional.

El éxito de este texto deviene, en mi opinión, de la eficaz combinación de la alegoría, la elegía y la sátira, los tres elementos en que voy a centrar mi análisis. Si bien *La autora* tiene un marcado carácter cómico, encierra una grave reflexión sobre el papel que el patrimonio debe ocupar en la sociedad actual, sobre el negocio del arte posmoderno y sobre aquellos políticos que consideran la cultura algo subsidiario, o que entienden la

² En el momento en que se revisa este trabajo para su publicación, se encuentra a punto de salir de las prensas esta versión italiana, *L'autrice de Las Meninas*, con un estudio de la propia Amy Bernardi (2021).

democratización del arte desde el mantra reduccionista de que *todo el mundo puede ser artista*. Unos y otros —los artistas-activistas de la posmodernidad y los políticos populistas— comparten el rasgo común, o la enfermedad congénita, mejor dicho, del egotismo ilustrado. De su furibundo envanecimiento trata de protegernos esta singular obra de teatro.

2. ALEGORÍA MORAL

Señalar que *La autora de Las Meninas* es una alegoría moral sobre la vanidad resulta redundante, puesto que es la propia Ángela quien nos lo dice en la primera escena: “Aquí se refiere la extraña historia de la monja copista, o lo fácilmente que el Maligno logra sus fines al despertar en nosotros la serpiente de la vanidad” (Caballero, 2017: 21)³. En la misma idea abundaba el autor en el programa de mano del espectáculo, al definir la obra como una “fábula sobre la vanidad”. Lo interesante en este caso no es aplicar el marbete, sino analizar el modo como Caballero revitaliza ciertos géneros de raigambre barroca —la comedia alegórica, el drama moral y el auto sacramental— para adaptarlos a la coyuntura del siglo XXI. En este apartado tematizaremos, en primer lugar, la tradición en la que se inscribe esta pieza. Después, nos ocuparemos de los dos personajes sobre quienes se proyecta la alegoría: Ángela y Adrián.

2.1. Una tradición al servicio del presente

La proximidad de Caballero con el teatro barroco y, especialmente, con el teatro de Calderón de la Barca ha sido señalada por la práctica totalidad de los críticos que se han ocupado de su obra (Fernández Lera, 1984; Paco, 2000; Doménech, 2006; Huerta Calvo, 2009ab, Sroka, 2011, etc.)⁴. Su desempeño como director de escena ha estado ligado a Calderón y al teatro áureo desde la fundación de su primera compañía, Producciones Marginales, que inició su andadura con una versión de *La vida es sueño: Rosaura, el sueño es vida, mileidi* (1984). También dirigió *La gran Zenobia* (1986), *Eco y Narciso* (1989), *El monstruo de los jardines* (2000) y *En la vida todo es verdad y todo es mentira* (2011). Además, existe una filiación obvia entre *Sentido del deber* (2005) y *El médico de su honra*, del mismo modo que *Auto* (1992) y *Naces, consumes, mueres* (2012) constituyen un *aggiornamento* del auto sacramental calderoniano. La segunda de sus compañías, Teatro Rosaura, homenajeaba, desde su nombre, al autor del Seiscientos.

López Martínez indica que son cuatro los principales temas barrocos que Caballero recupera en sus textos: (1) *Vanitas y tempus fugit*, (2) *theatrum mundi*, (3) el libre albedrío y la culpa, y (4) el honor (2014: 102-103). Entre las obras que abordan el tema de la vanidad incluye este crítico *Auto* (1992), *Nostalgia del agua* (1996), *Abordo* (1996),

³ Adopto en adelante la fórmula (*Autora*: página) para simplificar las continuas referencias al texto.

⁴ Para un acercamiento general a la obra del autor me parecen especialmente recomendables los trabajos de Doménech (2014) y Pérez-Rasilla (2017).

Aliento azul (2004), *Maniquís* (2008) y *En la roca* (2010). No considera, en cambio, *Vanitas*, pieza de 1994, que en el propio título enuncia este tópico barroco.

La vanidad y el orgullo como temas filosóficos ocupan una posición muy especial dentro del imaginario contrarreformista posterior a Trento. En puridad, la soberbia es el pecado cristiano *par excellence*, o más bien, el pecado que se encuentra en el origen de todos los demás, pues es el que cometió Lucifer. En el ámbito moral, la vanidad es aún más censurable en un clérigo, sometido a los votos de pobreza y obediencia, que son, por definición, contrarios a cualquier pulsión egótica. El propio Calderón, capellán en Toledo, organizó su funeral para que sirviera de escarmiento a quienes creen en el éxito individual: “Dispongan mi entierro llevándome descubierto, por si mereciese satisfacer en parte públicas vanidades de mi mal gastada vida con públicos desengaños de mi muerte” (Calderón en Matilla Tascón, 1983: 256). Que Caballero escoja a una monja como protagonista de su fábula moral no es, por tanto, azaroso. De hecho, todas las monjas notables de los Siglos de Oro hubieron de lidiar con acusaciones de vanidad, un vicio intolerable en una mujer consagrada. Los casos paradigmáticos son, naturalmente, los de las monjas escritoras, de Santa Teresa a Sor Juana Inés de la Cruz. En *La autora de Las Meninas*, sin embargo, el modelo aludido es el de la influyente sor María Jesús de Ágreda:

ADRIÁN. Ese rey, Felipe IV, conoció a una monja que terminó siendo su consejera. Se dice que le transformó profundamente. Sor María de Ágreda, de la que se cuenta que poseía la capacidad de bilocarse y estar simultáneamente en dos lugares diferentes. Los indios en América decían haber asistido a sus prédicas a pesar de que la monja nunca salió de su convento en Soria. La dama azul la llamaban (*Autora*: 68).

Apreciamos aquí la maestría con que Caballero teje la red de referencias que hilvana su texto. La relación entre el rey que aparece en *Las Meninas* con una monja concepcionista —de ahí su manto de color cobalto— entronca con la protagonista de la obra, Ángela, que también lleva hábito azul y que copia el cuadro donde aparece Felipe IV. La relación con María de Ágreda conecta a Ángela, a su vez, con todas las monjas talentosas de los Siglos de Oro acusadas de ser vanidosas (Imagen 1).



Imagen 1. Comparativa entre el retrato de Sor María de Ágreda (1602-1665) y el vestuario de Carmen Machi como Ángela en la obra. Lienzo: Museo del Prado. / Foto: David Ruano.

La huella calderoniana en *La autora de Las Meninas* es explícita, pues en el texto se llegan a recitar unos versos de *El mágico prodigioso*: “Con haberlo imaginado / hecho tienes la mitad” (Doménech, 2017: 11; Bravo, 2017). La cita cierra la escena duodécima y se pone en boca de Adrián (*Autora*: 69), estableciendo un paralelismo entre el vigilante y el Demonio, quien le dice estas palabras a Justina en la tercera jornada del drama barroco. Caballero desea, pues, establecer un puente entre el siglo XVII y el XXI cuyos remaches se irán reforzando conforme la obra avance. El trasfondo histórico escogido por el autor no es, por tanto, aleatorio, pues, como señala Doménech, “la historia, para Ernesto Caballero, no es un mero pretexto argumental”, sino un modo de explorar y revertir el relato oficial de los hechos (Doménech, 2016: 47-48). Ángela señala este propósito en la última escena de la obra: “Por eso estoy aquí, para ofrecer la versión real, para desmentir aquel comunicado del Gobierno anulando a última hora la venta de *Las Meninas* por dignidad nacional y respeto a la voluntad de la ciudadanía. Falso. Falso” (*Autora*: 128).

Además de la tradición áurea, la fábula moral, desde Esopo hasta Iriarte, es una matriz textual que no puede obviarse al hablar de esta obra, del mismo modo que también hereda lo mejor del teatro alegórico: las *morality plays* inglesas y las *moralités* francesas medievales, y también los autos sacramentales y las comedias mitológicas del barroco español. Algún crítico señaló que la obra adolece de “excesivo didactismo” (Ordoñez, 2017), pero este hecho es perfectamente comprensible dentro del género de la fábula. El carácter moralizante viene enunciado desde el título —nadie es engañado en este sentido—, mientras que el didactismo permite que la obra sea accesible para el gran público. Como señala Cisneros, el de Caballero siempre se ha caracterizado por ser “un teatro de gran proyección didáctica” (1996: 196).

La distopía, por su parte, ha dado lugar a un acervo cultural poderosamente vivificado en los últimos años por el cine y las series de televisión. Caballero no nos presenta una distopía al uso, con sus preceptivos zombis o el obligado paisaje de tierra quemada, pero sí recoge lo esencial del género: el desenmascaramiento de la violencia totalitaria escondida tras un hipotético mundo perfecto. Nuestro autor concita dos géneros —la fábula moral y la distopía— para alumbrar una “fábula distópica” digna de los escenarios y de las zozobras del siglo XXI.

Finalmente, Caballero se inscribe en una tradición de dramaturgos que se aproximaron a la historia y la teoría del arte. Rafael Puentes (2018) fue el primero en indicar dos textos con los que *La autora* forma constelación: *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Alberti (1956), y *Las Meninas*, de Buero Vallejo (1960). En noviembre de 2013 se estrenó en el Teatro Sanpol de Madrid un espectáculo infantil musical, obra de Ana María Boudeguer y también titulado *Las Meninas*, que es, hasta donde he podido saber, el antecedente más reciente de la obra. En lo referido al teatro sobre la pintura, es Buero, pintor además de dramaturgo, uno de los referentes más destacados (Oliva, 2002), en obras como *El sueño de la razón* (1970), *Diálogo secreto* (1984) y *Misión al pueblo desierto* (1999). Ya en el siglo XXI, Els Joglars ha estrenado dos piezas sobre pintores

catalanes, el *Daaalí* de Boadella (1999), y *Señor Ruiseñor*, de Fontseré (2019). También merecen especial mención *Picasso adora la mar*, de Alfonso Plou (2002) y los *Tableaux vivants* sobre lienzos de Caravaggio que la compañía italiana Malatheatre estrenó en 2018.

2.2. Ángela: bachillería y mística

Ángela es presentada como un personaje en lucha; un auténtico *ángel* —su nombre no es nada casual— tentado por el demonio-Adrián, que incita en ella el ego de artista, pero también por la directora del museo, Alicia, que excita su vanidad de copista. El personaje se ve tensionado por esa polaridad —originalidad y copia—, que en todo caso conduce a la soberbia. Siguiendo las estimulantes palabras de Adrián y los alentadores elogios de Alicia, podemos decir que Ángela no tiene escapatoria, porque ambos la arrastran, de un modo u otro, al envanecimiento. Al escuchar el ejemplo de Sor María de Ágreda, Ángela piensa que ella misma puede estar bilocada entre la virtud y el vicio, “como esa pintura de Veronés que copié en este mismo lugar: el joven entre la virtud y el vicio” (*Autora*: 68) (Imagen 2).



Imagen 2. Paolo Veronés, *El joven entre la virtud y el vicio* (1581).

El personaje de Ángela comienza la obra acogándose al estereotipo de religiosa humilde y sumisa que, al igual que hacían los monjes medievales en los *scriptoria*, se dedica a *copiar*. De hecho, en la escena cuarta le indica a Adrián que “la originalidad está sobrevalorada” (*Autora*: 33). Pero muy pronto, en la escena sexta, recibe la noticia de que participará en la exposición *El arte de la imitación. Las mejores copias de Velázquez*. Al mostrar sus reticencias a que su obra se exponga en el Prado, Alicia reprocha a la monja que su humildad es antifeminista: “Permita que le diga que esa actitud acomplejada le hace un flaco favor al colectivo de mujeres artistas” (*Autora*: 41). Tras este encuentro con

Alicia, asistimos a un soliloquio de Ángela en el que podemos comprobar que la semilla de la vanidad ya ha germinado:

ÁNGELA. Me dio un vuelco el corazón. Exponer en el Prado. Una de las estrellas de la exposición. Empecé a fantasear con ver mi obra colgada en ese templo de la pintura. ¿Y por qué no? Alicia tenía razón, al fin y al cabo se trataba de mostrar copias y en ese aspecto sería falsa modestia considerarme como una más del montón. En el fondo algo me decía que había llegado el momento de salir del cascarón, de asumir que estaba llamada a dar un paso en mi trayectoria [...]. Quién soy yo para negarles [a los visitantes] esa pequeña alegría en tiempos tan difíciles. Y, además, qué narices, no tenía rival en el arte de la copia... Humildad, Ángela, humildad (*Autora*: 43).

En la escena octava es Adrián quien le pregunta si no desearía ser algo más que una copista, a lo que Ángela responde que “el orgullo es una flaqueza del alma” y que por sus copias no siente sino “la misma satisfacción que mis hermanas de congregación cuando sacan del horno los dulces” (*Autora*: 45). Como vemos, a cada una de las tentaciones que sufre, Ángela opone una actitud humilde y desprendida. Sin embargo, el veneno se va lentamente inoculando porque, está claro, siente un apego por su obra mayor del que está dispuesta a confesar. Cuando Adrián formula por primera vez la posibilidad de que Ángela sea artista —“a mí me da que usted posee una voz propia como artista que se resiste a mostrar” (*Autora*: 46)—, la religiosa interrumpe abruptamente la conversación, pero no podemos dudar, a tenor que lo que sucede después, de que estos acicates están minando el corazón de Ángela. En la siguiente escena la protagonista ya se refiere a la réplica que está elaborando como “mi obra” (*Autora*: 52); así, vemos que la vanidad irrumpe en su discurso como conciencia de autoría, precisamente aquella noción de la que carecían los copistas medievales. En este camino de idas y venidas, la idea de suplantar al mismísimo Velázquez parece ser, para Ángela, una línea roja, y por eso decide abandonar el proyecto cuando se entera del plan de Alicia. En este punto es nuevamente Adrián quien se encarga de seducir a Ángela para que se quede. Como vemos al analizar esta estructura narrativa, Ángela es la pelota que Alicia y Adrián se lanzan alternativamente, cada uno con objetivos finales distintos, pero con un factor en común: que el ego de Ángela se imponga sobre sus valores cristianos. La religiosa no puede resistir lo que denomina “el comecome de sentirme reconocida como artista”: “Me veía saludando, firmando objetos de *merchandising* a quienes habían acudido a contemplar mi trabajo” (*Autora*: 69).

El proceso de envanecimiento parece acelerarse sustancialmente a partir de la escena decimotercera, aunque la protagonista no sabe si se trata de una “crisis de identidad” o de una transverberación mística:

ÁNGELA. [...] Me costaba reconocerme en esa Ángela, la monja copista; igual que los trances místicos en que algunas hermanas decían haber entrado, así me hallaba perdida en un lugar de dicha dejándome llevar por el azar, que es el nombre que le ponen a la Providencia cuando se despoja de sus hábitos religiosos... [...] Estaba empezando a perder la conciencia, entregada con gozo al acto de la creación (*Autora*: 73).

A partir de este momento, la vanidad de Ángela se volverá indisociable de misteriosos trances extáticos. Hasta ahora, el orgullo de la monja la había conectado con el estereotipo barroco la *bachillera*, es decir, la mujer que hace gala de sus conocimientos, un modelo satírico cuyos ejemplos más destacados son la Nise de *La dama boba* y *La culta latiniparla* de Quevedo. Ahora, Ángela parece identificarse con otro modelo barroco de mujer: las místicas o iluminadas. Muy pronto, la monja entrará en éxtasis y comenzará a recitar textos de grandes teóricos del arte, como si estuviera poseída. Puesto que los arrobos muchas veces pueden ser confundidos con acciones del Maligno, la propia Ángela irá tomando conciencia de que realmente no está viviendo una experiencia angélica, sino demoniaca: “Esta es la historia de una posesión” (*Autora*: 21).

La asociación de la vanidad con las experiencias preternaturales viene de la mano de una creciente dimensión erótica que tampoco es ajena a la vivencia tradicional de los místicos. Ángela proyecta su deseo en Adrián, en cuya belleza se va fijando cada vez más, hasta llegar a referirse a él como “aquel atractivo joven” (*Autora*: 85). Esta atracción fatal por el vigilante existió desde mucho antes de que la monja se atreviera a verbalizarla, como demuestra un equívoco que sucede en la decimosegunda escena:

ADRIÁN. [...] La verdad es que en ningún momento he tenido presente su condición de religiosa...

ÁNGELA. Bueno, tampoco yo te he tratado como a la hermana celadora... Quiero decir... Ya, ya sabes lo que quiero decir.

ADRIÁN. Me voy a quedar con las ganas.

ÁNGELA. ¿De qué?

ADRIÁN. De ver su obra acabada [...] (*Autora*: 67).

El hecho de que Ángela necesite preguntar con ganas de qué se ha quedado Adrián nos da una pista sobre los sentimientos de la religiosa. Es importante hacer notar, con todo, que la tensión sexual entre Ángela y el vigilante era mucho más palpable en la puesta en escena de lo que se vislumbra en el texto publicado. Lo que los silencios de la escritura dejan en el aire era perfectamente recuperable en la puesta en escena. El ejemplo más claro de esto lo encontramos en la transición entre las escenas 15 y 16. En el texto, la escena decimoquinta termina con Ángela diciendo “me puse a rezar”, mientras que la decimosexta comienza con Adrián disculpándose: “Perdón, no he querido asustarla” (*Autora*: 81-82). La escenificación clarificaba este *susto*. Ángela se ponía a rezar en un banco con la cabeza gacha, al tiempo que Adrián entraba en escena por el foro con una botella de agua en el bolsillo que podía confundirse con un miembro viril de grandes dimensiones. Cuando Ángela levantaba la cabeza, se encontraba de frente con la botella, de rodillas, en una posición corporal que evocaba nítidamente una felación. El hecho puede parecer un mero *gag* cómico un poco chusco, pero cobra importancia en el momento en que Ángela, ya convencida de la necesidad de *versionar* el cuadro, decide sustituir el búcaro que le ofrecen a la infanta Margarita por la botella de agua que Adrián lleva en el bolsillo. Así, del mismo modo que el búcaro representa lo que la infanta va a

comer⁵, Ángela lo sustituye por la botella, metáfora del miembro de Adrián, que ella anhela secretamente.

En la escena 30, cuando Ángela ya ha sido obligada a renunciar a sus ínfulas artísticas, asistimos a la *caída* de la protagonista en el pecado carnal con Adrián: “Y entonces detrás del bastidor pasó algo que no debía haber pasado y de lo que no quiero entrar en detalles. Solo diré que estuve carnalmente bilocada en el Cielo y en el Infierno” (*Autora*: 123). En la representación, este momento estaba sobrecargado de referencias pictóricas: Adrián y Ángela replicaban *La creación de Adán* de la Sixtina, y en las pantallas se proyectaba *Adán y Eva*, lienzo de Hans Baldung Grien expuesto en el Museo Thyssen-Bornemisza (Imagen 3).

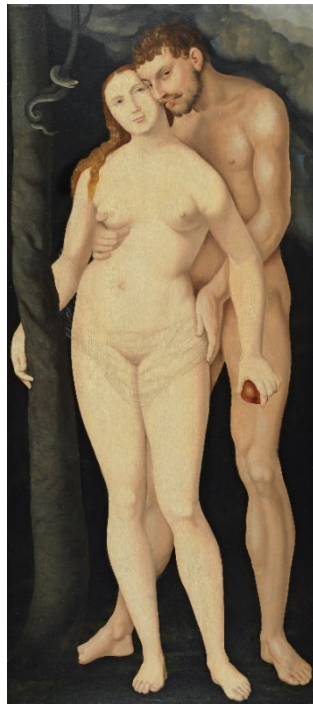


Imagen 3. Hans Baldung Grien, *Adán y Eva* (1531).

Tiene pleno sentido que sea en este instante en el que se produce el encuentro entre ambos: frustrado el anhelo artístico de Ángela, solo queda viva la posibilidad de satisfacerse sexualmente con aquel objeto de deseo en que había proyectado su vanidad.

2.3. Adrián: la serpiente masculina

Ya hemos tenido ocasión de ver que la tentación la ejercen sobre Ángela tanto Alicia como Adrián, pero no hay duda de que es en este último en quien se concentra la imagen arquetípica del tentador, es decir, el demonio. El personaje también tiene nombre parlante:

⁵ Era costumbre entre las damas del XVII comer pequeños pellizcos de los búcaros de barro para conseguir una piel más blanca a través del fenómeno de la opilación.

Adrián es el *ανδρός*, es decir, el Hombre, en un sentido primitivo. Caballero, diríamos, invierte el mito del pecado original para hacer que sea Ad(ri)án quien tiene a Eva con una mezcla elocuente de vanidad y erotismo. Esto justifica la elección del cuadro de Grien para la escenografía, pues en este lienzo Adán presenta un rostro de manifiesta perversidad.

Hemos mencionado que el hecho de que Adrián haga suyas las palabras del Demonio de *El mágico prodigioso* conecta al personaje de Caballero con lo diabólico. Pero en el texto hay otras sutiles referencias que nos permiten establecer esta conexión, que además tiene un perfecto encaje en el tema de la obra. En la escena octava Adrián y Ángela conversan sobre la creación y la copia, y de forma sibilina el vigilante hace que la conversación derive hacia un debate teológico:

ADRIÁN. ¿Usted cree que el ser humano es la mejor obra de Dios?

ÁNGELA. Sí, señor. Nos hizo a su imagen y semejanza.

ADRIÁN. Como una copia.

ÁNGELA. Algo así...

ADRIÁN. Defectuosa (*Autora*: 44).

Adrián le muestra subrepticamente a Ángela que la diferencia entre original y copia es artificial —pues el hombre es a la vez creación y copia—, y de paso introduce la cuestión de la vanidad demoniaca al preguntarse “si es posible que alguna copia supere al original” (*Autora*: 45), en una clara alusión a la rebelión de Satanás contra Dios. Así es como el debate sobre la vanidad artística de Ángela adquiere una dimensión trascendental y se convierte en lo que la propia Ángela denomina como “teología de la Reproducción” (*Autora*: 128). Adrián ha conseguido equiparar, al menos en el corazón de Ángela, su trabajo como copista-creadora con la rebelión de los ángeles, aquella insurrección en que las copias se creyeron mejores que el original.

Más adelante, Adrián se vale de sus conocimientos en dogmática cristiana —a fin de cuentas, qué mejor teólogo que un ángel, aunque sea caído— para convencer a Ángela de que el verdadero pecado de vanidad sería negarse a ser artista:

ADRIÁN. [...] Admítalo de una vez, posee una poderosa voz propia, conoce a los clásicos como nadie aunque prefiera cubrirse con las plumas de la ignorancia, no, usted ha ejercido la crítica desde la propia práctica y, claro que tiene una opinión asentada sobre las obras del pasado, además posee una poderosa personalidad que no termina de aceptar por miedo a destacar; eso, si me permite, sí que es un pecado mortal, un pecado de soberbia que es la partera de los demás pecados (*Autora*: 84).

Es difícil saber, porque Caballero deja abierto este espacio de indeterminación, si Adrián es un producto de la mente de Ángela o si verdaderamente es una entidad preternatural. Sabemos que no es un ser humano, pues Alicia desconoce que exista ningún vigilante llamado Adrián (*Autora*: 127). Con todo, su último regalo para Ángela antes de desaparecer, tras el encuentro carnal, es la consagración del egotismo de la monja:

ADRIÁN. ¿Sabes? No dejo de ver en esta pintura una alegoría de la vanidad. Por eso lo que el pintor refleja, antes de nada, es un espejo. Fíjate bien en el bastidor que el maestro tiene delante. ¿A quién crees que está retratando? ¿A quién mira? [...] Así es, tú eres su modelo.... No te muevas...

ÁNGELA. Yo... yo... (Autora: 124).

Por eso, cuando Alicia vuelve por última vez a encontrarse con Ángela, en lugar de *Las Meninas* solo encuentra un espejo, símbolo por excelencia de la vanidad. Y entonces la directora entona la pregunta del subtítulo —“Se lo pregunto una vez más: ¿Dónde está el cuadro?” (Autora: 127)—, porque parece ignorar lo que el público ya sabe: que la obra, ya sea original o copia, ha sido sustituido por una palabra breve y rotunda que eclipsa lo demás: Yo.

3. ELEGÍA ARTÍSTICA

Tras su innegable cariz cómico, *La autora* esconde un panegírico entonado en homenaje a las periclitadas formas del arte tradicional. Símbolo por excelencia de maestría técnica, de figurativismo y realismo, *Las Meninas* son confrontadas por Caballero con el arte posmoderno, heredero trasnochado de la vanguardia histórica, en el que el concepto ha sustituido a la forma, y aún a la propia obra de arte. Lo que comienza en Ángela como legítima búsqueda de una voz propia que la independice de la copia, deviene en un desenfreno creativo que ridiculiza muchos de los estándares contemporáneos del arte y, al mismo tiempo, extiende un velo de nostalgia sobre tiempos más serenos. Al fondo de la reflexión se encuentra Walter Benjamin y su teoría de la pérdida del aura de la obra de arte. Benjamin, filósofo muy querido por el teatro contemporáneo —también es el pensador de cabecera de Mayorga— fue capaz de predecir, en su ensayo de 1936, *La obra de arte en la era de la reproducción técnica*, el callejón sin salida en que iba a deparar el discurso artístico posmoderno: “[...] La reproducción mecánica saca el objeto reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las copias, la presencia única queda sustituida por la presencia masiva” (Benjamin, 2010: 16). Lo que Benjamin no imaginó —y Caballero pone especial acento en ello— es que un dechado de endiablados instrumentos, como las redes sociales y los *smartphones* con cámara, llegarían para radicalizar hasta el paroxismo la *technischen Reproduzierbarkeit* [reproducción técnica]. Este diálogo con Benjamin justifica el subtítulo de la pieza —¿dónde está el cuadro?—, porque en la era de la reproducción mecánica se diluye la relevancia del original: “¿Dónde está el cuadro? Eso se preguntó Teófilo Gautier la primera vez que vio *Las Meninas*” (Autora: 65). En la obra, esta pregunta se redimensiona a la luz de las teorías de Benjamin. Ante una copia exacta, ¿dónde está *el cuadro*?, es decir, dónde está la individualidad —*el*— en un tiempo en que las copias perfectas pueden realizarse en serie. Como señala Doménech:

La obra [...] pone sobre la mesa un problema fundamental descrito hace casi un siglo por Walter Benjamin: la pérdida del ‘aura’ de las obras de arte en el mundo de la reproductibilidad técnica. Las obras de arte han dejado de tener un carácter único y sagrado para repetirse y repetirse hasta el infinito y terminar convertidas en objetos de consumo turístico (2017: 11-12).

Con la pérdida del cuadro al final del texto —no sabemos dónde están *Las Meninas* originales— se consuma la idea con la que Caballero viene jugando: la verdadera pintura se aleja de nosotros, nos abandona y nos deja en compañía de sus émulos y subterfugios.

3.1. De la copia a la deconstrucción y del realismo a la *performance*

Cuando Ángela comienza la réplica de *Las Meninas* Adrián le hace notar que el cuadro encierra un cierto elogio a los copistas, que estaban tan de moda en la época de Velázquez como en la nuestra:

ADRIÁN. Sí, es un homenaje a la copia: todos los que aparecen son reproducciones de Rubens realizadas por Martínez del Mazo, el yerno de Don Diego... Hoy también se ha puesto de moda la réplica, en todo, desde una paleta de ibérico a un bolso de Louis Vuiton [sic]... Nos atrae no ser capaces de distinguir los clones de sus modelos. Esa debe ser una de las razones de la exposición prevista (*Autora*: 46).

De esta manera, Adrián rompe un prejuicio de Ángela —la copia no es algo *menor*, pues el propio Velázquez la homenajea— e inculca otra idea tentadora: la copia está de moda, es decir, Ángela está de moda. Esas semillas quedan en barbecho y germinan de forma inconsciente, pues la religiosa comienza a modificar la reproducción mucho antes de aceptar su vocación de creadora. Un buen día la directora del museo aprecia algo “diferente” en el lienzo que pinta Ángela: “Hay más viveza en el color y los cuadros de la estancia se ven más nítidos (*Autora*: 51). Ángela nos revela que han sido las palabras de Adrián las que han motivado el cambio: “Como Velázquez quiso hacer un homenaje a la pintura, me ha parecido que debían estar más luminosos” (*Autora*: 51). La monja ha decidido *traer a la luz* las réplicas que hay en la sala de *Las Meninas*, devolverles su importancia, en una clara proyección de la relevancia que ella misma empieza a conferir a su talento. Cuando Alicia dice que el equipo de restauradores *oscurecerá* el cuadro para que sea idéntico al original, Ángela sufre por *su* obra. La viveza del color es el primer cambio que la protagonista introduce en su réplica. Por tanto, Ángela pasa de la *copia* —que, en pureza, es la no-obra— a la *corrección* (de color). El siguiente estadio es la *intervención*, coincidente con el momento en que decide descalzar a Nicolasillo (*Autora*: 75). Le sigue la *versión*, cuando decide sustituir el búcaro por la botella de agua —proyección de su deseo— (*Autora*: 82), y cuando decide desnudar a los personajes (*Autora*: 94). Para entonces Ángela ya se considera “una artista actual con un estilo propio y provista de múltiples referencias culturales (*Autora*: 85), y está cada vez más cerca del arte conceptual: “Voy a cambiar radicalmente la técnica y el concepto... Acercarme más

a un planteamiento de la corporalidad despojado de idealismo y de toda idea de trascendencia en la línea de Lucien Freud o Bacon” (*Autora*: 86). Pronto dejará de hablar de *cuadro* para referirse a su obra como “relato pictórico”, haciendo suya la terminología de Foucault (*Autora*: 77).

Al tiempo que el lienzo cambia, también se transforma la propia Ángela, que se desprende de su hábito y coloca su toca monjil a un lado del cuello (Imagen 4). El siguiente paso en el proceso es la *reinterpretación* contemporánea del lienzo:

ÁNGELA. [...] El caso es que cuando Alicia abandonó la sala me puse a trabajar frenéticamente sobre mi lectura del cuadro de Velázquez que ahora me resultaba de un clasicismo aberrante, tiránico... Algo me decía que tenía que acometer una opción mucho más radical, renunciando al mínimo resquicio de realismo. Lo primero era eliminar todas las figuras, empezando por ese perro que ahora se me antojaba de un obscuro realismo... *Action painting* al estilo Pollock, tachismo, fuera de toda pretensión mimética, el valor está en el gesto, en esos trazos convulsos, expresivos...

En un abrir y cerrar de ojos había creado una gran obra de expresionismo abstracto que titulé *La familia de Felipe IV o intervención gestual sobre lienzo avasallado 1...* (*Autora*: 99-100).



Imagen 4. Fotografía de *La autora de Las Meninas* (David Ruano)

Pero la radicalización artística de Ángela no se detiene en este furor abstraccionista, sino que llega un paso más lejos: a la propia *deconstrucción* de *Las Meninas* para convertirlas en una *performance*:

ÁNGELA. [...] Necesitaba eliminar la fastidiosa bidimensionalidad de la representación al uso, eliminar la propia idea de representación... [...] Empecé a rasgar con saña el lienzo... Seguidamente, me envolví con los jirones de la tela como una momia neomanierista que hubiera cobrado vida en el mausoleo del *stablishment* cultural... la

verdadera obra estaba en el cuerpo de la *performer*, ¡en mí! A partir de ahora yo sería mi propia obra, yo, el objeto de mi propia exposición (*Autora*: 100).

Ángela ha llegado a un punto de locura creativa que roza el ridículo; una dimensión paródica que en el montaje se veía claramente reforzada, con el personaje de Carmen Machi aprovechando su vis cómica en una de las escenas más esperpénticas y delirantes del teatro contemporáneo (Imagen 5).



Imagen 5. Fotograma de *La autora de Las Meninas* (Fuente: Teatroteca del CDAEM).

La invectiva contra la pintura actual queda consagrada en unas palabras de Ángela que describen, punto por punto, el singular expolio que ha sufrido el arte con las nuevas tendencias, hasta llegar al extremo nihilista, en el que ya no es *nada de nada*:

ÁNGELA. *Nada de textura. Nada de brochazos. Ni esquema ni dibujo. La idea debe existir en la mente. Nada de formas. Nada de diseño. Nada de colores. Nada de luz. Nada de espacio. Nada de tiempo. Ni objeto, ni tema, ni asunto. Nada de símbolos. Ni placer ni dolor. Nada de nada* (*Autora*: 100 y 115).

El proceso de Ángela no solo es un camino hacia la independencia creativa, sino también un recorrido acelerado por la historia del arte y por el progresivo envanecimiento de los artistas. Ángela recibe el encargo de copiar el clásico por excelencia de la pintura tradicional, pero muy pronto le confiesa a Adrián que su artista favorito es Kandinsky (*Autora*: 33). Esto nos pone sobre la pista de que la monja está mucho más al día de lo que reconoce. Cuando llegue el momento en que sea *poseída* por las furias artísticas, *Lo espiritual en el arte* de Kandinsky será uno de los tratados que cite de forma obsesiva: “¿Significado? ¿Dónde yace este?... Pretender resucitar premisas artísticas del pasado puede dar como resultado obras de arte que son como un niño muerto antes de ver la luz...” (*Autora*: 101)⁶. Por supuesto, otro de los *demonios* que posee a Ángela es Benjamin, que preconizó el desbarajuste al que asistimos en escena:

⁶ Se corresponde con la “Introducción” a las “Notas generales” del texto de Kandinsky (2020: 31).

ÁNGELA. [...] Me siento como poseída, estas palabras que salen de mi boca no me pertenecen y, sin embargo... *En la época de la reproducción técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura*⁷.

ALICIA. ¡Está citando a Walter Benjamin

ÁNGELA. ¿Quién es Walter Benjamin?

ALICIA. Un filósofo judío.

ÁNGELA. Solo conozco a Santo Tomás... *¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse*⁸ (Autora: 77).

Pero si hay un componente determinante en la posesión de Ángela, este es la vanguardia de los años 20. Ángela se sorprenderá a sí misma en un trance dadaísta, citando el manifiesto de Tzara de 1918:

ÁNGELA. ¡Mi creatividad! *Yo destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social: desmoralizar por doquier y arrojar la mano del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía individual.*⁹

DADA-DADA-DADA... ¿Se da cuenta? Estoy citando el manifiesto de un señor llamado Tristan Tzara, que no se quién es, pero qué me importa... DADA-DADA-DADA... Tampoco sé por qué no puedo parar de decir DADA-DADA-DADA... pero tampoco me importa DADA-DADA-DADA... (Autora: 97).

Poco después escuchamos en sus labios los ecos del *Manifiesto futurista* de Marinetti: “*El mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil rugiente que parece correr sobre metralla es más bello que la Victoria de Samotracia*” (Autora: 101)¹⁰. Alicia, saturada, le pide que “deje de comportarse como una vanguardista histórica”, pero ignora que la monja pretende ir mucho más allá: “Pienso actualizarme... seré la reina de la instalación, del *body art*, del *postqueere* [sic], del retrovanguardismo, del *steampunk*, de la cyberinstalación... Seré mi propia obra (Autora: 98). Ángela está a punto de culminar, en sus carnes, el decurso de la reciente historia del arte.

3.2. La democratización del arte en la época de su reproducción técnica

Señala Benjamin que “si el criterio de autenticidad deja de ser relevante, toda la función del arte queda trastocada”, puesto que “en lugar de basarse en el ritual pasa a tener otro fundamento: la política” (2010: 22). Estas palabras revisten un especial interés,

⁷ Tomado de *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* (Benjamin, 2010: 16).

⁸ Cfr. con el texto de Benjamin (2010: 18). Un poco antes Ángela sufre transverberación y recita otros dos párrafos de *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*: “*Hasta a la más perfecta reproducción le falta algo. El aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad*” (Autora: 76) (Cfr. Benjamin [2010: 14]); “*La autenticidad propia de una cosa es la suma de cuanto desde lo que es en su origen, nos resulta en ella transmisible, de su duración de material a lo que históricamente testimonia*” (Autora: 77) (Cfr. Benjamin [2010: 15]).

⁹ Tomado del “Manifiesto Dadá” (Tzara, 1999: 195).

¹⁰ Tomado del “Manifiesto del Futurismo” de Marinetti (1909: 68-69), traducido por Gómez de la Serna.

pues precisamente es lo que sucede en *La autora*: el arte *auténtico* sigue teniendo un valor de mercado, pero las obras de arte originales se han devaluado. Que alguien sueñe con vender *Las Meninas* demuestra la depreciación del lienzo, que ahora solo se mide en función del rédito político por el que puede ser canjeado, en este caso, sustanciosas ayudas sociales que puedan, en cierto modo, *fidelizar* al electorado de Puebloenpie. También comprobamos que el valor pictórico se ve usurpado por los valores del discurso político. Alicia ya no ve en *Las Meninas* una genialidad artística, sino “una exaltación de una monarquía corrupta y degradada”, y “una inaceptable exhibición de personas con deformaciones físicas retratadas para divertimento de la aristocracia” (*Autora*: 60). Alicia se pregunta: “Este cuadro, sin ir más lejos, ¿por qué está tan sacralizado? ¿Por qué nunca se ha sometido a una crítica radical desde la perspectiva de los estudios culturales?” (*Autora*: 60). Ángela, pasmada al ver cómo los valores ideológicos —encarnados genialmente por los *cultural studies* que tanto han proliferado en los últimos tiempos— sustituyen a los artísticos, le hace a Alicia una pregunta que resulta tan cómica como dolorosa: “¿De verdad es usted la directora del Museo del Prado?” (*Autora*: 61).

La obra de Caballero se hace cargo de una realidad palmaria, pues nuestra relación con una obra de arte, sea *Las Meninas* u otra cualquiera, está permanentemente mediatizada por la *Reproduzierbarkeit* benjaminiana; en internet, en la televisión o en un libro contemplamos miniaturas de cualquier pieza muchas más veces de las que estaremos en presencia del original: “necesitamos que el arte sea más pequeño para adornar nuestras pequeñas vidas” (Doménech, 2017: 13). En este sentido la *Reproduzierbarkeit* constituye, en sí misma, un principio democratizador, porque permite que cualquier ciudadano esté a un clic de piezas que, de otro modo, solo hubiera podido contemplar gracias a costosos viajes. Aquí aparece otra de las dimensiones políticas que reemplaza en *La autora* el valor pictórico de *Las Meninas*: la democratización del arte. Como señala Alicia: “La gente ha votado a Puebloenpie entre otras razones para llevar la democracia hasta el último rincón de la esfera social, también a la cultura” (*Autora*: 42). El problema es que Alicia no entiende este proceso como un medio para lograr el acceso de cualquier ciudadano a la cultura —precisamente esa es la ventaja de la reproducción técnica—, sino que aspira a igualar la cultura por la base, diseminando la idea de que *todo ciudadano puede ser artista*:

ALICIA. [...] Hemos llegado a las instituciones para cambiar radicalmente los paradigmas establecidos, también en el mundo de la Cultura, naturalmente... La Cultura entendida al modo tradicional es un concepto desfasado que se corresponde con una visión elitista de la sociedad... Yo creo en una cultura participativa, una cultura de la igualdad, abierta al ciudadano de cualquier género o condición, una cultura que desacralice los mitos forjados durante siglos [...] (*Autora*: 60).

Es muy probable que la denuncia de esta concepción de la democratización de la cultura estuviera motivada por algunos hechos que habían tenido lugar un poco antes de la escritura de la pieza, pero lo cierto es que Caballero no se ve tentado de caer en la

anécdota, sino que prefiere ir al fondo de la cuestión. Alicia cimenta en Ángela la idea de que ella, una humilde monja copista, puede compararse con Velázquez e incluso sustituirle; que puede convertirse en una *influencer* porque la gente ya no está interesada por las viejas glorias del pasado, sino por las *celebrities* de las redes sociales (*Autora*: 61). La pérdida del aura benjaminiana —expresamente mencionada por Alicia— está debajo de esta revolución, de este mundo al revés donde a nadie le importa que se vendan *Las Meninas* y donde el *hashtag* “*preferimos a sor Ángela a las momias del pasado*” es *trending topic* (*Autora*: 86). En fin, Ángela termina por creerse realmente que cualquiera puede ser artista y hace suyas las tesis de Benjamin de un modo polémico, pues lo que intentará en adelante será *recuperar el aura* desde la esfera de su relevancia pública como *influencer*, es decir, como máscara y personaje: “¿Qué es ahora lo irrepensible? Como usted bien dijo... la estrella mediática” (*Autora*: 96). Entonces, y dando continuidad a esta mixtura de arte culto y popular en que se ha sumergido *La autora*, Ángela aduce un ejemplo extraído de la cultura de masas. Se trata de la película de Disney-Pixar *Ratatouille*, un largometraje de animación en el que una encantadora rata aficionada a la cocina sigue a pies juntillas el *dictum* del afamado chef Gusteau: *Todo el mundo puede cocinar*:

ÁNGELA. *Ratatouille*, la vieja película de animación. Es la preferida en el convento. Encierra un mensaje muy esperanzador: donde menos te lo esperas puede surgir el talento, la excelencia... en la película, la rata se convierte en un consumado maestro gastronómico... Pues bien, hoy más que nunca ese mensaje está calando en las personas... (*Autora*: 97).

En este instante, con una Ángela en éxtasis performativo, alejada de la idea de copia y dispuesta a reconquistar lo irrepensible, Alicia comprende que sus propias ideas democratizadoras eran un exceso: “Que la excelencia pueda hallarse en cualquiera no quiere decir que cualquiera sea excelente” (*Autora*: 97), dice la directora reconvertida de pronto en defensora de lo que antes había calificado como *elitismo cultural*. Ángela se siente “humildemente” identificada con el roedor protagonista de la película, y Alicia repite el adjetivo, “humildemente”, como tomando conciencia de la magnitud del problema que ella misma ha provocado.

4. SÁTIRA DEL POPULISMO

La trayectoria de Ernesto Caballero ha estado trufada de montajes en los que se abordaban cuestiones políticas con notables dosis de humor. Como señala Doménech (2015: 232-233), la ironía atraviesa el teatro de Caballero, tanto en la comedia como en la tragedia, y en buena medida esto es herencia de algunos autores a los que el nuestro se ha acercado: Beckett, Jardiel Poncela y Mihura. Pero cuando la ironía es estructural estamos hablando de sátira, y en ese ámbito el maestro de Caballero es, sin lugar a dudas, Valle-Inclán. *La autora* tiene en común con otras piezas de nuestro dramaturgo el

expediente valleinclanesco de hacer denuncia política mediante descarnadas parodias. De 2006 data *El descenso de Lenin*, una esperpéntica aproximación a la figura del jerarca soviético que satiriza la vigencia del comunismo ruso en el mundo actual. En esta pieza, Lenin resucita en el MacDonals de La Gran Vía madrileña decidido a emprender la revolución. El periplo de Lenin y Rosa durante esa noche, en tantas cosas parecida a la de *Luces de bohemia*, certifica la muerte de un tiempo pasado al que, no obstante, se rinde un lúcido tributo. Doménech ha hablado del teatro de Caballero como una “muerte de la utopía” (2014: 35 y ss.), y creo que es un marchamo acertado al que puede añadirse un corolario, pues la muerte de la utopía es el preludio del nacimiento de la distopía, que es precisamente el ámbito en el que Caballero se adentra en *La autora*.

La preocupación de Caballero por el auge del populismo —y muy especialmente, por la posibilidad de que este enmascare una visión totalitaria del Estado— puede sentirse en su producción desde 2014, con el estreno de su montaje del *Rinoceronte*, de Ionesco. Una vez más, fue la sátira —en este caso encarnada en el teatro del absurdo— quien permitió a Caballero reflexionar escénicamente sobre la capilaridad del fascismo y su lento pero imparable auge una vez que permea en la sociedad. *Rinoceronte* fue estrenada en un momento en que Europa y Estados Unidos comenzaban a sufrir la amenaza de que determinados liderazgos populistas se vieran consolidados en las urnas. Lo que en 2014 fue elevado a las tablas como síntoma y advertencia en *Rinoceronte* terminaría siendo denunciado en *La autora* tres años después ya como un hecho patente. No en vano, *Rinoceronte* es un texto sobre el pasado, mientras que la obra que nos ocupa es una distopía ambientada en un futuro no muy lejano. En palabras de Vélez Sainz, “El *Rinoceronte* de Ionesco puede servirle a Ernesto Caballero para denunciar el pensamiento en manada sito bajo ‘determinadas propuestas de transformación radical de la sociedad’ (apuntes del director), en una no demasiado velada referencia al partido político Podemos” (2016: 57)¹¹.

4.1. Un teatro de la crisis: Alicia y *Puebloenpie*

No hay duda, como señala Cristina Sanz Ruiz, de que el teatro es “un espacio tradicional de denuncia”, lo cual explica la multitud de propuestas escénicas que recogieron como tema o trasfondo la crisis económica de 2008 (2019: 57 y ss.). En palabras de Julio Vélez:

De la nefasta materia política que ha surgido en los últimos tiempos, la producción cultural última ha conformado una magnífica materia teatral que permite la indagación de las causas y los efectos de la crisis que ha asolado occidente y, en concreto, España (2016: 63).

¹¹ También Javier Vallejo (2017) señaló, en su crítica para *El País*, la concomitancia existente entre “la coalición de partidos a la izquierda del PSOE” que forma Puebloenpie, el partido populista de *La autora de Las Meninas*, y la situación manejada por Caballero en su versión de *Rinoceronte*.

La autora bebe directamente del contexto derivado de la crisis de 2008-2013, pues proyecta en un futuro cercano —hacia 2030, aproximadamente— algunos de los problemas económicos que dominaron aquella etapa. Las alusiones a la mala gestión desarrollada en el pasado —es decir, nuestro presente—, son continuas, sobre todo por parte de Alicia: “Aquí se han practicado unas políticas nefastas y ahora estamos pagando las consecuencias”; “la herencia recibida es catastrófica” (*Autora*: 53).¹² El ambiente distópico favorece, además, que Caballero ejerza funciones de vaticinador, como el momento en que se afirma que España ha tenido que regresar a la peseta porque “el proyecto europeo se ha hecho añicos” (*Autora*: 25), y “la vieja Europa” ha sido “disuelta” (*Autora*: 90). En este juego de premoniciones, nuestro autor se permite también alguna ironía socarrona, como el momento en que Ángela nos cuenta que una Cataluña independiente “desesperadamente solicitaba la reconexión, así lo expresaban en el correspondiente comunicado de la Generalitat, la reconexión al Estado español” (*Autora*: 110). El panorama dibujado por Caballero no resulta nada alentador, porque nos presenta una crisis económica aún mayor que la de 2008, en esta ocasión dominada por implacables tenedores de deuda asiáticos y por el neo-proteccionismo norteamericano —una velada referencia a la Administración Trump—:

ALICIA. Hace quince años la banca alemana nos tenía cogidos por el cuello a los países mediterráneos, pero de vez en cuando aflojaba la mano, por propio interés, claro... Ahora es diferente, las entidades financieras asiáticas no tienen compasión, el tsunami está a punto de llevarse la vieja Europa por delante... por no hablar del beligerante proteccionismo norteamericano... (*Autora*: 25).

La situación económica es tan asfixiante que el Estado se plantea la venta de patrimonio. La alternativa, propuesta por Ángela, de subir los impuestos a las grandes fortunas, no puede llevarse a cabo porque “en este país ya no quedan ricos, al menos domiciliados fiscalmente en España” (*Autora*: 53). Este aciago panorama es el que ha propiciado el auge de una coalición de partidos izquierdistas, Puebloenpie, que en el momento en que sucede la obra acaba de iniciar su andadura en un gobierno de coalición con el PSOE (*Autora*: 53). Desde la primera conversación que mantienen Ángela y Alicia el espectador puede comprobar que los intereses de *transformación social* a los que aspira Puebloenpie van mucho más allá del rescate económico de la ciudadanía. Mientras Ángela hace gala de un comunitarismo cristiano propio de su condición religiosa —“ojalá se acabe la pobreza”, dice (*Autora*: 25)— vemos a Alicia hablando de cambios radicales, de sondeos, encuestas, responsabilidades políticas compartidas y, sobre todo, preocupada por articular un discurso mediático que favorezca sus intereses.

¹² La alusión al concepto de *herencia* estaba, en aquel momento, cargada de significado, pues durante años fue el mantra invocado por el Partido Popular para justificar sus duras decisiones en el ámbito económico. La *herencia recibida* del anterior gobierno del PSOE fue objeto de debate público en la prensa y en la tribuna parlamentaria prácticamente durante toda la X legislatura.

Como señaló la crítica tras el estreno, Caballero cataliza a través del personaje de Alicia “su frustración ante los representantes de la ‘nueva política’” (Bravo, 2017). De facto, podemos afirmar que desde su denominación el personaje está connotado paródicamente; Alicia procede del griego *αλήθεια*, “verdad”, lo cual se ajusta muy bien a una máscara que encarna el prototipo del iluminado, es decir, de aquel que cree que está en posesión de la verdad absoluta. Muy pronto, sin embargo, el espectador comprueba que muchas de las afirmaciones de Alicia son falsas o, cuando menos, cuestionables: nos dice, por ejemplo, que a nadie le importaría que se vendieran *Las Meninas* (*Autora*: 56-57), apoyándose en lo que la prensa y las redes sociales dicen sobre Ángela. Alicia representa, en cierto sentido, la perversión de la *αλήθεια* griega, pues ejerce el encubrimiento de la realidad, el retorcimiento de los hechos en favor propio; en dos palabras, Alicia es un adalid las *fake news* y de la posverdad. Decide aprovechar la incultura y provincianismo de importantes sectores de la población —nos dice, por ejemplo, que en muchas regiones se considera la venta de *Las Meninas* un mero *asunto de Madrid*— en favor de sus propios intereses. En palabras de Fuentes:

Volviendo al presente, Ernesto Caballero vapulea toda esa ignorancia que no solo ha perdido la vergüenza sobre su propia incultura, sino que más bien se envanece de ella. Algo que se detecta en amplias capas de la población y que es doblemente peligroso cuando prolifera, como hoy, en los centros de poder político (Fuentes, 2018).

Nada se dice en el texto que de forma explícita pueda llevarnos a una identificación entre Alicia y Puebloenpie con algún actor político de la actualidad española. Pero las insinuaciones campan entre líneas, y fueron oportunamente subrayadas por el trabajo actoral de Mireia Aixalá, que se recreó en que el vestuario, peinado, actitud corporal y quinesia de Alicia recordaran continuamente al entonces líder del partido Podemos, Pablo Iglesias (Imagen 6).



Imagen 6. Comparativa entre el trabajo actoral de Mireia Aixalá y el político Pablo Iglesias.
Foto del montaje: David Ruano.

En todo caso, no creo que, más allá de los guiños al presente que quisiera establecer el dramaturgo, o de los lugares en los que la actriz buscara inspiración, la identificación de Puebloenpie y Podemos sea lo verdaderamente importante del discurso político de *La*

autora. Frente al resto de ejemplos de teatro político ambientado en la crisis económica, esta pieza no se limita a realizar una denuncia sobre un sistema neoliberal voraz que fagocita el estado del bienestar y en el que existen poderes no democráticos que son los verdaderamente decisivos —todo esto está en la obra explicitado de forma clara—, sino que también lanza un mensaje preventivo con respecto a las soluciones milagro. El populismo, si puede entenderse como la acción política que ofrece respuestas simples a problemas complejos, podría proponer la venta de patrimonio como método para que el Estado consiguiera liquidez. Al poner sobre la mesa esta situación con una obra de arte de la trascendencia de *Las Meninas*, Caballero expone el dilema político que entraña decidir cuál es el papel de la cultura en nuestra sociedad. Digo dilema porque no puede decirse que la alternativa a la que se enfrenta Puebloenpie sea menor: vender *Las Meninas* y pagar las pensiones, o dejar de pagarlas y conservar el cuadro. Caballero obliga al espectador a tomar partido en la disyuntiva entre la economía y la cultura. Por tanto, creo que, más allá de ciertos paralelismos anecdóticos, la pregunta cívica no se la dirige Caballero a los gobernantes de uno u otro signo, sino a los espectadores.

5. CONCLUSIONES

La autora de Las Meninas es una obra de naturaleza híbrida, de la que ni siquiera podemos señalar con precisión si es una comedia —no hay duda de que es una pieza provocante a risa— o una tragedia, como sugiere Doménech (2017: 10), pues encierra un discurso sobre lo irremediable —la ausencia del aura y la neurosis del arte posmoderno— y sobre la pérdida de valores cívicos.

Es también una obra que viaja en el tiempo: se ambienta en un futuro lejano donde se discuten temas del siglo XVII, pero con el fin de hablar a los espectadores del presente acerca de asuntos de rabiosa actualidad. Existe, por tanto, un clima ucrónico en la obra, fielmente reflejado por esta paradoja enunciada por Ángela al final del espectáculo: “Sucedió hace no mucho, en un futuro improbable, pero real” (*Autora*: 129). Pasado, presente y futuro se concitan en un doble hiato donde realidad y ficción desdibujan sus fronteras, donde el cielo y el infierno se confunden y donde lo humano y lo angélico pueden mirarse frente a frente.

Caballero se nos presenta aquí como fiel discípulo de Calderón, pero también de Valle-Inclán, otro de sus maestros. Al manejo virtuoso de la alegoría moral añade el autor la mixtura esperpéntica, es decir, la unión armónica de la elegía y la sátira. Esto es lo que hace de esta una pieza única, que consigue reunir referentes tan contrapuestos como el calderoniano y el valleinclanesco y, a la vez, mostrar una voz propia. En definitiva, estamos ante una *copia* —en el mejor sentido del término— que se independiza de sus modelos originales para rivalizar con ellos. Es decir, una obra que ejerce como texto aquello que enuncia como fábula. *Vanitas vanitatum!*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro Libros.
- BRAVO, J. (2017). “¿Qué pasaría si el Estado vendiera *Las Meninas*?”. *ABC*, 16 de diciembre. Disponible en línea: https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-pasaria-si-estado-vendiera-meninas-201712160100_noticia.html [13/01/2021].
- CABALLERO, E. (2017). *La autora de Las Meninas, o ¿dónde está en el cuadro? (Fábula distópica)*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- ____ (2021). *L'autrice de Las Meninas*, Amy Bernardi (tr. e ed.). Salerno: Oèdipus.
- CISNEROS, G. (1996). “Auto, de Ernesto Caballero, o la honestidad de una búsqueda”. En *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, M. Aznar Soler (ed.), 191-200. Barcelona: CITEC.
- DOMÉNECH RICO, F. (2006). “Sentido del deber, una pasión calderoniana”. *Acotaciones*, 17, 103-115.
- ____ (2014). “Ernesto Caballero. Una vida en el teatro”. En E. Caballero, *Auto. Sentido del deber. Naces, consumes, mueres*, F. Doménech Rico (ed.), 11-126. Madrid: Cátedra.
- ____ (2015). “La ironía en el teatro de Ernesto Caballero”. En *El humor y la ironía como armas de combate: literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*, B. Bottin y B. de Buron-Brun (coords.), 227-240. Sevilla: Renacimiento.
- ____ (2016). “La Historia en el teatro de Ernesto Caballero”. *Estudios humanísticos. Filología*, 38, 35-49. Disponible en línea: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHFilologia/article/view/3911> [12/01/2021].
- ____ (2017). “¿A quién diablos le importa el arte?”. En E. Caballero, *La autora de Las Meninas, o ¿dónde está en el cuadro? (Fábula distópica)*, 9-13. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- FUENTES, R. (2018). “La autora de *Las Meninas*, de Ernesto Caballero: el mal de la banalidad”. *El Imparcial*, 31 de agosto. Disponible en línea: <https://www.elimparcial.es/noticia/193142/criticas-de-teatro/la-autora-de-las-meninas-de-ernesto-caballero:-el-mal-de-la-banalidad.html> [13/01/2021].
- HUERTA CALVO, J. (2009a). “Honra, cuernos, deber. (De Calderón a Ernesto Caballero)”. En *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez Onrubia (coords.), 365-376. Madrid: CSIC.
- ____ (2009b). “De doña Mencía de Acuña a Mencía la guardia civil: actualidad y actualización de la tragedia de honor”. En *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 101-113. Madrid: Visor Libros.
- FERNÁNDEZ LERA, A. (1984). “Un Calderón de las galaxias”. *El Público*, 12 de septiembre, 24.

- KANDINSKY, V. (2020). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, F. (2014). *La tradición deconstruida: clasicismo y modernidad en el teatro de Ernesto Caballero*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Gutiérrez Carbajo: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MARINETTI, F. T. (1909). “Manifiesto del Futurismo”, R. Gómez de la Serna (tr.). *Prometeo*, 6 de abril, 68-73.
- MATILLA TASCÓN, A. (1983). *Testamentos de 43 personajes del Madrid de los Austrias*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- OLIVA, C. (2002). “La pintura en el teatro de Buero Vallejo”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc862f8> [15/01/2021].
- ORDÓÑEZ, M. (2017): “Carmen Machi, esa gran actriz”. *El País*, 3 de mayo. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2017/05/03/actualidad/1493815711_321984.html [13/01/2021].
- PACO, M. DE (2000). “El auto sacramental y el teatro español contemporáneo”. En *Homenaje a José María Martínez Cachero*, vol. III, 295-309. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- PÉREZ-RASILLA BAYO, E. (2017). “El teatro de Ernesto Caballero. *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* 22, 53-64.
- SANZ RUIZ, C. (2019). *Recuperación del testimonio crítico: la narrativa española en tiempos de crisis (1998-2018)*. Tesis doctoral dirigida por Á. Gómez Moreno y E. Díaz Navarro: Universidad Complutense de Madrid.
- SROKA, S. (2011). “¿Un auto sacramental de nuestros días? *Auto* (1992) de Ernesto Caballero”. En *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, JISO 2011: BIADIG. Biblioteca áurea digital*, C. Mata Induráin y A. J. Sáez (coords.), 423-436. Pamplona: Universidad de Navarra / GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro).
- TZARA, T. (1999). “Manifiesto Dadá”. En *Escritos de arte de vanguardia*, A. González García, F. Calvo Serraller y S. Marchán Fiz (coords.), 191-198. Madrid: Akal.
- VALLEJO, J. (2017). “Del convento al concepto”. *El País*, 20 de diciembre. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2017/12/20/actualidad/1513780292_190709.html [14/01/2021].
- VÉLEZ SÁINZ, J. (2016). “Teatro documento y denuncia social en tiempos de crisis: Alberto San Juan y el teatro del Barrio”. *Acotaciones* 37, 51-68.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El/la firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes.

Fecha de recepción: 24/01/2021

Fecha de aceptación: 23/06/2021