

La historia y el arte según López Mozo, a través de Kantor: *La Infanta de Velázquez* (1999)

RENATA LONDERO
Università di Udine

Resumen

Se analiza el drama *La Infanta de Velázquez* (1999) de Jerónimo López Mozo, a partir de su estrecha relación intersemiótica e intertextual con *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez, con la homónima pieza de Antonio Buero Vallejo (1960) y, sobre todo, con el Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor, uno de los dramaturgos y artistas mejor conocidos y más apreciados por López Mozo. A través de un complejo entramado metateatral, el texto recorre tres siglos y medio de historia europea (1656-1999), marcada por las guerras y la violencia, y contiene hitos fundamentales del teatro de la memoria: la coexistencia de recuerdos personales y hechos históricos, de víctimas y verdugos; los saltos espacio-temporales; la intervención de muertos y fantasmas; la centralidad de los seres desdichados y descuidados; la atormentada reelaboración de los traumas.

Palabras clave: Jerónimo López Mozo; Tadeusz Kantor; Infanta Margarita; teatro de la memoria; trauma bélico.

Riassunto

L'articolo analizza il dramma *La Infanta de Velázquez* (1999) di Jerónimo López Mozo, dal punto di vista del suo rapporto intersemiotico e intertestuale con *Las Meninas* (1656) di Diego Velázquez, con l'omonima pièce di Antonio Buero Vallejo (1960), e soprattutto con il Teatro della Morte di Tadeusz Kantor, uno dei drammaturghi e artisti più conosciuti e apprezzati da López Mozo. Attraverso una complessa impalcatura metateatrale, il testo percorre tre secoli e mezzo di storia europea (1656-1999), segnata dalle guerre e dalla violenza, e tratta temi fondamentali del teatro della memoria: la compresenza di ricordi personali ed eventi storici, di vittime e carnefici; i salti spazio-temporali; l'intervento di morti e fantasmi; la centralità di creature disgraziate e neglette; la travagliata rielaborazione dei traumi.

Parole chiave: Jerónimo López Mozo; Tadeusz Kantor; Infanta Margarita; teatro della memoria; trauma bellico.



En 1999, año en el que Jerónimo López Mozo escribía *La Infanta de Velázquez*, Juan Mayorga afirmaba lo siguiente (2016: 153-154, 164): “la condición de posibilidad del teatro histórico [...] es [...] aquello que [...] permite sentir como coetáneo al hombre de otro tiempo. [...] El mejor teatro histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente.” Por otra parte, en ese mismo número de la revista *Primer Acto* donde Mayorga publicó las palabras que se acaban de citar, López Mozo (1999: 24) se preguntaba “¿Por qué escribo teatro histórico?” y se respondía: “no me tengo por un autor de teatro histórico, a pesar de que en algunas de mis obras [...] he echado mano de la historia.” Sea como fuere, y queramos o no definir “teatro histórico” o



“teatro de la memoria”, una parte de la producción lopezmoziana —como también ha apuntado una de sus más destacadas especialistas, Virtudes Serrano (2019: 506)¹—, es innegable que *La Infanta de Velázquez* subraya el valor del pasado hacia el presente, mezclando las intrahistorias individuales con las memorias colectivas (y sus traumas). Antes de seguir adelante, añado una cita más, que se debe a un dramaturgo muy significativo con referencia al texto que me ocupa. Procede del ensayo “Acerca del drama histórico” de Antonio Buero Vallejo, también publicado en *Primer Acto*, pero en los años 1980-1981. Aquí declara Buero Vallejo que “el teatro histórico es valioso en la medida que ilumina el tiempo presente [...]. Es el teatro que nos persuade de que lo sucedido es tan importante y significativo para nosotros como lo que nos acaece, por existir entre ambas épocas férrea, aunque quizá contradictoria, dependencia mutua” (1980-1981: 19).

En efecto, acorde con la pasión por la pintura y con el hábito compositivo de López Mozo, basado en los cruces intertextuales e intersemióticos y en la metateatralidad, *La Infanta de Velázquez*, como es sabido, remite con claridad a otro drama de fuerte inspiración pictórica, centrado en la libertad del artista, la belleza del arte, la vigencia actual del pasado y la falsedad del poder político. Me refiero a *Las Meninas* (1960) de Buero Vallejo, estrenada en el Teatro Español de Madrid el 9 de diciembre de 1960², y a cuya representación asistió López Mozo, como recuerda en su texto metapoético “Hurgando en la memoria: un repaso a mi trayectoria teatral” (2012: 3)³. A diferencia de la obra bueriana, hasta la fecha *La Infanta de Velázquez* no se ha escenificado en España. Solo se realizó una lectura dramatizada por el II Taller de Escenas y Dramaturgias Contemporáneas de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, el 5 de febrero de 2015, a raíz de la defensa de la tesis doctoral de Ignacio Cabrera Guedes, que planteaba una pormenorizada y original propuesta espectacular de la pieza. Después hubo que esperar hasta el 25 de noviembre de 2023, fecha en que la versión polaca de la obra subió a las tablas en la sede del centro cultural Cricoteka de Cracovia, en el marco de la iniciativa “Jugando con Kantor: España – furias, fantasmas, infantas” (Instituto Cervantes de Cracovia y Cricoteka, 2023).

Pese a los problemas técnicos que surgen ante el montaje (Cabrera Guedes, 2015: 564) debido al gran número de personajes (más de 30)⁴, *La Infanta de Velázquez* es una obra de gran interés, porque en ella se reúnen los principales rasgos privativos de la estética de nuestro dramaturgo: la predilección por las figuras femeninas; el tema de la violencia bélica (Fox, 2004); los saltos espacio-temporales; la coexistencia de recuerdos personales y hechos históricos, de víctimas y verdugos; la presencia de muertos y fantasmas (Amo Sánchez, 2020); así como la conexión entre la memoria nacional y la transnacional.

Pero antes de pasar al análisis, demos un paso atrás y veamos cómo se gestó *La Infanta de Velázquez*, el “trabajo más ambicioso” (López Mozo, 2012: 13) por lo que atañe al amor lopezmoziano por lo visual. Todo empieza con la obra maestra de Diego Velázquez, *La familia de Felipe IV* o *Las Meninas* (1656), uno de los cuadros más enigmáticos, ambivalentes y, por esta

¹ Lejos de encasillarlo en rótulos como “teatro histórico”, “de la memoria” o “de la postmemoria”, Serrano describe el de López Mozo como un “teatro de recuperación y reflexión” (2019: 506).

² La puesta en escena fue dirigida por José Tamayo. Buero Vallejo volvió a aludir al cuadro de Velázquez en su última pieza y testamento literario, *Misión al pueblo desierto* (1999), centrada en la pintura de El Greco. En un diálogo del acto segundo, el pintor protagonista, Plácido, explica a Lola —miembro de la Junta republicana de Incautación y Protección del Patrimonio artístico— que Velázquez supo manejar con gran destreza los efectos de enfoque y relieve en *Las Meninas*.

³ Cfr. también: “[...] vi representada en el Teatro Español, en 1960, la fantasía velazqueña, *Las Meninas*” (López Mozo, 2006: 45).

⁴ A ellos se añaden 4 grupos más de personajes.

razón, más explorados de la historia de la pintura occidental⁵. En el célebre prefacio de *Les mots et les choses* (1966), Michel Foucault realza la naturaleza misteriosa, teatral y desdoblada del lienzo, que consiste en una “représentation de la représentation” lograda a través de un genial juego de espejos (Foucault, 2016). En cambio, cuatro años antes, Buero Vallejo al comentar su “fantasía velazqueña” de 1960, incide en la atención del pintor sevillano por lo marginal y lo nimio: “el ser más desdichado, el animal, el objeto más insignificante, son [para Velázquez] criaturas reveladoras del gran milagro de la realidad” (Buero Vallejo, [1962] 1994a: 426). Por su parte, en *Las Meninas* Buero brinda espacio escénico y derecho de palabra a figuras secundarias de los cuadros de Velázquez, como los mendigos Martín y Pedro Briones⁶, o los enanos Nicolasillo Pertusato y Mari Bárbola. En artículos posteriores, Buero también pone de relieve el hallazgo velazqueño del lienzo en *abyeme*, el tema de la dignidad del artista (Buero Vallejo, 1970: 140-143, 160) y el carácter “elusivo[s]” del cuadro de *Las Meninas* (Buero Vallejo, [1992] 1994b: 1231), componentes relevantes de su propio drama. A su vez, López Mozo, cuando cita el famoso artículo que Buero Vallejo publicó en 1970, “El espejo de *Las Meninas*”, comparte con él el aprecio por “lo misterioso del cuadro y [...] lo enigmático del genial pintor” (López Mozo, 2006: 45).

Todos estos conceptos y recursos caben perfectamente en *La Infanta de Velázquez*, compuesta —como *Las Meninas* de Buero— desde la perspectiva del doble: mientras reprueba la falsedad del poder político y económico en todos los tiempos, López Mozo coloca la acción en vilo, entre pasado y presente, realidad y ficción, historia y memoria (individual y colectiva), vida y muerte, sirviéndose tanto de reflejos intertextuales y metadramáticos como de seres liminales que salen y entran por umbrales concretos y virtuales. Sin embargo, esta vez el protagonismo pasa de Diego Velázquez a la pequeña infanta Margarita Teresa, la hermosa niña de cinco años que mira al espectador desde el primer término —el proscenio— de *Las Meninas*.

Dos novedades más caracterizan la pieza de López Mozo, otorgándole notable peculiaridad y atractivo. Ante todo, el tiempo de la intriga se amplía enormemente, extendiéndose de mediados del siglo XVII a finales del XX. En segundo lugar, al lado de la Infanta habla y obra un deuteragonista especial, Tadeusz Kantor. En distintas ocasiones López Mozo ha señalado el profundo legado kantoriano en su producción, sobre todo a partir del año 1981, cuando conoció en el V Festival Internacional de Teatro de Caracas al gran dramaturgo y artista polaco, que allí estaba representando *Wielopole*, *Wielopole* con su compañía Cricot 2. En los años siguientes López Mozo continuó “viendo sus espectáculos y leyendo sus escritos” —desde *La clase muerta* (1975)⁷ hasta su última pieza, *Hoy es mi cumpleaños* (1990)⁸—, incorporando “la memoria en el proceso de creación” (López Mozo, 2006: 46-47). Por lo tanto, el relato de cómo nació la idea de *La Infanta de Velázquez*, inspirada por el teatro y la pintura de Kantor, no puede

⁵ En *Las Meninas* de Velázquez también se inspiró José Sanchis Sinisterra, cuando en 1987 compuso el guion fílmico *Luz y sombras*, que formaba parte de un proyecto de colaboración con el director de cine Jaime Camino: fue la semilla de una obra que evolucionó, convirtiéndose en la película *Luces y sombras* (1988), dirigida por el propio Jaime Camino y protagonizada por José Luis Gómez y Ángela Molina. Al focalizarse en Teo, un director de cine que está rodando un filme sobre *Las Meninas*, el guion de Sanchis retoma la idea bueriana de hacer del lienzo de Velázquez una pintura viviente. Además, pese a la originalidad de su argumento, contiene una serie de elementos temáticos y estructurales idénticos a los que elegiría López Mozo para *La Infanta de Velázquez*: el motivo de la dignidad del arte, el símbolo de la luz, la acción metafílmica, el solapamiento de planos espaciales y cronológicos, la presencia de marcos y espejos. Expreso mi profunda gratitud al autor y a su agente literaria, Estíbaliz Latxaga, por proporcionarme el texto mecanografiado inédito, y a Eduardo Pérez-Rasilla por señalarme su existencia con anterioridad.

⁶ Según se dice en la didascalia inicial del drama bueriano, Martín “prestó su gesto” al *Menipo* que Velázquez pintó hacia 1638, y Pedro es el modelo viviente de *Esopo*, realizado en el mismo año (Buero Vallejo, 2013: 63).

⁷ En España se estrenó el 9 de marzo de 1983, en el Teatre Poliorama de Barcelona.

⁸ Se puso en escena en el Teatro Albéniz de Madrid del 9 al 13 de octubre de 1991.

ser más preciso y detallado. Así sucede tanto en el texto memorístico “Mi viaje con la infanta de Velázquez” (López Mozo, 2006: 47-48) como, sobre todo, en un artículo incluido en *La mano en el cajón (Papeles sueltos)* (2020), auténtico vademécum de la memoria y la poética lopezmoziana. Se titula “No se puede salir impunemente del cuadro” (López Mozo, 2020b: 192-199): allí el autor narra que en 1997 visitó la retrospectiva “Tadeusz Kantor. La escena de la memoria”, en el “edificio de la Telefónica, en la Gran Vía madrileña”⁹, en cuya sección “Infantas y soldados” pudo admirar una serie de instalaciones y retratos kantorianos dedicados a Margarita Teresa. Son “El retrato de la Infanta” (1990), “Infanta según Velázquez” (1966-1970) y “Una noche entró la Infanta de Velázquez en mi cuarto” (1988)¹⁰. La asociación entre las dos últimas obras mencionadas dio pie a dos escritos de López Mozo: el cuento breve “El día en que la infanta de Velázquez conoció a Tadeusz Kantor” (1988) y nuestro drama. Así lo narra el autor:

Interpreté la presencia del bolsón en la primera como el anuncio de un viaje que se disponía a emprender la Infanta y, la segunda, como el testimonio de la llegada a su destino, respondiendo, tal vez, a una invitación formulada por el pintor. Eso significaba que, con anterioridad, habían coincidido en algún lugar. ¿Dónde, sino en el Museo del Prado? Días después imaginé ese encuentro y lo trasladé a unos folios dándole forma de escena dramática. (López Mozo, 2020b: 193)

De ahí que la primera de las catorce escenas de *La Infanta de Velázquez* se titule “Tadeusz Kantor en el Museo del Prado”, e introduzca al escritor polaco de pie ante *Las Meninas* de Velázquez: el lienzo se evoca por la éfrasis en el diálogo entre Kantor y el Guía del museo, pero también se muestra, ocupando “todo el escenario”, según reza una larga didascalia descriptiva (López Mozo, 2019: I, 263). Ya en la primera aparición del cuadro y de la figura de Margarita, López Mozo va sembrando indicios manifiestos de su visión del tiempo, de la memoria y del enlace entre la muerte y la vida, poniéndose en la estela de Kantor (Nawrot, 2015) y de Buero Vallejo. Primero, la acción comienza en un museo, espacio que, al custodiar el pasado y el arte, permite la transmisión de la memoria cultural, como ha observado Aleida Assmann (2002: 157). En dicho museo, además, la memoria se vincula con la identidad de un pueblo, como ha dicho Manuela Fox en su estudio de *El arquitecto y el relojero* (2023: 20), pieza de 1999 que pertenece a la “trilogía de la memoria histórica” lopezmoziana.

En segundo lugar, la obra maestra velazqueña ilustrada por la acotación presenta al grupo retratado como “maniqués de alambre” o de “cartón piedra”, y la misma Infanta “tiene algo de marioneta” (López Mozo, 2019: I, 264)¹¹. Casi huelga precisar que López Mozo está aludiendo a los muñecos de Kantor, simulacros de personas muertas que encierran los recuerdos de sus vidas, de sus sueños, de sus penas, según declaró el dramaturgo polaco en el *Manifiesto del Teatro de la Muerte* (1975) (Kantor, 2021b: 18). Tampoco en el teatro del gerundés faltan los peleles como, por ejemplo, en *Matadero solemne* (1969), *¡Es la guerra!* (1971) o *El Fernando* (1972)¹². Ahora bien, la “tez blanca” del rostro de Margarita remite a su ser cadavérico, porque Kantor le dice al Guía que ella “pertenece al pasado” (López Mozo, 2019: I, 266). Pero

⁹ La exposición, comisionada por Tom Skipp, fue financiada por la Fundación Arte y Tecnología de Telefónica, la Fundació Caixa de Catalunya y el Centro de documentación de la obra de Kantor Cricoteka, y tuvo lugar del 22 de febrero al 2 de marzo de 1997 (Nawrot, 2018: 103-108).

¹⁰ La cuarta escena de *La Infanta de Velázquez* reelabora el título del cuadro: “Una noche, en Cracovia, la Infanta de Velázquez entra en el estudio de Tadeusz Kantor”. El autor polaco dio continuación a la obra de 1988 en 1990, con “Otra noche, por segunda vez, entró la Infanta de Velázquez en mi cuarto”. Sobre la presencia del arte español en el corpus kantoriano, cfr. Sagarra Ángel, 2010.

¹¹ Así la describe el Guía del Prado.

¹² Sobre la fascinación por los maniqués de Kantor y de sí mismo habla López Mozo (2020a: 149-169).

el blancor de la Infanta –así lo precisa la acotación– también se debe al hecho de que está “*bañada en luz*” (López Mozo, 2019: I, 264). Es la luz de la pureza, la luz de la infancia inocente, que hace resplandecer a la Infanta niña en *Las Meninas* de Velázquez y de Buero Vallejo¹³.

Por consiguiente, Jeoffrey Alexander afirma que todo recuerdo trae consigo su opuesto, el olvido (2018: 15), y López Mozo consagra su obra a una joven del siglo XVII de la que la historia oficial no quiere acordarse. De esta forma, se adhiere a un cimiento del género dramático de la memoria, pero también de su teatro y del de Kantor: la centralidad de los seres más desdichados y descuidados, aún más cuando son mujeres, blancos constantes de lo que Aleida Assmann denomina “*amnesia estructural*” (2002: 66)¹⁴. De hecho, lo que sabemos de la infanta Margarita Teresa, primogénita de Felipe IV y Mariana de Austria, por los manuales de historia y por las relaciones de sucesos de la época, es bien poco: nació en 1651; en 1666 se trasladó de Madrid a Viena para desposar por razones dinásticas a su tío, Leopoldo I, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico; tuvo cuatro hijos –de los que sobrevivió solo la última, María Antonia–; sufrió frecuentes abortos, y falleció en 1673 con solo 21 años por un cáncer de garganta y debilitada por los muchos partos, sin dejar descendencia masculina, por lo que pocos meses después de su muerte Leopoldo se volvió a casar, en busca de un heredero al trono.

En *La Infanta de Velázquez* el autor retoma los tristes acontecimientos que jalonaron la breve vida de Margarita, convirtiéndola en el símbolo de todos los muertos olvidados y despojados de voz propia, que luchan tenazmente para que se les recuerde y nombre. Pero López Mozo va mucho más allá de esto, gracias a Kantor. Si bien ‘cobra vida’ al traspasar el marco del cuadro (escenas I y II), emprendiendo un viaje real y virtual por el espacio (de Madrid al estudio de Kantor en Cracovia) y sobre todo por el tiempo (de 1656 a 1999), la Infanta es un fantasma que “apenas [...] [ha] dejado huella”. Esto le confiesa ella misma a Kantor en la cuarta escena, cuando alcanza el “cuarto de la imaginación y de la memoria” (López Mozo, 2019: IV, 279) del artista polaco¹⁵, ataviada como la doliente figura que Kantor creó para su instalación de 1990, “El retrato de la Infanta” (Nawrot, 2018: 112). Así la describe la acotación de López Mozo:

[...] viste [...] [un] traje negro [...] tan gastado y deshilachado que con él parece, no la modelo del pintor, sino su espectro. Viene descalza, con los brazos al aire y el torso oprimido por un rígido corsé. Abierto el vestido por delante, quedan al descubierto, entre la maraña de hierros y ballenas que sostienen la falda, unas piernas flacas y ensangrentadas. (López Mozo, 2019: IV, 280)

El cuarto de Kantor equivale a la habitación imaginaria donde se desarrollan dos de las seis piezas del Teatro de la Muerte a las que se hace referencia en *La Infanta de Velázquez* (Nawrot, 2015; Doll, 2012: 75-81)¹⁶: a saber, *Wielopole, Wielopole* (1981) y *Hoy es mi cumpleaños* (1990), testamento artístico póstumo del escritor polaco.

Por el hecho de ser un espectro, es decir un ser fronterizo suspendido entre la vida pasada y la muerte presente, víctima de sucesos traumáticos silenciados y sin resolver, que la han transformado en una “*emanación*” de su “*haunting legacy*” (Trecca, 2019: 399-400), Margarita puede recorrer al unísono su existencia, Europa y tres siglos y medio. Es más, conforme al

¹³ Esto constata Martín al final de *Las Meninas*: “La infantita calla. Aún lo ignora todo. Don Diego la ama por eso y porque está hecha de luz” (Buero Vallejo, 2013: 197). Sobre el uso de la imagen de la luz en la pieza, cfr. Trecca, 2013: 604.

¹⁴ Acerca de este tema, cfr. López Sánchez, 2009.

¹⁵ Cfr. Doll, 2006: 501.

¹⁶ Las seis piezas kantorianas que López Mozo retoma de manera más o menos consistente son: *¡Que revienten los artistas!*, *La boda*, *Wielopole, Wielopole*, *La clase muerta*, *Jamás volveré aquí*, y *Hoy es mi cumpleaños*.

armazón teórico de los dramas de la memoria, durante el viaje biográfico, histórico y sobrenatural de la protagonista, su memoria personal se suma a las memorias múltiples y conflictivas (Trecca, 2023: 143) de un gran número de personajes, célebres o anónimos, verdugos o víctimas, que emergen de la niebla de lo pretérito. Desfila por el escenario una larga nómina de personajes¹⁷, quienes reconstruyen su parcela de historia europea. Una historia bañada en sangre, donde se suceden un sinfín de atroces enfrentamientos, sin respetar ninguna línea diacrónica. La narración procede a saltos y tumbos, en desorden y por fragmentos: es la única manera posible de hacerlo con las experiencias traumáticas, que por su violencia abrupta y devastadora rompen el *continuum* temporal (Assmann, 2002: 320-321).

Por ende, se empieza por la Guerra Civil española (III, “Días de guerra”) y se da marcha atrás hasta las Guerras Napoleónicas, para luego volver a avanzar hacia la Segunda Guerra Mundial (V, “El debut de la Infanta”), atravesando el trauma por antonomasia del siglo XX, el Holocausto, con la mención de los trenes de los deportados (VI, “Caminos de hierro”), en los que se centran otras piezas de la memoria, como *El triángulo azul* (2014) de Mariano Llorente y Laila Ripoll o *El convoy de los 927* (2009) de esta última (Orazi, 2019). En cambio, la escena VII, “El Emperador”, muestra al Emperador Leopoldo I –quintaesencia del despotismo más cruel, cínico e hipócrita– y a su Embajador, el conde de Pötting, mientras prevén la construcción del muro de Berlín (1961), el nacimiento de la Comunidad Económica Europea (1957), el atentado mortal contra Luis Carrero Blanco (20 de diciembre de 1973) y la última condena franquista a la pena de muerte por garrote vil (2 de marzo de 1974)¹⁸. Más adelante se prosigue con la Guerra Fría (IX, “Discurso de la Plaza de la Concordia”), alternándose con los dos únicos momentos de efímero triunfo de la libertad citados en *La Infanta de Velázquez*, es decir, las manifestaciones parisinas de mayo de 1968 y la Primavera de Praga, de la que Margarita narra el fracaso, marcado por la invasión de los tanques soviéticos en la capital checa durante la noche del 20 al 21 de agosto de 1968 (X, “Las revoluciones imaginarias o los fantasmas románticos de la revolución”). A continuación, en la escena XI (“Despojos”), se yuxtaponen los testamentos de Felipe IV (1665) y de Francisco Franco (1975); y la escena XIII (“La máquina familiar”) alude a las feroces guerras yugoslavas a caballo entre los siglos XX y XXI (1991-2001), mientras que la escena decimocuarta y última (“No volveré jamás”)¹⁹ coincide con el día de la muerte de Tadeusz Kantor, el 8 de diciembre de 1990.

En medio de esta cadena interminable de conflictos y desgracias, la infanta Margarita y los demás personajes-testigos necesitan que sus duras vivencias se cuenten²⁰, se ficcionalicen, se escenifiquen²¹. Porque el lenguaje restituye la memoria y la palabra ayuda a desbloquear los traumas que nos obsesionan, como sostiene Gabriele Schwab (2010: 48 y ss.), y como también opinaba Kantor, que se sentía protegido y abrumado al mismo tiempo por la sombra cotidiana e inevitable del pasado²². ¿Quién se encarga, entonces, de representar estos traumas,

¹⁷ Son, en orden de aparición, el Miliciano, el Soldado napoleónico, la Mujer en la frontera, el Hombre de la maleta, el Hombre y los Curiosos del andén, el Soldado del ejército alemán, los Soldados y el Teniente de la División azul, el Capellán castrense, los Cortesanos, el Violinista, el Viajero, el Esbirro, el Embajador, el Emperador, los Empleados de la funeraria, el Joven de la bandera y el Cura.

¹⁸ En esta fecha fueron condenados a muerte el joven anarquista catalán Salvador Puig Antich y el criminal alemán Georg Michael Wetzl (alias Heinz Ches).

¹⁹ *Jamás volveré aquí* se titula la penúltima pieza de Kantor (1988), perteneciente al Teatro de la Muerte. En Madrid permaneció en cartelera en el Teatro Albéniz, del 1 al 5 de marzo de 1989.

²⁰ “Los acontecimientos traumáticos, generalmente, no se presentan directamente en el escenario, sino que se cuentan a través del recuerdo de los protagonistas o de narradores especiales.” (Floek, 2019: 479).

²¹ “[...] en *La Infanta de Velázquez* [...] se teatraliza la historia reconstruida como un escenario o una representación” (Ayuso, 2002: 232).

²² “Il ricordo vive alla pari con gli eventi reali della nostra vita quotidiana” (Kantor, [1985] 2021c: 29). En *J’attendrai* (2016-2017) de José Ramón Fernández, el “Yo”, *alter ego* del autor empírico, declara lo siguiente sobre este tópico de

con el resultado de devolverlos a la actualidad en toda su terrible pujanza? No cabe duda, es Kantor, que dirige a sus actrices y actores del Cricot 2 mientras recitan el drama/relo de la Infanta en *abyeme*, tras salir de un armario²³, depósito de la memoria colectiva y de la muerte, tan típico de la dramaturgia kantoriana²⁴. A partir de la quinta escena se refuerzan los nexos intertextuales con algunos motivos y estilemas de Kantor: la elección de figuras secundarias, doloridas e insignificantes; la presencia física del dramaturgo en el escenario, al lado de su compañía; las didascalias extensas y detalladas; la duplicación de los personajes a través de sus sosias.

En particular, López Mozo se sirve de este último recurso en relación con la pareja central del drama, el Emperador y la Infanta, con la finalidad de evidenciar su condición liminar, que oscila entre la vida y la muerte, el pasado y el presente, la verdad histórica y la ficción teatral. Esta es la función que desempeña el actor que juega el papel de Leopoldo I, interviniendo de vez en cuando con comentarios metateatrales. Se llama Adas, como un personaje de *Wielopole, Wielopole*, y así lo describe la acotación que lo introduce: “Bajo el nuevo ropaje, mezcla extraña de la palaciega indumentaria barroca y de la que dicta la moda del siglo XX, Adas se transforma en el Emperador” (López Mozo, 2019: VII, 296-297).

No obstante, la solución más efectista en este sentido se logra con el tratamiento de la figura de la Infanta, uno de los poquísimos personajes de la pieza que se personifican en sí mismos, al lado de sus ayudantes: Kantor, Velázquez²⁵ y Nicolasillo Pertusato, el niño enano de *Las Meninas*²⁶. En la escena XII (“La boda”), los tremendos relatos que ha ido escuchando y, sobre todo, la repetición en las tablas de sus nupcias y del delirio reproductivo al que el marido la sometió, la agotan tanto que una actriz toma su lugar, haciendo el rol de Doble de la Infanta. Por lo tanto, a lo largo de la escena decimotercera y penúltima (“La máquina familiar”), verdadero clímax de la obra, Margarita simboliza la memoria presente y consciente, mientras que su trasunto escénico encarna la intrahistoria aún en carne viva y objeto de representación directa, provista de una escalofriante fuerza catártica. Para conseguir este fin López Mozo traslada al escenario tres macabros artilugios de *La clase muerta* que reproducen emblemáticamente la tortura del parto y la muerte instantánea de los bebés, cuyos cadáveres se eliminan ensanguinada como si de desechos se tratara. Me refiero a “la máquina familiar” —un “caballete alargado” del que “arrancan, unidos por una bisagra, dos tablas que pueden abrirse y cerrarse manualmente” (López Mozo, 2019: XII, 335)—; a la “cuna mecánica” manejada por una Comadrona y al “carro de la basura” conducido por un “Empleado de la Funeraria”. Al final del espantoso ritual de los abortos llevado a cabo en plena escena, la Doble de la Infanta muere lanzando “un grito agónico” (López Mozo, 2019: XIII, 345) y por fin la Infanta puede resumirle a Kantor su martirio, desde el estado actual de fantasma en el que se encuentra: “La fiebre se apoderó de mí y ya no me libré de ella. Era una muñeca rota. [...] Apenas acabaron los funerales, emprendí el camino de Cracovia.” (López Mozo, 2019: XIII, 345-346).

la estética kantoriana: “Hay dos cosas que explicaba muy bien Tadeusz Kantor: una es que los recuerdos existen. La otra es que nuestros muertos nos acompañan siempre y para siempre.” (Fernández, 2020: 103).

²³ “Las puertas del armario se abren. De su interior salen varios actores” (López Mozo, 2019: V, 283).

²⁴ En el texto de 1961 “El armario”, Kantor le atribuye el siguiente valor simbólico: “L’armadio è diventato il mio objet trouvé. [...] il ruolo principale di catalizzatore di molte questioni e misteri umani [...] il mondo intero che apre le sue ante sulla morte” (Kantor, [1961] 2021a: 420).

²⁵ El pintor sevillano actúa tan solo en las escenas II (“El pintor y la modelo”) y III.

²⁶ Nicolasillo —servidor sincero, valiente y deseoso de libertad— se ofrece para acompañar a Margarita en su viaje a Cracovia (escenas II y III); la alcanza en la ciudad polaca para avisarla de que la boda con Leopoldo I es fruto de negociaciones dinásticas entre las dos ramas de la Casa de Austria (escena VIII, “Nicolasillo”); asiste al asesinato del Viajero rebelde por parte de un Esbirro (escena IX), y alaba la revolución parisina de 1968 (escena X).

Así es que hacia el final de *La Infanta de Velázquez*, de la mano de Kantor, López Mozo propone al público una profunda reflexión sobre el ineludible peso del pasado en el presente, pero a la vez invita a meditar sobre las repercusiones del ayer y del hoy en el mañana. En el *explicit* de *El arquitecto y el relojero*, el Relojero pronuncia estas palabras: “Mirar hacia atrás desde el presente es un buen modo de asomarse al porvenir” (López Mozo 2023: 6, 108). Efectivamente, si se echa la mirada atrás en el texto que nos ocupa, se detectan muchas afirmaciones proféticas. Por ejemplo, cuando el Emperador Leopoldo sueña con una Europa unida y sin fronteras —imitando el discurso de Robert Schuman sobre la Comunidad Europea del Carbón y del Acero (9 de mayo de 1950)—, comprueba resignado que “el Viejo Continente ha devenido una maltratada piel, una alfombra que todos pisotean” (López Mozo, 2019: VII, 306). Con todo, la escena más representativa al respecto es sin duda la novena, que constituye una fiel reescritura abreviada de una obra teatral compuesta en 1950 por Max Aub. Un intelectual republicano muy valorado por López Mozo²⁷, desafortunado, encarcelado y exiliado como la Infanta Margarita. Se trata de *Discurso de la Plaza de la Concordia*, donde el Gran Mentecato o el Pequeño Idiota “apela a la conciencia del hombre” (Aznar Soler, 2003: 303), dirigiendo su indignado soliloquio a Harry Truman y a Stalin, que lo escuchan mudos en los dos extremos opuestos de la escena. En su apasionada defensa de la honradez, la libertad y la justicia, el protagonista de Aub —y su homólogo lopezmoziano, el Viajero— acusan a ambos presidentes de la misma política opresora, falsa y plutocrática, que domina a sus ciudadanos a través de un régimen policiaco fundamentado en el miedo y en el recelo. Por remate, veamos qué exclamaba el Gran Mentecato de Aub contra el desmedido rearme emprendido por Estados Unidos y la Unión Soviética durante la Guerra Fría. Hoy sus palabras asombran al auditorio de López Mozo por su impresionante vigencia, motivo por el que extraigo una cita del *Discurso* aubiano, que en *La Infanta de Velázquez* se reitera casi al pie de la letra: “Ya todo es defensa [...] Ya todo son baluartes, o bastiones, escarpas o almenas, fosos o trincheras, empalizadas, frisas, puentes levadizos, barbacanas o troneras” (Aub, 2002: 434)²⁸.

El Pequeño Idiota de Max Aub ve caer toda esperanza en un mundo mejor y al Viajero de López Mozo lo mata un Esbirro del Emperador, que lo ha espiado mientras estaba refiriendo el discurso del Pequeño Idiota. Ni siquiera Kantor abriga ya ninguna ilusión después de haber reconocido que “¡No hemos aprendido nada!” (López Mozo, 2019: XIII, 345). Por consiguiente, el desenlace de *La Infanta de Velázquez*, titulado “No volveré jamás”²⁹, pone al descubierto su decepción por una realidad “repugnante y brutal” (López Mozo, 2019: XIV, 348). Así, Kantor llega incluso a rechazar su fe en el valor de la memoria: “He pasado mi vida creyendo que la memoria es capaz de hacernos mejores, que el testimonio de los seres que habitan en ella evita que el hombre repita sus errores. ¡Qué equivocado estaba!” (XIV, 349). Como colofón, el autor polaco decide interrumpir la representación y disolver la compañía, y aconseja a la Infanta que “Regrese a su sitio en el cuadro de Velázquez” (350) y busque refugio en el arte eternizador de la vida. Menciona su última obra, *Hoy es mi cumpleaños*³⁰ e “inclina la cabeza hacia delante”³¹. La didascalia indica que “El cuarto de la imaginación y de la memoria de

²⁷ López Mozo manifiesta su estima por el teatro aubiano, criticando el hecho de que a Aub no se le pone en escena, en López Mozo, 2003 y 2008.

²⁸ He aquí la cita de *La Infanta de Velázquez*: “Todo lo que veo son baluartes o bastiones, escarpas o almenas, fosos o trincheras, empalizadas, frisas, puentes levadizos, barbacanas o troneras. Lugares donde parapetarse y aprestarse a la defensa” (López Mozo, 2019: IX, 316).

²⁹ *Jamás volveré aquí* se estrenó en el Teatro Studio de Milán, el 23 de abril de 1988. Cfr. nota 19.

³⁰ En *Hoy es mi cumpleaños*, Kantor imagina que su Autorretrato sale del marco del lienzo para proteger a la Infanta Margarita arrojada fuera del cuadro velazqueño, y para volverla a colocar en el sitio que le corresponde (Kantor, 2022: 262).

³¹ Kantor falleció el 8 de diciembre de 1990, justo el día después del ensayo general de la pieza, que se estrenó el 10 de enero de 1991 en el Théâtre Garonne de Toulouse.

Tadeusz Kantor queda sumido en la oscuridad" (351). La Infanta, en cambio, tras llorar la muerte de su amigo, "cierra suavemente" la puerta y se encamina hacia el futuro, desde donde "todavía llega alguna luz débil" (351). Un rayo de esperanza. La misma esperanza que Velázquez y Buero Vallejo entrevieran en los ojos ingenuos y en la tímida sonrisa de la niña de *Las Meninas*, inundada de luz.

Bibliografía

- ALEXANDER, Jeoffrey (2018) *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*, ed. de Lorenzo Migliorati y Luca Mori, Milano, Meltemi.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2020) "De silencios, amnesias y mentiras. Jerónimo López Mozo o el compromiso con la memoria", *Recherches*, 25, pp. 57-76.
- ASSMANN, Aleida (2002) *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it. S. Paparelli, Bologna, il Mulino.
- AUB, Max (2002) *Discurso de la Plaza de la Concordia [1950]* en Max Aub, *Obras completas. Primer teatro*, vol. VII-A, dir. J. Oleza Simó, ed. J. Lluís Sirera, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 423-443.
- AYUSO, José Paulino (2002) "Jerónimo López Mozo: últimas tendencias (1990-2001)" en S. Montesa, ed., *Teatro y antiteatro, la vanguardia del drama experimental*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, AEDILE, pp. 223-239.
- AZNAR SOLER, Manuel (2003) "Max Aub: El Gran Mentecato o el Pequeño Idiota, a escoger" [1993] en M. Aznar Soler, *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla, Renacimiento, pp. 296-305.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1970) "El espejo de *Las Meninas*", *Revista de Occidente*, 92, pp. 136-166.
- (1980-1981) "Acerca del drama histórico", *Primer Acto*, 187, pp. 18-21.
- (1994a) "*Las Meninas* ¿es una obra necesaria?" [1962] en Antonio Buero Vallejo, *Obra completa II. Poesía. Narrativa. Ensayos y artículos*, eds. L. Iglesias Feijoo y M. de Paco, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 425-427.
- (1994b) "Acerca de *Las Meninas*" [1992] en Antonio Buero Vallejo, *Obra completa II. Poesía. Narrativa. Ensayos y artículos*, eds. L. Iglesias Feijoo y M. de Paco, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 1219-1232.
- (2013) *Las Meninas*, ed. de V. Serrano, Madrid, Espasa-Calpe.
- CABRERA GUEDES, Ignacio (2015) *Una propuesta de libro de dirección: La Infanta de Velázquez de López Mozo*, tesis doctoral, dir. C. Márquez Montes, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Programa de Doctorado en Literatura y Teoría de la Literatura.
- DOLL, Eileen J. (2006) "*La Infanta de Velázquez*, de Jerónimo López Mozo, y la intertextualidad postmoderna" en J. Romera Castillo, ed., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, pp. 493-504.
- (2012) "El Teatro de la Muerte en la dramaturgia de López Mozo y Sanchis Sinisterra", *Gestos*, 27, pp. 63-81.

- FERNÁNDEZ, José Ramón (2020) *J'attendrai*, prólogo de A. Conejero, ed. bilingüe de S. Trecca, Salerno, Oèdipus.
- FLOECK, Wilfried (2019) "Hacer memoria en España. El desarrollo del teatro de la memoria desde los años de la Transición hasta la actualidad", *Orillas*, 8, pp. 469-487.
- FOUCAULT, Michel (2016) "Le damigelle d'onore" en Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. E. Panaitescu, Milano, BUR, pp. 17-30.
- FOX, Manuela (2004) "I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di *Anarchia 36*" en A. Cancellier, M. C. Ruta y L. Silvestri, eds., *Escritura y conflicto*, Roma/Madrid, AISPI/Instituto Cervantes, pp. 173-183.
- (2023) "Il teatro di Jerónimo López Mozo" en Jerónimo López Mozo, *L'architetto e l'orologio*, ed. de F. Leonetti, trad. it. S. Pizziconi, Roma, Nova Delphi, pp. 5-25.
- INSTITUTO CERVANTES DE CRACOVIA y CRICOTEKA (2023) "Jugando con Kantor: España - furias, fantasmas, infantas", <https://cultura.cervantes.es/cracovia/es/jugando-con-kantor%3a-esp%C3%B1a---furias/164161> (5 de agosto de 2025).
- KANTOR, Tadeusz (2021a) "L'armadio" [1961] en Tadeusz Kantor, *Scritti, II - 1975-1984*, ed. de S. Parlagreco, trad. it. L. Marinelli y F. Groggia, Spoleto, Editoria & Spettacolo, p. 420.
- (2021b) "Manifesto - Il teatro della morte" [1975] en Tadeusz Kantor, *Scritti, II - 1975-1984*, ed. de S. Parlagreco, trad. it. L. Marinelli y F. Groggia, Spoleto, Editoria & Spettacolo, pp. 17-27.
- (2021c) "L'aula scolastica" [1985] en Tadeusz Kantor, *Scritti, II - 1975-1984*, ed. de S. Parlagreco, trad. it. de L. Marinelli y F. Groggia, Spoleto, Editoria & Spettacolo, pp. 28-32.
- (2022) *Oggi è il mio compleanno* en Tadeusz Kantor, *Scritti, III 1985-1990*, ed. de S. Parlagreco, trad. it. L. Ryba, Spoleto, Editoria & Spettacolo, pp. 239-315.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1999) "¿Por qué escribo teatro histórico?", *Primer Acto*, 280, pp. 24-25.
- (2003) "Max Aub. Un teatro sin público", *Reseña*, 349, pp. 4-8.
- (2006) "Mi viaje con la infanta de Velázquez" en Jerónimo López Mozo, *La Infanta de Velázquez; Antonio Álamo, Yo, Satán*, Madrid, Primer Acto, pp. 45-48.
- (2008) "El teatro de Max Aub: un fantasma de papel" en F. Doménech, ed., *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos, pp. 243-251.
- (2012) "Hurgando en la memoria: un repaso a mi trayectoria teatral", *Anagnórisis*, 6, pp. 1-17.
- (2019) *La Infanta de Velázquez* en Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india - La Infanta de Velázquez - Ella se va*, ed. de V. Serrano, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 260-351.
- (2020a) "Los personajes silenciosos (sobre la utilización de muñecos en el teatro en lo que va del siglo XX)" en Jerónimo López Mozo, *La mano en el cajón (Papeles sueltos)*, Madrid, Centro de Documentación Crítica, pp. 149-169.
- (2020b) "No se puede salir impunemente del cuadro" en Jerónimo López Mozo, *La mano en el cajón (Papeles sueltos)*, Madrid, Centro de Documentación Crítica, pp. 192-199.
- (2023) *L'architetto e l'orologio*, ed. de F. Leonetti, introd. de M. Fox, trad. it. de S. Pizziconi, Roma, Nova Delphi.

- LÓPEZ SÁNCHEZ, Laura (2009) "La mujer en el teatro de Jerónimo López Mozo: de *La Infanta de Velázquez* a *Lady Macbeth*" en J. Romera Castillo, ed., *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor, pp. 217-230.
- MAYORGA, Juan (2016) "El dramaturgo como historiador" [1999] en Juan Mayorga, *Elipses*, Segovia, La uña RoTa, pp. 153-164.
- NAWROT, Julia (2015) "Kantor en *La Infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo", *Pygmalion*, 7, pp. 71-79.
- (2018) *La recepción de Tadeusz Kantor en España*, tesis doctoral, dir. A. Sánchez Trigueros, Universidad de Granada.
- ORAZI, Veronica (2019) "Laila Ripoll, *El convoy de los 927*", *Orillas*, 8, pp. 521-532.
- SAGARRA ÁNGEL, Josep María de (2010) "Infantas, soldados, rinocerontes y otros personajes. A propósito de los motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor" en F. Bravo García, ed., *Releer a Tadeusz Kantor 1990-2010*, Barcelona, Casa de l'Est, pp. 9-33.
- SCHWAB, Gabriele (2010) *Haunting legacies. Violent histories and transgenerational trauma*, New York, Columbia University Press.
- SERRANO, Virtudes (2019) "La memoria recuperada en el teatro de Jerónimo López Mozo", *Orillas*, 8, pp. 495-507.
- TRECCA, Simone (2013) "Migrazioni di senso tra testo, scena e platea, attraverso le arti visive: due esempi dal teatro di Buero Vallejo" en A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi y P. Taravacci, eds., *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, vol. 1 - Letteratura, Trento, Università di Trento, pp. 597-614.
- (2019) "(Post)memoria y memorias en el teatro español actual" en Emilia Perassi y Simone Trecca, "Introducción", en Simone Trecca, coord., *Los escenarios de la postmemoria en el teatro hispánico último (2000-2018)*, *Orillas*, 8, pp. 387-406.
- (2023) "El teatro español y la construcción cultural del trauma: notas sobre la dramaturgia de la memoria actual", *Anales de la literatura española contemporánea*, 48/2, pp. 139-163.

