

El Sacerdote en el teatro contemporáneo

Una sociedad está compuesta de individuos investidos de unas características específicas que les imponen su trabajo, su patrimonio, su vocación, su libertad ideológica o sus compromisos con el grupo social en el que están integrados, sin que importe el que tales imposiciones nos parezcan que tienen signo positivo o negativo. Su capacidad de actuar los convierte en personajes cuando se integran en un conflicto dramático.

Aunque la clasificación del personaje del sacerdote cambia según el punto de vista, atenderemos al expresado por la jerarquía eclesiástica y los agruparemos globalmente en dos sectores: ortodoxos y heterodoxos.

1. Concepción ortodoxa del personaje.

1.1. *El cura de aldea* de Pérez Escrich bosqueja la bondad evangélica del cura párroco que Lamartine diseña en una carta incluida en los libros que Hartzschenbuch había aconsejado al autor.

Dice Lamartine:

¿Qué es un cura? Es el ministro de la religión de Jesucristo encargado de conservar sus dogmas, de propagar su moral y de administrar sus beneficios a la parte del rebaño que le está confiada; y nadie puede hacer más bien o más mal a los hombres, según desempeñe la misión que le es confiada (Pérez Escrich, 1858, 2).

Es un esquema, un prototipo del clero secular que se repetirá con pequeñas variantes según los conflictos en que se vea implicado.

En *El cura de aldea* el conflicto dramático se produce entre padre e hijo, Diego, el protagonista y Gaspar, el antagonista. El amor entre Diego y la sobrina del cura sólo roza marginalmente el problema familiar, originado por un malentendido que el consejo sacerdotal no resuelve hasta el final, un final feliz.

1.2. Aunque la abnegación de *El padre Pitillo* de Arniches sea tan firme como la del Padre Juan de *El cura de aldea*, el conflicto que se genera y que él ha de desentrañar es tan diferente como las vicisitudes que el texto tuvo que pasar.

El año 1936 Arniches ya tenía terminada o muy avanzada la obra. La figura central, el padre Pitillo, está tomada de la realidad. Según afirmación del propio Arniches, de un cura de Hortaleza. Arniches pasaba el verano en la Huerta de Mena, paraje de esta localidad madrileña que había adquirido para pasar sus vacaciones. El personaje es mayor que el modelo, quizá porque la obra fue escrita para Valeriano León y Aurora Redondo. Como el modelo, era un cura moderado, que más que defender posturas pretendía lograr la armonía y la concordia entre sus feligreses enfrentados a veces por ideologías. El drama rural se monta sobre el amor (amoríos) del hijo del cacique del pueblo y la hija de un conciencioso republicano. Un embarazo no deseado produce la ruptura sentimental. El padre Pitillo acompaña a la chica en su reivindicación y cuando Bernabé, el joven amante, se mofa y pone en duda su honra, el cura se lanza sobre él y lo derriba de un puñetazo. Es el clímax fundamental de la obra, pero detrás está la disputa ideológica. La ironía, incluso la sátira configuran el panorama social, desde el hipotético deseo revolucionario a la personalidad del cacique o de las beatas; figuras que habían aparecido frecuentemente en el teatro de Arniches y que como el cura están presentes en farsas y zarzuelas.

Las dificultades por las que pasa Bernabé lo llevan a la convicción de que la única solución que tiene es unirse a la mujer que siempre había amado y era la madre de su hijo. La obra termina con el rechazo de ésta a sus súplicas para que accediera a ser su esposa. No lo aceptaría hasta que el hijo de ambos perdonara a su padre.

En febrero de 1936 las cosas cambiaron. Por ausencia de Eduardo Marquina, Carlos Arniches lo sustituyó en la presidencia de la Sociedad General de Autores. La U.G.T. la intervino y anunció al Presidente, a la sazón Arniches, que ningún autor cobraría más de 300 pesetas al mes. Un gran golpe para él que había llegado a cobrar a veces más de 10.000. Se sintió acosado y en peligro. Decidió salir

para Alicante, pero antes, rompió el manuscrito de *El padre Pitillo* por si se ordenaba un registro en casa. Ya en la costa mediterránea volvió a sentirse inseguro y se dispuso a salir de España. Su yerno José Bergamín les proporcionó al matrimonio los pasaportes y visados. Partieron para Buenos Aires, donde los esperaban Valeriano León y Aurora Redondo. Arniches rescribió allí la obra, se estrenó y obtuvo un gran éxito con más de 690 representaciones. Terminada la Guerra, el 6 de octubre de 1939, *El padre Pitillo* se estrenó en el Teatro Lara de Madrid, también por la compañía de Valeriano León y Aurora Redondo. La crítica de Araujo-Costa en el ABC del día 7 resaltaba un injusto rasgo negativo:

Por desgracia se ha inspirado Arniches en ciertas corrientes turbias de romanticismo trasnochado. Es difícil sacar al teatro y llevar a la novela figuras de sacerdotes sin conocer previamente la teología, la filosofía, la liturgia, la moral, el derecho canónico, la disciplina eclesiástica... Así se acumulan disparates, alternados con sensiblerías, sin caracteres, sin personajes, sin ideas, con algunos recursos teatrales de maestro conocedor de muchedumbres que se conmueven solamente ante el latiguillo sentimental, sin reparar en la contextura de la obra y los elementos de realidad y de arte que debe responder toda comedia y todo autor que se respete... Lamentamos el fracaso, no de público pero sí desde el punto de vista religioso, moral y literario.

Se volvió a representar en 1946 en el Teatro Alcázar como homenaje a Arniches ofrecido por el maestro Guerrero y se leyeron versos de Pemán y Marquina. Las dificultades con la censura no las tuvo sólo *El padre Pitillo*, también obras como *Me casó mi madre o Las veleidades de Elena*, inspirada en una canción popular del mismo título, ante su reposición –había sido estrenada y publicada en 1927- el informe censor anotaba: “El censor que suscribe es opuesto a la intervención de eclesiásticos o religiosos en escena si no aparecen con absoluta dignidad y respeto”, por ello aconseja que el padre Lucas sea sustituido por un notario.

1.3. En los años cincuenta, el éxito de dos piezas teatrales hizo frecuente la presencia del sacerdote en los escenarios españoles.

La primera, *La herida luminosa* de Josep M^a Sagarra, escrita en catalán con versión y adaptación de José M^a Pemán y la segunda, *El comprador de horas* de Jacques Deval, también con adaptación de Pemán.

No entramos en el estudio y comentarios de *La herida luminosa*. El sacerdote, que interviene en el conflicto de sus padres, es jesuita y no responde al objeto de este estudio.

El otro gran éxito teatral que ofrecía protagonismo a un sacerdote fue *El comprador de horas*. Se sitúa la acción en Panamá donde es nombrado vicario de la parroquia del Chorrillo, el barrio prohibido (galante según el autor) el padre Miguel Ibarra, un cura vasco que no tuvo empacho en comunicar a las trabajadoras del amor del puerto internacional que deberían liberarse de su trabajo una hora semanal los sábados para asistir al rosario y los convincentes sermones de la sabatina que él mismo daba. Todas las *mademoiselles* accedieron, menos una, Yolanda Ustarritz, casualmente también vasca, aunque vasco-francesa. No la convenció Susana, su amiga y colega de enfrente, aunque le advirtió de la contundencia y terquedad del nuevo cura. A ella le pareció normal, tan normal como la contundencia y terquedad de su negativa. Como dice Aleluya, el vocero de Rolanda: “Un **no** vasco no es una negativa, es un desafío”. El desafío fue aceptado y el padre Ibarra aparece en alpargatas, vistiendo su deteriorada y verdosa sotana y conteniéndose al expresar su demoledora decisión de hacerla visitar la Iglesia, visitar a la Virgen.

Cuando la situación se agrava, Rolanda llama a la autoridad y ante el sargento Huelva expone que la ley regula lo que Aleluya vocea a la puerta de su casa: “¡Entren, entren en casa de mademoiselle Rolanda. Cinco dólares, veinte pesos... no se admiten niños ni borrachos!”. Como el padre Miguel se ve que no es un niño y su aliento no huele más que a tabaco, saca unos mugrientos billetes hasta sumar veinte pesos, los echa sobre la mesa y le ruega al Sargento que no vuelva hasta dentro de una hora. Huelva le había informado que hacía tres años que la Iglesia no era poder del Estado.

Cuando se inicia el II Acto lleva tres días en la casa, gracias a un préstamo del banco (obtenido a través de la muy beata mujer del Director). Piensa alargar otros tres días la estancia gracias a otro préstamo de la Tarántula, vieja usurera que hace firmar como garantía la comisión de un delito (cometido o no), garantía que no le exige a él. Harta de la situación, Rolanda envida garantizando, bajo palabra de vasca, que volvería a Hesperren en el primer barco a Bayona, con la condición de que su sermón se lo dé en su habitación lo más cerca posible. La

puerta de la calle queda abierta y los curiosos pueden ver el breviario y el sombrero Panamá de paja negra del padre Miguel sobre el diván. El escándalo corre como el agua en la inundación y a la mañana siguiente, el Procurador y el Secretario del arzobispado se presentan allí. Conminan al padre para que no hable hasta el término de los tres días de ayuno que quedará encerrado en una celda del convento de los dominicos de San Cristóbal.

La dialéctica desarrollada en el III Acto entre Rolanda y el Procurador aclara la situación y deshace las prevenciones que justifican la intervención de la Jerarquía. Ella no sólo defiende al Padre sino que alega que el encierro a que es sometido deja definitivamente inconcluso su compromiso de confesión. En ese intercambio parece que descubre un brote de amor en el fondo de su corazón. Amor en cierto modo correspondido, según la impresión de la Tarántula, con todo el dolor de su alma, eso sí, por mantenerse en su compromiso con Dios. El padre Miguel aparece porque “los de Palacio han pensado que hacía falta esta hora más”. Las colegas y amigas de Rolanda para las que era modelo, presencian la confesión desde la puerta. El padre la guía en el rezo ya olvidado: “Yo pecador me confieso a Dios...”, mientras cae el telón.

El propio autor descubre en la anotación previa a la edición de 1972, que ésta “es una historia más osada que un cuento de Bocaccio, pero más pura que un cuento de Andersen”. Y Carlos Ayala en el Prólogo de esta misma edición, plantea la esencia del conflicto ideológico en “el derecho del padre Miguel a poner en riesgo su virtud”, que parece ser la opción aceptada por Pemán. No le ha importado enfrentar la debida prudencia y la divina impaciencia.

Durante el secuestro –en la práctica– de Rolanda, un sentimiento no deseado ha surgido en ella; algo así como el síndrome de Estocolmo, que le hace no sólo defender a su secuestrador, sino aceptar principios morales que había desechado en su lucha por la supervivencia. Este hecho motiva el clímax dramático al interrumpir la autoridad eclesiástica el proceso sentimental que ha surgido entre ellos y tomar conciencia de su inviabilidad, aceptada sin condiciones. Una felicidad con reverso desolador.

1.4. El estudio El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar de Gregorio Marañón puso en candelerero desde 1936 lo que en el siglo XVII fue un escándalo que descubría la penetración en España de la presunta herejía de los iluminados (o aluminados) que se extendía por Europa y que en España se conoció como de los alumbrados.

Según Marañón “el alumbrado español era un místico degenerado y grosero; la secta es un cáncer del misticismo;... que degenera y se convierte en cinismo y general desenfreno”.

Hay interesantes obras inspiradas en el episodio de los iluminados¹, pero no abordan la figura del sacerdote común; sí lo hace *Diálogos de la Herejía* de Agustín Gómez-Arcos. A instancia del Caballero representante del Santo Oficio, el párroco Mosén Blas interviene en los interrogatorios de la fase previa del proceso: “Vos los conocéis mejor que yo, mosén. Habéis vivido cerca de ellos y, en consecuencia, usaréis menos brutalidad y más sabiduría. Interrogaréis también a la religiosa”.

Mosén Blas acepta que en su ámbito parroquial se ha producido ese “desbarajuste” que el Santo Oficio veía en su diócesis. Él asume la esencial misión de velar por el dogma:

¿Creéis que he olvidado esa misión? Yo seré más directo, señor. Podéis encargar al Santo Oficio, de parte de este humilde pastor de esta grey descarriada, que pregunte al Rey nuestro Señor por qué esta localidad se ha quedado vacía de hombres, por qué sus tercios y sus galeones los arrancaron de sus hogares...

La defensa de su grey desde una realidad social incluía a la religiosa Sor María de los Ángeles a quien había apadrinado en su profesión, pero sobre la que pesaba la sospecha de alumbrada por sus alucinaciones. Había predicho la llegada de un Ángel que la Dueña Asunta identifica con el tal Peregrino, “portador de los deseos de la Divina Providencia” y seductor de la noble dama Doña Tristeza, que queda embarazada. Su marido había marchado como conquistador a las Indias el mismo día de su boda, dejándola con sus ansias de maternidad.

¹ *Las alumbradas de la Encarnación Benita* de Domingo Miras, *El rayo colgado* y *Peste de loco amor* de Nieva, *Parece cosa de brujas*, de Matilla y López Mozo, etc.

La verborrea pseudo-teológica que el Peregrino utiliza para seducir a Ursulina lo arroja en sus propósitos, pero la Niña (Ursulina), en su confusión, le impone con un ruego la intermediación de mosén Blas. Mosén es para sus parroquianos el punto de unión con su credo. Lucha contra sus abrazos y Ursulina escapa gritando, “¡Confesión!”, mientras la Mujer 3, látigo en mano como si fuera la espada de fuego del Ángel destructor, azota y acusa de herejía a sus vecinas alumbradas, incluida D^a Tristeza la titular de la casa solariega del pueblo. Su fe de alumbrada se derrumba al ver y oír los gritos de Madre Asunta y el Peregrino renegando de su fe. El Ángel de salvación esperado no llega y el dolor que provocan las llamas es insufrible. La pieza acaba con los improperios que dirige a los renegados. Así descarga sobre ellos sus culpas.

1.5. El infierno que cruzas es tu cielo de Martínez Vallejo, premio Tirso de Molina 2002, desarrolla su acción dramática en el entorno de la procelosa situación que la Revolución Francesa creó en el mundo de la cultura judeo-cristiana.

La ejecución de Luis XVI y la política expansionista de los revolucionarios – las fronteras naturales de Dantón- provocó la llamada Primera Guerra de Coalición, mientras que la política económica de los girondinos –desamortizaciones incluidas- provocó la hambruna con la escasez y el alza del precio del pan. La guerra obligó a la Asamblea Nacional a decretar una leva de 300.000 soldados para establecer las fronteras francesas del Rin, de los Alpes y de los Pirineos, que mermaban los derechos de austriacos, prusianos y españoles. Éste fue el punto de toque del movimiento antirrevolucionario de la Vandée. Los campesinos pidieron a la nobleza rural que los formaran en el orden militar para su defensa ya que no aceptaban su movilización para el ejército republicano. Gran parte de la Iglesia había sido desposeída de sus bienes, disueltas las congregaciones y suprimidos sus privilegios –hasta se había prohibido el uso de la cruz en las tumbas-, esa Iglesia apoyó la revuelta. Muchos de los llamados “curas refractarios” se unieron a las unidades campesinas dándoles apoyo moral y consuelo religioso.

El abate Bernier, personaje esencial en la pieza, es histórico, como lo son la casi totalidad de los personajes que se integran en el conflicto dramático: d'Escure, La Rochejaquelein, Cathelineau, Stoflet, Charette, d'Elbée...

Bernier de Chambray (abate Bernier en la obra) representa la ideología católica y monárquica en cuyo ámbito los campesinos ven protegidos sus derechos no sólo su fe. El abate muestra su intransigencia moral y su cerrazón en la crítica de la nueva perspectiva que la Ilustración aportaba; un inmovilismo acendrado basado en la idea del poder monárquico, concedido "por la gracia de Dios". La batalla ideológica se plantea en la intimidad familiar, entre el abate y su sobrino y pupilo Albert de cuya educación se ha encargado. El problema con que se encuentra es que Albert ha roto las ligaduras docentes que lo unían a su tío al decidir sus propias lecturas. El primer chispazo surge al preguntarle por *El contrato social*. Ante la réplica del tío, hipócritamente niega haberlo leído él. Bernier lanza su anatema sobre "el libertino Rousseau" y llega a la exasperación cuando Albert quiere saber si ha oído hablar de Hobbes. Su reacción es pensar que Satán anda al acecho. Aunque la pregunta no tiene mayor trascendencia, no parece inocua. El padre de Hobbes era un vicario de mal talante que perdió su empleo por la discusión con otro vicario a la puerta de una iglesia. Un tío de Hobbes se encargó de su educación; un paralelismo relevante. Se vio forzado a viajar entre Londres y París bajo sospecha de ateísmo. Y tras la publicación de *Leviatán*, también por sus ideas políticas.

La historización es absoluta. Incluso el conflicto adquiere un desarrollo cronológico. La organización en el Castillo de Clisson de un ejército de la Vandée, el sitio de Tours, la prisión de Beaupréau, las Columnas Infernales que sitian la Vendée, la batalla de Chollet con la muerte d'Escure y la toma de Granville, en cuyo puerto Henry de La Rochejaquelein esperaba encontrar la armada inglesa que debía apoyar su insurrección. Y el *affaire* amoroso entre La Rochejaquelein y Madame d'Escure debe de ser también histórico porque tras la muerte del Señor de Clisson, Louis Marie d'Escure, el abate Bernier los casó, según ella relata en sus memorias.

El drama agota la historia escenificando lo que Secher denominó *La Vendée-Vengé. Un genocide français* y la dolorosa ironía popular conoció como "el baño nacional". En las últimas escenas Bernier, Ananías y Guillomé se encuentran atados

con las manos a la espalda. Un cañón comienza a disparar sobre las barcazas repletas de mujeres, niños, ancianos, curas y los campesinos no masacrados ya.

La polémica sobre el genocidio no ha terminado. Parece que el Comité de Salud Pública ordenó purgar los archivos para borrar todo vestigio de la orden de tierra quemada, pero algunos documentos en manos privadas y memorias de los que sufrieron y presenciaron la masacre recuerdan que más de 5.000 sacerdotes refractarios fueron sacrificados. En algunos testimonios y documentos figura el nombre de Bernier de Cambray. Pese a la habilidad que tenía con las armas, no se convirtió en lo que en la guerra de la Independencia española se conoció como “cura trabucaire”.

1.6. Hay obras en las que el sacerdote, sin constituir un personaje especial de la trama, aparece para constatar el punto de vista de la Jerarquía eclesiástica. Es lo que ocurre en obras como Harol y Maude de Colin Higgins o La disputa de Savannah de Evan Smith.

La primera es una carga de profundidad a la concepción social de la vida y de la muerte que afectaba a instituciones como la Iglesia, la policía o la estructura social. Harol es un joven de veinte años para el que la riqueza familiar no lo es todo, no es nada para lograr sus aspiraciones. Se siente ninguneado por su familia y deprimido. Su *hobby* será maquinar métodos de suicidio y asistir a funerales. La madre, precisamente sobre la que quiere despertar su interés, lo lleva a un psicoanalista que no le da solución, así que sigue los consejos de su peluquera y decide casarlo; le proporciona citas a ciegas, pero él logra la espantada de las chicas. Sigue con sus funerales, conoce más a fondo a Maude, una de las habituales asistentes, y queda fascinado con su afán de vivir a tope y su concepción de la muerte. Se le declara e inician un superficial idilio con petición de mano incluida. No se la niega, pero advierte que “Los ochenta es el día para mirar al horizonte”; una pequeña espera porque está a punto de cumplirlos. Maude ha sobrevivido Mathausen y ha seguido el consejo de la balada de Cat Stevens que se canta en el film de Sabih, origen de la pieza teatral: “Si quieres ser libre, sé libre”. Cuando el día de su aniversario Maude hace bajar del coche a Harol, le aconseja, le exige que

sea feliz sin contemplaciones. Arranca y mira al horizonte mientras su coche vuela sobre un acantilado.

Es una comedia negra, divertida por la sátira de instituciones y costumbres. Los consejos del párroco son sólo un adorno social que pretende preservar para Dios el poder sobre la vida y la muerte o la conveniencia de nupcias, dadas las circunstancias; la institución del psicoanalista tan arraigada en los Estados Unidos, tiene menos valor que el consejo frívolo de una peluquera y la rebeldía social que en las décadas de los cincuenta y sesenta se había delegado en los jóvenes “rebeldes sin causa” se exhibe aquí también en una joven de ochenta años. Parece que Higgins se había inspirado en una obra de Harol Pinter, uno de los más significados “jóvenes airados” ingleses; de ahí el nombre del protagonista y la peripecia un poco absurda y existencial. En España fue adaptada por López Rubio y estrenada bajo la dirección de José Tamayo en el teatro Bellas Artes.

La disputa de Savannah es también una comedia que convierte un tranquilo hogar en una batalla teológica, cuyo exagerado énfasis en las discusiones provoca la hilaridad. El conflicto dramático es simple. Mary y Margaret, dos hermanas católicas y solteras de Savannah reciben la visita inesperada de Melissa, una joven misionera evangélica que, Biblia en mano, intenta convencer a Margaret de que renuncien al catolicismo para salvar sus almas. Margaret protesta porque también los católicos adoran a Jesús.

-¿Que los católicos no van al cielo?

-Bueno es de mal gusto para mí decir esto tan pronto, pero no.

-¿Cree que voy a ir al Infierno?

-Bueno, usted parece muy amable.

-Gracias, usted también.

-Gracias. Pero nada os puede salvar del fuego del Infierno...

Mary se enfurece al enterarse de la visita y prepara un arma secreta para la cita de la tarde. Ha invitado a cenar al párroco, el padre Patrick Murphy. El debate o disputa se desarrolla en el ámbito privado de una cena. Nadie podía imaginar que una controversia sobre ideas y textos sagrados que ambas partes admiten podría provocar la hilaridad hasta el punto de ser la clave del éxito neoyorkino. El padre Murphy defiende la ortodoxia católica, aunque la interpretación literal de los textos sagrados produzca aberraciones chocantes. Las dudas, el miedo a quedar

solos en sus respectivas posturas genera una serie de preguntas y respuestas sorprendentes. El padre Murphy tendría respuesta para todo ya que en algunas críticas lo califican de “sabelotodo”. En un momento dado, Melissa lo llama padre Mac Kenzie, apelativo que él corrige sorprendido. Aquí es irrelevante, pero en EE.UU. todo el mundo conoce la figura del padre Mac Kenzie zurciendo calcetines en “Eleonor Rigby”, una canción de *Los beatles*.

Dos obras premiadas en la década de los 2000 –*Lo más humano posible* de David Abia, Premio Calderón de la Barca 2003 y *El pecado del padre Pierre* de Azucena Álvarez, premio Asturias Joven 2006- cuentan con un Sacerdote. Ambas se desarrollan en el contexto histórico de la II Guerra Mundial durante la ocupación de Francia por los nazis.

En *Lo más humano posible* es un capellán e interviene en una única escena de la ejecución de un desertor. El Capellán actúa como mandan los cánones.

La situación que vive el padre Pierre es diferente. En los bombardeos alemanes en Francia han muerto su cuñado y un sobrino y su hermana clama venganza, lo que es contrario a su natural pacifismo y fe cristiana. Con ella se mantendrán las discusiones de carácter teológico, político y de conciencia, posturas apoyadas en citas bíblicas y clásicas. La situación se complica cuando las SS detienen a Paul, su otro cuñado. Una chica lo pone en contacto con la Resistencia y se ve comprometido a colaborar en el asalto al cuartel de las SS en el que aquél está detenido. Al clímax se llega por un cruce de sentimientos en la conciencia del padre Pierre Fourquet: “el amor a Dios y el amor a los hombres...y las mujeres”, dice un comentario editorial. Sus sentimientos serán controvertidos y humanos, “fieramente humanos”, porque no es un estereotipo y no puede salir de esa dinámica bélica en la que se ve comprometido y que es contraria a sus convicciones. Quizá la conculcación de las leyes divinas y humanas exija la aceptación final del orden institucional como única catarsis. Parece que hay una relación sentimental entre la chica que lo introduce en la Resistencia y el sacerdote, pero la tortura de conciencia que lo agobia no parece que se reduzca a un único motivo, aunque ella sea la que ha inducido *el pecado del padre Pierre*. Una circunstancia tan grave como crea la ocupación en una guerra nos hace vivir al límite y entregarnos a aquellos sentimientos que pueden aminorar la tensión a que te somete el riesgo constante de perder la vida.

2. Concepción heterodoxa del personaje.

La creación escénica ha dado figuras de sacerdotes bajo un halo heterodoxo que ha definido a aquéllos que atentan contra la estructura jerárquica de la Iglesia o defienden opciones políticas incompatibles con su base dogmática.

2.1. Diálogo entre un sacerdote y un moribundo del Marqués de Sade ha sido reeditada, adaptada y representada hasta el siglo XXI, manteniendo íntegro el proceso dialéctico del original².

El vapuleado sacerdote, sorprendido por la ductilidad dialéctica de Sade, no deja explícita su decisión moral última, como veremos.

El diálogo es la forma natural del drama; incluso los monólogos se valen del poder dialógico de la palabra para revelar el diálogo oculto de un texto. Pero no creo que Sade pretendiera una representación. Más parece que quiso emular a Platón para exponer sus convicciones filosóficas ya que el texto carece de acotaciones.

Un moribundo, el propio Marqués de Sade, llama a su presencia a un sacerdote para limpiar su conciencia, dado que ve próxima su muerte. Cuando éste le inquiriere por su arrepentimiento de los errores cometidos, Sade los ratifica, pero al ahondar en la cualificación de la culpa protesta y precisa: “¿Pero, qué dice? De lo que me arrepiento es de no haber aprovechado todas las ocasiones de gozar y hacer gozar que tuve”.

Todo su razonamiento está basado en la rousseauiana idea de la bondad natural del hombre frente a la necesidad religiosa de vencer la humana naturaleza corrupta, sólo posible a través de la educación y la gracia. Sade establece como norma una especie de imperativo categórico que concreta en la sentencia: “Haz a los demás tan felices como tú quieras serlo y no hagas lo que no te gustaría que te hicieran”. Y aconseja un método pseudocartesiano: “Depura tu razón, rechaza tus prejuicios y no tendrás necesidad de tu Dios”. Las creencias, la fe, tienen su punto de apoyo en la comprensión. Cuanto hay por encima del entendimiento es quimera.

Con semejantes asertos va a rebatir y a veces ridiculizar los análisis de conciencia que el sacerdote propone. Sade, que quiere mantenerse fiel a sus convicciones, considera que la voluptuosidad es su bien más valioso y ha previsto entregarse antes de expirar a seis bellísimas mujeres que lo esperan en la habitación contigua e invita al sacerdote, siguiendo su propio aforismo, al deleite de una pequeña bacanal. Quizá convierta al sacerdote en un hombre corrupto, pero carece de importancia ya que “no ha sabido explicar qué era la naturaleza corrupta”.

No sabemos su decisión, pero al caer el telón la invitación sigue en pie. El arrastre de Sade me ha hecho incluir la obra en esta parte, sin respetar la presunción de inocencia.

2.2.1. La más dramática figura de la Independencia americana es probablemente el cura Hidalgo. Miguel Hidalgo Costilla, que había nacido en Pénjamo y acabó fusilado en Chihuahua. En el 200 aniversario de la Conjura de Querétaros, que inició las guerras independentistas hispanoamericanas, el Cura Hidalgo ha vuelto a inspirar obras literarias. Quizá la pieza teatral más interesante sea *Hidalgo, el sol y el dedo*, premio CONARTE 2009. Su autor pretende con ella desmitificar las figuras históricas de los independentistas. El cura Hidalgo aparece como “un poco vividor, amante de las comedia, la bebida, las tertulias y las mujeres”.

En 1824 el Congreso de Méjico proclamó al Cura Hidalgo Primer Insurgente.

2.2.2. *La leyenda del Cura Somoza* es una obra de Jorge Muñoz Castro, producida y premiada por el Ministerio de Educación de Chile, en 2009. Se trata de una leyenda urbana en torno a la figura del sacerdote José Antonio Somoza Ponte que en 1810 criticó a los insurgentes en la Villa de Linares y el propio vecindario intentó echarlo del pueblo. Él, asistido por una hermosa joven, Amanda Ovalle, que le ayudaba con los libros, maldijo la Villa en las cuatro esquinas de la Plaza Mayor.

Este hecho histórico ha sido dramatizado por Leonardo Sepúlveda en su obra *La maldita mala maldición del Cura Somoza*. Después de su muerte se le vio penando en multitud de ocasiones. El cura Somoza es presentado como un sacerdote iracundo, extravagante, poseído y maligno. Piensan que esos poderes paranormales son sólo una parte de la leyenda, pero la casa y el mausoleo de los Somoza siguen en venta en Linares.

2.3. Hay sacerdotes que se verán envueltos en tramas en las que los problemas existenciales quedan patentes. La identidad, la libertad, la trascendencia vital, la culpa y tantos otros problemas inducirán las pautas a seguir en las conductas sociales y en sus consecuencias.

2.3.1. Carlos Solórzano, un autor guatemalteco afincado en Méjico, se considera discípulo de Camus y no puede evitar que esta vinculación se refleje en su teatro. Al menos en tres de sus obras la figura del sacerdote pretende asumir el papel social de la Iglesia como elemento perturbador del bienestar del pueblo por su compromiso político con el poder. Esta situación, que hoy no resiste una crítica en profundidad, hay quien estima que sigue en vigor en los pequeños pueblos de la sociedad rural hispanoamericana, el ambiente en que se desarrollan las tres piezas de su *Teatro Breve* que consideraremos.

En *Las manos de Dios* La Iglesia se alía con el Gobierno Local –representados por el Cura y el Amo– para ejercer un poder ilimitado y violento sobre el pueblo. La violencia física y espiritual busca el sometimiento incondicional. Los seres humanos se convierten por el terror en “fantoques” (título de otra de sus piezas).

El hermano de Beatriz ha sido encarcelado por haber osado hablar con el Amo. Beatriz clama por la injusticia y exige infructuosamente su liberación. Buscando atajos, contrata los favores de una prostituta para sobornar al carcelero, pero tampoco puede hacer nada, porque él mismo es propiedad del Amo. Un incipiente motín es sofocado y Beatriz es condenada porque ha conculcado las leyes de los hombres. Ante su incapacidad decide seguir los consejos del Diablo, quien, según el Cura, es el Mal y está en todas partes.

CURA.- ¡De rodillas, pecadores! ¡Todos de rodillas! (el pueblo se arrodilla.) La ira de Dios caerá sobre este pueblo por haber escuchado al Enemigo. Sólo el arrepentimiento puede salvarlos.

DIABLO.- No hay que arrepentirse (el pueblo se yergue poco a poco mientras el Diablo habla.) Es la voz de la justicia la que habla dentro de ustedes (movimiento del pueblo otra vez hacia el Diablo.) Por una vez, hablen, hombres de este pueblo. Que suene el timbre de esa voz dormida en sus pechos. Se trata ahora de ir a la cárcel, de ir a la Iglesia y abrir las puertas de par en par y dejar libres a los que han estado ahí aprisionados.

Se supone que los dogmas aprisionan tanto como los barrotes de la cárcel. El existencialismo no considera posible la trascendencia de la vida. La existencia aboca únicamente en la inexistencia. El Diablo no quiere pues el alma de Beatriz sino todo lo contrario. Quiere que los hombres y mujeres se den cuenta de que son los únicos dueños de sus almas y éstas son libres por naturaleza. Recuperarán así su esencia, aquello que los identifica como seres humanos. La situación era tan terrible que el pueblo carecía de una plena conciencia que les permitiera decidir sobre sus vidas. Por el capricho de una niña es elegido un hombre al azar para ser quemado. Y todos callan. El Diablo actúa como Prometeo con el fuego, entregando a los hombres su libertad, su capacidad de decidir.

Mea culpa sugiere una crítica interna de la propia Iglesia. Un hombre va a confesarse porque: “Al salir por las mañanas siento un vacío aquí, no como antes que era ansiedad, deseo de trabajar, de cumplir con mi deber... es cada vez mayor, como si mi cuerpo fuera un eco ajeno, casi inmaterial...”

No ha sabido encontrar respuesta a las causas de su problema y acude a la Iglesia con esa esperanza, pero los largos parlamentos que intercambia con el confesor son infructuosos. Hay una incomunicación subyacente. Actitudes como dar la espalda o mirar al vacío son suficientemente expresivas. La primera parte acaba con una concisa pregunta y una más concisa respuesta: “-¿Qué debo hacer? / -No lo sé”.

Pese a ese aislamiento, simbolizado por la cortinilla del confesionario, actitudes y sentimientos provocan un cambio radical. El Confesor le grita que no puede darle la absolución si antes no le otorga él el perdón, porque sus culpas son mucho mayores. Al descorrerse la cortinilla sus ojos miran al vacío y tiene una expresión delirante. En la segunda parte se transmutan los papeles y el Confesor se dispone a ser confesado. Viste ropa talar de obispo, decolorada y raída. No sabemos si es aquél que los feligreses llaman “el Obispo loco”. No se produce ni la ansiada absolución ni el ansiado perdón. Todo se resuelve con la aparición de dos seminaristas que se llevan arrastras al Obispo. Tampoco el Hombre supo dar respuesta al Confesor. La búsqueda interior de ambos no era más que un viaje sin propósito.

La tercera pieza de Solórzano se titula *El Crucificado*. Hace referencia a la forma de celebrar el Viernes Santo en numerosos pueblos de Hispanoamérica y

Filipinas representando el final de la Pasión, con un voluntario que encarna a Jesús y se dispone a ser crucificado. Estamos en la preparación previa a la representación. Los hombres del pueblo que asumirán los personajes bíblicos están reunidos en una dependencia del templo bebiendo tequila o el aguardiente típico del lugar. Se oye lejana a la gente reunida que reza y canta a coro. Los ocasionales actores han llegado a la euforia con los vapores del alcohol y deciden no dejarse crucificar ninguno y seguir la juerga en cualquier otro lugar. Cuando comienza el desmadre aparece el Cura que les echa un sermón convincente; alude en él a la frustración del pueblo que espera la representación, el daño a su fe, la pérdida de la esperanza para tantos males irreparables, la inutilidad de los penitentes y autoflajelantes que esperan la gracia del momento cumbre... El elegido vuelve al tequila por su valor anestésico para soportar el suplicio.

Se trata de metateatro (o metadrama, como diría Richard Horby) que descubre los entresijos de la representación y sobre todo la alienación que la fe produce, más eficaz cuanto más miserable es la vida.

2.3.2. Algunos problemas existenciales aparecen también en *La mirada oscura* de Jorge Díaz. El conflicto se produce por el impulso íntimo de lavar una indefinida culpa que Él, médico de profesión, siente. En la tradición cristiana, la purificación del alma tiene como medio la confesión y como fin la absolución. El problema surge por la negativa del Cura a darle a Él la absolución. El enfrentamiento dialéctico trae a escena *flash backs* que no descubren, la realidad de la culpa. Lo que no impide que la violencia de las palabras lleve al clímax.

Uno de los problemas básicos lo apunta una frase de Fernando Pessoa que se incluye en el texto: "Dentro de mí hay alguien que me mira. Es mi verdugo y mi víctima". Una búsqueda interior que pone de relieve el problema de la identidad. En este desdoblamiento de la personalidad que la frase apunta se ve en Él un irrelevante Dr. Menguele que de alguna forma habría participado en el terror. Una toma de conciencia del mal. El Cura lo apremia para conocer las causas reales del sentimiento de culpa, único modo de poderlo perdonar, salvo en la absolución *in extremis*. A través de las palabras evasivas del médico se ha ido produciendo en el Cura un autoanálisis que conduce a su inesperada confesión. Se invierten los papeles y la obra acaba con las palabras: "*Ego te absolvo peccatis tuis...*" ansiadas por Él, que las pronuncia.

2.4. El teatro del absurdo ha jugado constantemente con el problema de la identidad, sin encontrar una razón por la que para la especie humana tenga la vida una finalidad. Tampoco hay liberación en la muerte, es un simple accidente sin sentido, el mismo sin sentido que tiene la vida.

Esa realidad convierte la vida en un absurdo, una contradicción sobre la que Ionesco quiso pontificar para definir lo que él llamó *antiteatro*: “Del absurdo sólo se puede hablar en términos absurdos” (y escribió *La cantante calva*, donde no aparece ninguna cantante y menos calva).

2.4.1. *El mar en el bolsillo* de César Brie fue incluida en el IX Festival Iberoamericano de Teatro Contemporáneo de Almagro y se desarrolla en un Prólogo y ocho escenas. En el Prólogo aparece ya el problema de la identidad. Cristo advierte a un Cura que antes de que el gallo cante tres veces lo traicionará. El Cura niega tal posibilidad: “¡Antes morir que traicionar!”. Ocurre lo que tenía que ocurrir. Cuando asegura que no conoce al barbudo y grita, “¡que crucifiquen al hippy!”, el gallo canta tres veces. Piensa en el horror de su traición. Convencido de que todo era una pesadilla, cree espantado que en venganza el Señor ha hecho renacer a Frankenstein y a Lenin (personajes simbólicos), y se pregunta qué hace con esos vestidos que lleva. Su interlocutor ya va a ser Dios, quien le informa que ha sido convertido en un Cura:

CURA.-... yo no soy cura, soy un actor y ésta es una escena de teatro.

DIOS.- Ahora eres cura y ésta es tu habitación detrás de la sacristía.

CURA.- Yo no puedo ser cura... no creo en Dios.

DIOS.- Y entonces ¿cómo haces para hablar conmigo?

Dios será su único interlocutor real en escena, pero real o virtualmente habla con los espectadores o con sus feligreses. Y gracias al valor dialógico de la palabra conversa (consigo mismo) sobre abstracciones como La oscuridad, El silencio, o El mar. La idea existencial del absurdo de la vida está latente, aunque el Cura intente justificar al Actor. Su profesión le recordará a los hombres “que no es posible ser sólo una persona, porque la casa está abierta, la puerta sin llave y huéspedes invisibles entran y salen”. Cumple el principio, ya mencionado, de Ionesco para su

antiteatro, que conocemos como “teatro del absurdo” desde la publicación del conocido ensayo de ese título de Martin Esslin.

Negar la trascendencia de la vida lleva consigo anular la finalidad que la fe otorga a la vida y que le da sentido. La mutación sufrida por el Actor como la imposibilidad que tiene de decidir sobre sí mismo y su condición son mociones absurdas que nos muestran problemáticamente identidad y libertad, dos problemas existenciales básicos, como lo es la intrascendencia de la confesión con esa enumeración caótica de absoluciones que improvisa el Cura, a las que se llega por las extrañas relaciones barajadas en el subconsciente, de donde parte también el absurdo sueño de la venida de Jesucristo niño; todo lo cual da un tinte surrealista que apunta a una realidad no expresa, sólo presentida, magma en el que navega el teatro del absurdo.

2.4.2. *Es mentira*, una pieza de Jesús Campos, está inspirada en una trágica historia real: donde vivía el autor, la vecina de arriba mantenía a su hermana, parece que loca, en la inmundicia de un abandono casi total. La protesta de los vecinos logró la intervención del ayuntamiento que desinfectó el local tras el traslado de la demente a un hospital psiquiátrico.

La parábola que desarrolla esta anécdota inserta el hecho en el submundo de las alcantarillas donde las ratas mantienen una dictadura implacable. La única forma de sobrevivir (con suerte) es aceptar sus formas y métodos. Matilde está encadenada en un sótano en el que se oyen desagües de cloacas y explosiones lejanas –“¿Petardos? ¿Truenos? ¿Disparos?”- que se repetirán con frecuencia. Las ratas la visitan por conductos difíciles de advertir que no ofrecen escapatoria. El conflicto familiar hace de su hermana Manuela una carcelera; una opresión inacabable. Sólo asoma el busto por el ventanuco de la puerta por el que le da la comida, hasta que un día, para comprobar si sigue viva se muestra de cuerpo entero, incluida su mitad inferior de rata. Salvo Matilde y Santa Teresa los demás personajes son ratas o están en periodo de metamorfosis.

La edición de 2002 lleva un estudio crítico de García Teba en el que se precisa la interpretación de aquella absurda parábola que era común a raíz de su estreno. Escrita en 1975, veíamos en ella un trasunto de la situación si moría Franco, cainismo, posibilidad/imposibilidad de una reconciliación entre hermanos

enfrentados toda su vida, ambiente insoportable que el tiempo ha degradado, inutilidad de escapar porque afuera la situación es la misma. Y por encima de todo, la imposible mediación de la Iglesia, representada por Santa Teresa y el Sacerdote. La Santa la insta a confiar en la Providencia –“Reza, Matilde, reza”- y así ascender como ella hacia la luz. Pero Matilde cree que no se solucionará nada. Todavía quedan los que gritan en otros sótanos como el suyo. Ha sido condenada por haber matado a su hermana Manuela. Cuando entró a verla, Matilde saltó sobre ella golpeándola y mordiéndola hasta la muerte. La separan dos ratas que la encadenan de nuevo, pero cuando se giran el cadáver ha desaparecido; reaparece con uniforme de funcionaria y acusa a Matilde de los pormenores de su muerte que ella niega. Como dice a Santa Teresa: “todo es mentira” “Yo soy mentira”... Todo se dice y se desdice, todo entra en tela de juicio, hasta la acreditación de las bajadas de Santa Teresa. Tras la descarga que acaba con su vida “Santa Teresa llega hasta ella y, acariciando su cuerpo, se echa a sus pies a modo de calvario. Un rayo de luz blanco-azulado la perfila” Oscuro total o Telón. Antes, el Sacerdote, que quiso asistirle con el procedimiento habitual, se somete a las exigencias del Juez. Ella se lo reprocha, “forma parte de este folclore”.

El proceso que se experimenta en la parábola es similar al de *El Rinoceronte* de Ionesco, aunque los motivos son inversos. La fascinación por el poder del fascismo facilita el conformismo que transforma la sociedad en bestias unicornes (Esslin, 144) mientras que aquí la humillación y la impotencia nos transforman para aguantar en las cloacas.

2.5. En el Festival de Otoño 2001 de Madrid (Teatro Bellas Artes) y en el Festival Madrid Sur del mismo año se representó la obrita de Itziar Pascual La confesión.

La confesión a la que hace referencia el título es la que realiza una médium. Presume de poderes sobrenaturales o paranormales y pretende haber recibido la visita del ecónomo de la congregación a la que pertenece el confesor. Cuando ella alude a los pormenores de gastos *non santos* de los que el extinto ecónomo la ha hecho partícipe, el confesor la hace callar y la expulsa del templo acusándola de sacrílega.

No se trataba de corrupción sexual sino de acusaciones puramente económicas y financieras, como algo que recordaba el asunto del Banco Gregoriano. La oportunidad que la pieza tuvo por coincidir su estreno con el escándalo de Gescartera la convirtió en un éxito circunstancial con la Iglesia objeto de crítica.

El poder de las confidencias relaciona esta obra con *Debiera haber obispas* del mejicano Javier Solana, estrenada en Houston en abril de 2010 bajo la dirección de Angelina Venegas. El caso de Matea, la protagonista, es diferente al de la médium. Ella simplemente ha estado sirviendo durante años a un sacerdote que la ha hecho heredera de un poder desconocido por el que ve que puede conseguir cuanto quiera. Nunca se aclaró si entre el cura y ella hubo una relación sentimental, pero ante las posibles confidencias de alcoba las fuerzas vivas del pueblo están a sus pies. Todos quieren agradarla ahora, una hipocresía divertida que da un claro golpe al machismo. Era una mujer relegada a figura menor.

2.6. La línea de Luis Eduardo Torres fue premiada en el Certamen “Maestro Rafael Solana” de Tampico. Se trata de un “pentágono sexual”, cinco personas que se ven envueltas en unos conflictos que pretenden alertar del peligro de pasar el límite, la línea que da nombre al drama.

Un sacerdote que ha establecido un albergue para ayudar a inmigrantes sin papeles, da unidad a las distintas acciones protagonizadas por un hondureño dedicado a la prostitución, un adolescente confundido con su propia sexualidad, historia que coprotagoniza el sacerdote que ha contactado con él por Internet, y una pareja de homosexuales que entra en conflicto por infidelidad. La motivación de los conflictos es diversa: necesidad, poder, soledad, compañía... Todos van hacia la línea engañados, buscando un espejismo, es el deseo el que les habla, el que los mueve, el que los ciega; una reflexión sobre la condición humana.

Quizá la obra más significativa de este grupo sea *La duda* de J. Patrick Shanley, que obtuvo los premios Pulitzer u Tony de teatro, entre otros. Tuvo gran éxito en Broadway así como la adaptación cinematográfica con guión del propio Shanley.

Se desarrolla en un colegio católico del Bronx y el clímax se produce por los enfrentamientos dialécticos sobre la educación entre la hermana Aloysius Beauvier, Directora del centro, que quiere mantener la tradicional rigidez educativa y el padre Brennan más tolerante, en el ámbito del Vaticano II. Como fiel de la balanza aparece la joven hermana James que se debate en un laberinto. En España la obra se tituló *La sospecha* porque parecía un título más explícito del posible infundio que la hermana Aloysius deja caer sobre Brennan. Esa sospecha/duda quedó no sólo en sor James, sino también en el público asistente. Para Aloysius la tolerancia que predica el cura no pretende mejorar el sistema educativo, sino propiciar las espurias e indecentes intenciones que tiene sobre un alumno.

La evolución social había propiciado cambios. La obra presenta como síntoma la admisión de un alumno de color; supongo que en España asume el hecho la actriz Vicenta Ndongu, incluida en el reparto por la directora, Natalia Menéndez (Hija de Juanjo).

2.7. Bien de almas. Amor prohibido enfrenta las dos concepciones del sacerdote. Manuel Muñoz Hidalgo, su autor, sitúa la acción en una pequeña ciudad en la que la representación de la Iglesia es importante; quizá Orihuela.

Don Lorenzo, un párroco, se ha creado a sí mismo; posee un sentido práctico que lo induce a subrogar el sentido del deber, el sentimiento o la vocación, al beneficio. Frente a él se alza la abnegación cristiana personificada en Don Ceferino, anciano coadjutor de la parroquia con quien polemiza.

Don Lorenzo responde a un proyecto de vida trazado desde la infancia por él. Es el hijo menor de una familia numerosa, arrendataria en condiciones abusivas de una parcela agrícola. Les hace pasar hambre si la sequía o un temporal merma la cosecha, lo que obliga a su madre a servir en casa del propietario arrendador. Ha visto al tirano llamar a su padre “gandul”, aunque trabajaba de sol a sol, pero también ha visto el agasajo que daban al párroco en sus visitas. Sin conciencia de lo que era la vocación, esa imagen le marcó una meta: entró en el Seminario.

Cuando la acción se abre, Don Lorenzo es apreciado por sus feligreses y la Jerarquía, pese a sus actividades financieras que ejercía con rigor profesional. Ha logrado una holgada situación económica. Margarita, mujer de un violinista que ejerce en las numerosas iglesias del entorno, vive con él ese amor prohibido del subtítulo. Él se aprovecha de su posición y llega a la indignidad del proxenetismo, aunque el lucro no fuera en beneficio propio. Margarita lo resume en un reproche: “Me has convertido en la meretriz de la curia” ..

La crítica a la Iglesia es una constante en Don Lorenzo, al menos ante Margarita y en sus polémicas con Don Ceferino. Quiere justificarse poniendo en tela de juicio dogmas y principios. La hipocresía lo mantendrá a flote. Margarita no ve futuro en su relación. Él le reitera los términos de su pasión y se muestra decidido a pedir la dispensa o secularización para poder marchar con ella. Sin embargo es como un libro abierto para Margarita: “Tú no darás ese paso. Te conozco. Sería como echar por tierra el trabajo de tantos años”.

Es un modelo de cura heterodoxo que no cree en aquello que debe defender y entiende el sacerdocio como una profesión, por lo que nunca renunciará a las ventajas que le ha dado en la vida. Los que están en el secreto de su conciencia tienen razones para guardarlo, incluso Don Ceferino para quien el silencio será el más doloroso acto de contrición.

Referencias bibliográficas

Abia, David (2003) *Lo más humano posible*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.

Campos, Jesús (2002) *Es mentira / A ciegas / La cabeza del Diablo*, ed. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

Deval, Jacques (1972) *El comprador de horas*, Barcelona, Círculo de Lectores.

Esslin, Martin (1966) *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix-Barral.

Gómez-Arcos, Agustín (1964) "Diálogos de la herejía", en *Primer Acto*, nº54.

Horby, Richard (1986) *Drama, metadrama and perfection*, Lewisbourg, Bulckner University Press.

Ionesco, Eugène (1965) *Notas y contranotas*, Buenos Aires, Losada.

Llop, José Carlos (2010) "El cuento de nunca acabar", en *ABC*, 3ª del 7 de agosto.

Marañón, Gregorio (1964) *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, Espasa-calpe.

Marqués de Sade (2006) *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, Madrid, AC Ensayo.

Martin, Jean-Clement (2007) *La Vandée et la Revolution. Acepter la memoire pour écrire l'hitoire*, Perrin, col. Tempus.

Martínez Vallejo, David (2002) *El infierno que cruzas es tu cielo*, Madrid, Centro de Documentación Teatral (C.D.T.).

Muñoz Hidalgo, Manuel (2008) *El temblor de la llama / Bien de almas (Amor prohibido)*, Madrid, Fundamentos, col. Espiral.

Pascual, Itziar (2001) *La confesión*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.

Pérez Escrich, Enrique (1959) *El cura de aldea*, Madrid, Imp. José Rodríguez.

Sade, Marqués de (2008) *Diálogo de un sacerdote y un moribundo*, Madrid, Eneida.

Sagarra, Josep María (1964) *La herida luminosa*, traducción y adaptación de José Mª Pemán, Madrid, Alfil.

Secher, Reynald (1986) *La Vandée-Vengé. Un génocide franco-français*. Paris, P.U.F.

Sotomayor, María Victoria (1993) *Teatro, público y poder: la obra dramática de Carlos Arniches*, Alicante, La Torre.