

DÍA MUNDIAL DEL TEATRO

EL «QUEJÍO»¹ ANDALUZ EN LA OBRA DRAMÁTICA DE SALVADOR TÁVORA

Carmen Fernández Ariza

Académica Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Teatro Independiente.
Teatro Ritual Andaluz.
Salvador Távora.
La Cuadra.

Salvador Távora es una de las figuras claves del teatro andaluz contemporáneo. Creó y adaptó nuevas técnicas escénicas para mostrar el abandono que sufría Andalucía. Cantes y bailes flamencos, tauromaquia y arte ecuestre forman parte de su creación teatral.

ABSTRACT

KEYWORDS

Independent theatre.
Ritual theatre in Andalusia.
Salvador Távora.
La Cuadra.

Salvador Távora is one of the key figures of the contemporary theatre in Andalusia. He created and adapted new theatrical techniques in order to express the carelessness that Andalusia was receiving. Flamenco dance and songs, bullfighting and equestrian art are part of his theatrical creation.

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un espacio desnudo. Un hombre camina por este espacio mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para un acto teatral.

(Peter Brook, *El espacio vacío*, 1968)

En la madrugada del viernes 8 de febrero de 2019 moría en Sevilla Salvador Távora. Fue enterrado en el cementerio de San Fernando de la capital hispalense junto a su esposa María. La prensa especializada y la crítica teatral se desbordaron en sus necrológicas. Recordemos algunos de los titulares con los que iniciaban sus obituarios: *La Vanguardia* (8-9-2019) «Salvador Távora, un revo-

Boletín de la Real Academia
de Córdoba.

¹ El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* define «quejido» como «voz lastimosa motivada por un dolor o pena que aflige y atormenta». Para María Moliner en su *Diccionario de uso del español* este término significa «sonido o palabra de queja».

lucionario de la escena», *ABC de Sevilla* (9-2-2019) «Salvador Távora, el autor trágico de la memoria de Andalucía», *Diario de Sevilla* (8-2-2019) «Salvador Távora, el genio autodidacta del teatro andaluz», *La Razón* (8-2-2019) «Salvador Távora, hasta el último quejío», *El Nacional* (8-2-2019) «Muere Salvador Távora, renovador del teatro andaluz», *El Día* (8-2-2019) «Muere en Sevilla el dramaturgo y coreógrafo Salvador Távora», *Confidencial Andaluz* (8-2-2019) «Adiós a Salvador Távora, el gran dramaturgo andaluz del siglo XX», *El País* (8-2-2019) «Muere Salvador Távora, inventor del teatro moderno andaluz», *El Mundo* (8-2-2019), «Muere Salvador Távora en Sevilla, renovador del teatro», *La Crónica de Badajoz* (8-2-2019) «Salvador Távora figura clave de la escena española», *Diario lírico.es* (9-2-2019) «Salvador Távora, el director que fusionó la ópera con el flamenco», *Diari de Girona* (9-2-2019) «Mort el dramaturg Salvador Távora, un dels il·lustres del festival de Peralada», *Diario Córdoba* (9-2-2019) «Fallece Salvador Távora, un renovador de la escena comprometido con su tierra».

Nació Salvador Távora en el año 1930 en el número 49 de la calle Miguel Cid en el centro de Sevilla. Sobre cuatro pilares se va a forjar su vida y obra: vivir en el barrio obrero de El Cerro del Águila², trabajar como soldador en la fábrica de hilaturas HYTASA³, tener cerca de su casa un matadero y haber escuchado los cantes de El Bizco Amate.

Al muchacho que a los 14 años entró como aprendiz y asistía por la noche a los cursos de formación que se impartían en la fábrica de hilaturas, también le gustaban los toros y ejerció profesionalmente ese arte con el nombre Gitanillo de Sevilla. De él se dice que salió dos veces por la Puerta del Príncipe de la plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, una como torero, otra como director teatral. Aunque se le auspiciaba un futuro prometedor abandonó la lidia al morir uno de sus protectores.

En la taberna La Reja escuchó cantar a El Bizco Amate, que perteneció a la mitología trágica del flamenco⁴. De él recogerá Salvador Távora

² El Cerro del Águila es un barrio obrero nacido en el extrarradio de Sevilla en las primeras décadas del siglo XX para albergar familias campesinas emigradas al calor de las construcciones que necesitaba la Exposición Iberoamericana de 1929.

³ Como la industria textil se encontraba ubicada en Cataluña, Hilaturas y Tejidos Andaluces (HYTASA) fue concebida e instalada en Sevilla a partir de 1936 para paliar el déficit de materia textil elaborada que tenía la España franquista.

⁴ Enrique Guillén Carrascosa (1917-1948) conocido como Bizco Amate representa una leyenda sevillana del mundo del flamenco. Venerado por los amantes del cante, su aportación musical es estudiada por expertos. La Cátedra de Flamencología de la Universidad de Sevilla le ha dedicado cursos y sesiones monográficas. Entre los distintos estudios sobre su figura y transcendencia destacamos: Antonio Ortega: *Voz de canela. Bosquejo biográfico del Bizco Amate*, edición revisada y ampliada, Sevilla, Ayunta-

muchas letras que rescatará del olvido. De la desgarradora voz de El Bizco Amate aprendió los cantes profundos y amargos que desmitificaban la Andalucía jaranera que exportaron los viajeros románticos allá por el siglo XIX que la mostraban como señas de identidad del sur de España. Todas las tonás aprendidas en su niñez y adolescencia quedarán en el imaginario de nuestro dramaturgo; en HITASA conoció al soldador Emilio «El Pajarito», que lo iniciará en sus inquietudes marxistas y artísticas y a Mariano Astolfi, trabajador administrativo de la empresa, que le ampliará su cultura general; un matadero al que se llegaba cruzando el río Tamarguillo era visitado por las noches por Salvador y sus amigos. Allí lanceaban los toros. Rafael El Gallo que lo vio apadrinó sus ilusiones. Con su ayuda e influencia debutó en Sevilla el 17 de junio de 1951. Los diarios *Sevilla* y *ABC* cantaron sus proezas taurinas. Gitanillo de Sevilla seguirá toreando hasta que una trágica cornada mató al rejoneador Salvador Guardiola y él como sobresaliente dio la estocada final al toro asesino; a partir de aquí entra en el mundo de la copla y el flamenco⁵. Grabó con la discográfica Columbia, discos que la censura no dejó distribuir. Estamos ante «Campesinos tristes», «Amor y paz», «Segaores», «Andalucía la que divierte» y «Por las pisadas» canciones que se incluyeron en ORATORIO, *Quejío* y *Los Palos*. Más tarde las cantarán grupos musicales como Jarcha y Nuestro Pequeño Mundo.

De la copla popular al flamenco comprometido a los que no se les reconocía valor. La revuelta que le producirá conectar con ese mundo falso e hipócrita que aireaba una falsa Andalucía le llevará a posteriores reflexiones escénicas⁶:

Andalucía ha pretendido imitar un modelo impuesto desde fuera creyendo que la identidad es la frivolidad. Pero cuando Andalucía se parezca mucho a Juan Ramón Jiménez, a García Lorca, a Bécquer o a Picasso, a todos esos grandes andaluces universales, a esa seriedad triste y reflexiva que tenían, entonces se entenderá que Andalucía es una nación vieja y sabia que necesita ya ocupar su sitio en el concierto de las naciones del mundo.

El barrio humilde, la fábrica, la tauromaquia y los cantes van a cincelar al maestro teatral que recogería para su experiencia dramática sus recuerdos infantiles, adolescentes y de primera juventud.

miento de Sevilla, 2016 y Eugenio Cobo: *Andares del Bizco Amate*, Córdoba, Ediciones Demófilo, 1980.

⁵ Conoció a Juanita Reina, Manolo Sanlúcar, Enrique Montoya, Pastora Pavón y Juanito Valderrama.

⁶ TÁVORA, Salvador: «Andalucía Libre», noviembre-diciembre, 1994.

Entró en el mundo del teatro de la mano del crítico José Monleón que lo puso en contacto con el grupo Teatro Estudio Lebrijano. Colaboró en la pieza *ORATORIO* que fue estrenada en Nancy en 1971. A partir de esta experiencia internacional en la que especialmente quedó deslumbrado por dos espectáculos: las interesantes propuestas teatrales del japonés Tenjo Sajiky que exponía las esencias del pueblo nipón en un espectáculo basado en ritmos orientales y la representación de *Apocalipsis cum figuris* del dramaturgo polaco Jerzi Grotowski. Nuestro autor pensó a su vuelta a España que esos eran los caminos a seguir, profundizar en sus raíces y asumir las bases del «teatro pobre»⁷. Ha empezado la aventura teatral de Salvador Távora que le deparará tantos éxitos y reconocimientos. Creador a lo largo de casi cincuenta años de veintiocho espectáculos, cinco mil representaciones, tres millones de espectadores, asistencia a ciento ochenta festivales internacionales y treinta y cinco países visitados.

A su vuelta de Nancy ensaya en el espacio La Cuadra que le cede Paco Lira. Crea un grupo teatral independiente formado en principio por Joaquín Campos, Ángeles Jiménez, José Domínguez, Pepe Suero y Juan Romero, que toma el nombre La Cuadra como homenaje a su benefactor⁸. Todos son de la tierra, todos son andaluces a excepción de Lilyane Drillón, joven universitaria francesa, profesora, amante del teatro que desde que conoció en Nancy las inquietudes de Távora, quiso unirse a sus proyectos y ha trabajado con él y La Cuadra hasta nuestros días⁹.

Távora se acerca a las tablas en el momento que la eclosión del Teatro Independiente Andaluz recoge la antorcha del Teatro Estudio Lebrijano que comenzaba a diluirse tras la muerte prematura en 1972 de Juan Bernabé, su director; junto a Teatro Estudio Arahál de Alfonso Jiménez conforman el núcleo germinal del Teatro Ritual Independiente.

Entre las décadas de los años 60 y 80 del siglo pasado el teatro sufrió un revulsivo. La ruptura fue protagonizada por los grupos de Teatro Independiente, herederos del Teatro Español Universitario (TEU). Aportaban no-

⁷ *Apocalipsis cum figuris* es la última obra que estrenó Jerzi Grotowski. Su primera puesta en escena había sido en el año 1968 y la llevó a Nancy en 1972 como despedida de su etapa de creación. A partir de entonces se dedicó a la docencia en Pontedera (Italia) fundando en 1985 el Centro de Trabajo Grotowski. Creador del «teatro pobre» en el que imperaba una estética litúrgica, un fuerte componente alegórico y una reducción de los medios técnicos en el que el texto literario era un elemento más.

⁸ La Cuadra era un lugar de encuentro del mundo progresista de la Sevilla del momento. Heredera de este mítico lugar fue La Carbonería donde también ha tenido cabida la cultura, la bohemia y el pensamiento de izquierdas.

⁹ Lilyane Drillon con su preparación intelectual, relaciones sociales y dominio de idiomas fue un puntal esencial del grupo.

vedad a la escena. Representaban una alternativa vital, política y profesional para los que se iniciaban en las artes escénicas en los años 60. Planteaban una cultura paralela a la oficial. En los trabajos del Teatro Independiente primaban el escaso valor del texto, rebelándose contra la tiranía del mismo, así como la ruptura con la concepción espacial, la creación colectiva, la participación del público en la obra, la utilización de efectos especiales, el uso de maquinarias de todo tipo en el escenario ya que en él cabían infinidad de recursos. Frente al teatro oficial decadente crearon sus propios circuitos de exhibición bajo el paraguas de un componente crítico y satírico porque eran una cultura paralela a la reinante. Sus enfoques eran políticos, sociales, morales en suma contra los valores conservadores establecidos. Aunque de clara inspiración progresista su objetivo era el teatro y no la política.

El movimiento de grupos profesionales de Teatro Independiente ha sido uno de los fenómenos teatrales más destacados de la segunda parte del siglo XX. Más de un centenar de agrupaciones mostraron sus trabajos escénicos a lo largo del franquismo, la transición y comienzos de la democracia. Plantearon una ruptura que aún hoy en la segunda década del siglo XXI se recuerda. Citemos alguno de los grupos, sin pretender ser exhaustivo, Tábano, Els Joglars, Teatro Estudio Lebrijano, Els Comediants, Esperpento, La Cubana, Dagoll-Dagon, Mediodía, Los Goliardos, Bululú, Cátaros, Antriodo, Carrusel, La Claca, Cómicos de la Legua, Arahall y La Cuadra. Muchos de ellos aún en activo son bastiones importantísimos del teatro español actual.

Lugares míticos de representación del Teatro Independiente han sido la Sala Cadalso, el Pequeño Teatro del TEI, el Teatre Lliure y el local sevillano de La Cuadra.

Salvador Távora fue madurando, perfeccionando sus técnicas teatrales, se intelectualizó y alcanzó reconocimiento mundial. Entre las distinciones y premios que a él y a su obra se le han concedido citemos la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (1985), Andalucía del Año (1993), Hijo Predilecto de Sevilla (1997), Cruz de San Jordi (1997), Premio de Honor del Teatro Andaluz (2013), Max de Honor (2017)¹⁰. Pero quizá el homenaje más entrañable que ha recibido Salvador Távora ha sido el documental que tras dos años de intenso trabajo estrenó en Sevilla su hija la directora cinematográfica Pilar Távora. A través de 50 intervenciones, 150 horas rodadas y 65 minutos de montaje personajes del mundo del teatro, de las letras, de la cultura y de

¹⁰ Andalucía del Año y la Cruz de San Jordi son premios concedidos en Cataluña, comunidad a la que Salvador Távora estuvo muy unido. El resto de premios recibidos por Salvador Távora y La Cuadra están relacionados en el apéndice I de este trabajo.

la política nos muestran la imagen del autor sevillano. Juan Margallo, Ignacio Amestoy, Nuria Espert, Lluís Pascal, Hugo de Greef, Jack Lang, Alfonso Guerra y Alejandro Rojas Marcos, entre otros, homenajean y nos dibujan la figura mítica en el documental *Salvador Távora: la excepción*, estrenado en Sevilla el año 2017 con la presencia del dramaturgo.

Siempre pensando en su obra y en su Andalucía, en el año 2007 inaugura en el periférico barrio sevillano de El Cerro del Águila un teatro estable propio. En palabras de Eva Díaz Pérez, una de sus biógrafas, un «proceso ambicioso y quizá demasiado optimista»¹¹. Salvador pretendió descentralizar la cultura pero al no tener el respaldo institucional, que se le había prometido, le llegó en 2015 una orden de ejecución hipotecaria. El dramaturgo estaba ya enfermo, con una edad proveyta se sintió abandonado y desilusionado. El espacio escénico, que le costó a La Cuadra su patrimonio, hoy está dirigido por una cooperativa que mantiene la programación semanal de teatro y flamenco¹².

Salvador Távora ha realizado escenografía y montado obras sin estar acompañado de La Cuadra. Nuria Espert le pidió colaboración para la escenografía de la ópera *La Traviata*, dirigida por ella siendo estrenada en el teatro de la Zarzuela de Madrid en 1989. Dirigió, así mismo, sobre un texto dramático de Ignacio Amestoy, *Pasionaria. No pasarán* estrenada en el teatro Arriaga de Bilbao en 1993. Tiene en su haber un ciclo de espectáculos taurinos creados, a lo largo de distintos años, para ferias mundiales del toro celebradas en Sevilla.

Terminemos definiendo a Salvador Távora con palabras de Lilyane Drillón, persona que ha estado unida a La Cuadra desde su fundación y que ha sido una de sus almas¹³:

No es fácil intentar retratarte. Polifacético, escapas a las simplificaciones, o a las definiciones, pero si hay una palabra que, para mí, encierra tu esencia sería sin duda la de poeta ¿Quién, si no un poeta, es capaz como tú, de soñar despierto y llegar a abrir la esferas de nuestra memoria inconsciente con una batuta de la cual van brotando imágenes, ritmos, sensaciones, notas, palabras, músicas, riesgos, belleza?

¹¹ DÍAZ PÉREZ, Eva: *El Mundo*, 25 /1 /2015.

¹² Para conocer la vida y obra de Salvador Távora remitimos al Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas (Cirae) que alberga un fondo documental de más de 8000 piezas. Así mismo es de gran interés el Fondo de la Agrupación Teatral La Cuadra.

¹³ DRILLON, Lilyane: «Con aromas de Sevilla»; Concha Távora, Francisca Murillo y Evaristo Romero, *Salvador Távora. La imaginación herida. Apuntes para un lenguaje teatral*, Écija, Ayuntamiento de Écija, 1998, p. 15.

QUEJÍO

Tres son, a nuestro juicio, los hitos fundamentales de la producción teatral de Salvador Távora: *Quejío*, *Las Bacantes* y *Carmen ópera andaluza de cornetas y tambores*. Con *Quejío* comienza su andadura rupturista en el año 1972, *Las Bacantes* representa un sesgo en su creación al pasar de un teatro independiente a uno de gran producción en el año 1987, para once años después alcanzar con *Carmen* el culmen de su estética. Las tres obras a las que haremos un acercamiento, al igual que sus 25 restantes, tienen coherencia con sus principios éticos y estéticos: presentar una Andalucía alejada de los tópicos, una tierra doliente que él quiere reivindicar sacándola de estereotipos ancestrales.

En una España en la que seguía gobernando Francisco Franco, los partidos políticos no estaban legalizados, se vivía bajo vigilancia policial, la censura era muy férrea y la emigración estaba desangrando España, en especial los pueblos del sur, Salvador Távora comienza con una andadura teatral que duraría casi cincuenta años. Sabía lo que quería. Le van a seguir *Los palos*, *Herramientas*, *Andalucía amarga*, *Nanas de Espina* y *Piel de toro*. Todas ellas son gritos de dolor y rabia que arroja al espectador. Dolor por su Andalucía olvidada y abandonada a su suerte. En *Los Palos* trabaja con textos de contenido burocráticos sobre la muerte de García Lorca, en *Herramientas* va en busca de la identidad del pueblo andaluz, *Andalucía Amarga* es un poema teatral sobre la emigración, *Nanas de Espina* abordará *Bodas de Sangre* haciendo una abstracción de la obra lorquiana para terminar este primer ciclo teatral con *Piel de Toro* donde nos transmite sus recuerdos de torero a la vez que muestra la historia de España a través de eventos taurinos, una suerte de Ruedo Ibérico tavoriano. Con *Nanas de Espina* y *Piel de Toro* se abre a un mundo más colorista mientras que las tres primeras recuerdan a los claroscuros goyescos con sus sombras negras, blancas y grises.

Salvador Távora recuerda que *Quejío*, su ópera prima, subtitulada «protesta visceral de un pueblo marginado» nació de la experiencia vivida en el Festival de Nancy al participar en la puesta en escena de ORATORIO¹⁴. Veintiséis años después de su estreno quiso aclarar posibles tergiversaciones que con el paso del tiempo hayan podido desvirtuar la realidad:

¹⁴ TÁVORA, Salvador: «Reflexiones sobre un lejano *Quejío*, su prehistoria o los orígenes de una estética»; Concha Távora, Francisca Murillo y Evaristo Romero, *op. cit.*, p. 19.

En ORATORIO un mítico espectáculo de creación colectiva de un importante grupo de teatro amateur, el Teatro Estudio Lebrijano, que participó en el año 1971 en el Festival Internacional de Teatro de Nancy, y al que por solicitud del crítico teatral y director de la revista *Primer Acto*, José Monleón, me incorporé, no solo interpreté los cantos que, por sugerencia de Monleón, se incluyeron en el mismo, sino que elaboré las letras de sus textos, elegí los palos adecuados, y los ejecuté en la obra a mi manera de entender las formas de hacerlos —sin más dirección que mi intuición, mi experiencia profesional, y en los momentos que acordé con Monleón— asentándolos en una gestulación personal, alejada de las formas al uso, que ya llevaba ejercitando, formalmente, a nivel individual, desde 1968.

Quejío se estrenó en Madrid de la mano de José Monleón y de José Carlos Plaza el 15 de febrero de 1971 en el teatro Maravillas a propuesta del Teatro Experimental Independiente (TEI). Fue llevado a la Universidad de la Sorbona en 1972 programada por el Teatro de las Naciones en la sección dedicada a Minorías Culturales y Teatro Político llevaba muy buenas referencias de Jack Lang y Jean Louis Barrault a los que Lilyane Drillon recomendó el espectáculo al que había asistido en su presentación previa en Madrid¹⁵. Distintos países europeos acogen a *Quejío* que también marchará a la otra orilla del Atlántico. Francia, México, Portugal, Venezuela, Colombia, Italia, Puerto Rico, Suiza, Yugoslavia y Alemania (RFA) refrendaron sus éxitos con más de 748 actuaciones entre 1972 y 1975¹⁶.

Se apreció en esta ópera prima un impulso renovador, agresivo, quizá una arrogancia de su creador. Teatro de ruptura, vanguardista pero a la vez anclado en la tradición popular. Los críticos teatrales y el público pensaron que Salvador Távora y La Cuadra habían bebido de Grotowski, Peter Brook, Tadeusz Kantor, el Living Theatre o incluso el Bread and Puppet pero su interés y lectura por estos teóricos renovadores llegaron después de la mano de José Monleón¹⁷:

¹⁵ Meses antes le habían prohibido una obra, que nunca se llegó a representar, llamada *Andalucía, respuesta total*.

¹⁶ Cuarenta y cinco años después, en 2017, vuelve otra vez Salvador Távora a subir a las tablas a *Quejío*. A su juicio la quiebra del Lehman Brothers, la reacción del Ibex 35 y las políticas restrictivas de la Unión Europea habían creado una situación social y económica que hicieron vigente este grito de protesta. Efectivamente los que tuvimos la suerte de ver el espectáculo comprobamos que, una vez más, Salvador Távora había acertado.

¹⁷ Salvador Távora recuerda con mucho cariño a sus mentores: «José Monleón y Paco Lira fueron para mí puntales sólidos en los que puse mis pies, mi cabeza, mis ilusiones y mis aciertos».

QUEJÍO no partió, como ORATORIO, de un texto literario; nació de un impulso nada fácil de describir, por hacer del solo universo de lo andaluz un hecho dramático en sí mismo, del baile, de mi cante, y se estructuró y tomó cuerpo en mis sentidos como unidad dramática, lejos de la palabra, apoyado, fundamentalmente, en el ritmo, la guitarra, los objetos, la geometría escénica, los olores, las imágenes, las tonalidades de mis coros anteriores, y en él participaron cantaores, guitarristas, bailaores y gente del medio popular andaluz, que excluyendo las razones ideológicas que nos acercaron a los compañeros del Teatro Lebrijano, carecíamos de afinidades con el mundo académico del teatro que ellos ejercitaban, teníamos un sentido profesional y no amateur del espectáculo, y estábamos lejos de los conceptos teatrales del medio universitario.

Como bien dice Salador Távora, *Quejío* es un estudio dramático sobre cantes y bailes de Andalucía. La idea, escenografía, elementos escénicos, ordenación dramática de los cantes, toques y bailes, la luminotecnia, la música, el montaje y la dirección son del dramaturgo sevillano. Comparte la autoría de las letras de los cantes con Alfonso Jiménez Romero.

Describamos el espectáculo según el «guion de creación»¹⁸. Sobre un suelo de madera seis personajes en escena. Una mujer, un guitarrista, un bailar y tres cantaores. La mujer va vestida de negro, los hombres con ropas de trabajo. La luminotecnia es simple: cuatro candiles de aceite, tres bombillas a ras de suelo y un foco al fondo del pasillo central.

La escenografía es muy simple: un bidón lleno de piedras, tres juegos dobles de sogas, cuatro candilejas de aceite, un banco doble de madera, una silla de enea, un cántaro, un palo de madera, un infernillo, alhucema, una guadaña, un hocino y un bieldo. Todo ello en una habitación de una modesta casa con las paredes blancas.

Se estructura *Quejío* en diez escenas rítmicas o rituales que ya está en ella según distintos momentos musicales: martinete, trilla, taranto, bulería, arboreá, seguidilla, petenera, compás de cajón y sonidos de flauta de caña.

Comienza la obra con la escena vacía. Se irán incorporando los personajes desde el fondo de la sala de espectadores, excepto el cantaor. Poco a poco se hace la luz. Todo continúa en silencio mientras los personajes van tomando su lugar.

¹⁸ Seguimos con bastante fidelidad la información recibida en: Salvador Távora, «Guiones de creación: Quejío, Los Palos y Herramientas»; Concha Távora, Francisca Murillo y Evaristo Romero, *op. cit.*, pp. 75-91.

En la segunda escena el cantaor acompañado del guitarrista a ritmo de martinete canta unas cuartetas: «/pasito que doy palante / pasito que doy atrás, / campanita que no suena / algún día sonará /» para terminar la escena con «/ Candilejita de aceite / que se enciende en mi postigo, / pa que alumbre por la noche / a los muertos y a los vivos /».

La tercera escena rompe el silencio con tonos de cante de trilla en los que se dice: «/ El mulo que me lleva, / y se viene conmigo / cuando lo llamo. / Viene conmigo, /viene conmigo / porque / juntos suamos cargando el trigo. / Y por la tarde / al dar de mano / duerme el mulo en la cuadra / y yo en el grano. /». Se van incorporando los personajes a la escena. La mujer triste arrodillada, el guitarrista con una cadena en el pie. En el centro de la escena el bidón cargado de piedras.

La escena cuarta irá a ritmo de tarantos. La mujer se sienta. Un cantaor con las rodillas hincadas en el suelo se ata las manos con las maromas. Acompañan sonidos de flauta de caña a la vez que se canta: «/ Descalzo / no comprarme zapatitos / que yo quiero andar descalzo / que yo no quiero ser iguá / que tú que llevas zapatos /y no me quieres mirá. /» y «/ Y mi candí se apagó / me quedé solo en la mina / y mi candí se apagó / en la esquina de mi pueblo / tranquilo estará el patrón / esa es la pena que tengo /». Empieza el baile a ritmo de taranto, los cantaores tiran del bidón llevando las manos atadas con las maromas.

La escena quinta es a ritmo de bulerías. Los cantaores intentan arrastrar el bidón y el intento los lleva suelo, es el límite de su libertad. El cantaor golpea el bidón con un palo. Es un frenesí. El baile por bulerías y la letra es el canto de la emigración: «/ El trigo pa los señores / pa ellos las alegrías /pa nosotros los dolores. / Ya no tengo fuerzas mare / pa mirar tus ojitos llorando / yo me voy por eso mare / pa no verte sufrí tanto y tanto. / No llores mare no tengas penas / que yo te juro vuelve cuando puea. / Conmigo mare te llevaré / onde yo puea ganá pa comé /». La cadencia la llevan los golpes, las guitarras y el tirar de las sogas.

En la escena sexta a ritmo de arboreá los cantaores desafiantes con herramientas campesinas en las manos y atados con las maromas llegan al borde del escenario. Con este pequeño arrastre sienten que unidos es posible la liberación. Estamos ante un momento de gran agresividad. Es cuando entonan: «/Dame la guadaña / que se ma caío / y el jocino viejo / que no ma servío. / Ay los que cantamos /ay los que se fueron / ay de los que tienen /zapatitos nuevos /».

En la escena séptima aparece un disidente que renuncia a la lucha y se desata las ligaduras de las muñecas. Pide a la mujer piedad, esta le da agua

y acerca alhucema al infernillo. Rasguea la guitarra por seguidilla y canta en el momento que va a partir: «/Salí de mi tierra /me fui con dolor / si hay quien reparta justicia / de mí se olvidó /» para terminar: « /Qué penita más grande / tengo que callá / que se me llenan los puños de rabia / si miro patrás /». Termina la escena con el acompañamiento de los sonidos de una flauta de caña mientras desaparece el cantaor que ha abandonado la lucha.

En la escena octava la guitarra sigue al ritmo de seguidilla mientras el cantaor intenta seguir arrastrando el bidón pero cae al suelo mientras se escucha: «/ Que yo he aprendió en la vía / sin sabe lee / y si me cortan las manos / me quean los pié /».

En la escena novena cada uno de los cantaores tira descoordinadamente del bidón con un desacuerdo que les llevará al suelo. Baja la luz, más alhucema y suena una petenera: «/ Baja los ojos y camina / y no preguntes por ná / que antes que llegues a la esquina / te van a tirá patrás / te van a tirá patrás / baja los ojos y camina / y no preguntes por ná / Que más da muerto que vivo / si te vienen a llora / a la puerta de la carce / a la puerta de la carce / o a la reja de un pená / qué más da muerto que vivo / si te tienes que callá /».

En la escena décima los golpes a compás de martinete marcan el ritmo. Ha enmudecido la guitarra, sigue el cantaor de las amarras. Se vuelve el cante con doblas, tonás y martinetes. La letra está en tres tiempos: «/ Hasta el aire que respiro / man llegao a mí a quitá / ábreme la puerta mare /que hasta el aire que respiro /man llegao a mí a quitá /» para continuar con «/ Candilejas de mi pueblo / que me quieren apagá / y aceitito que me falta / hasta pa echárselo al pan / ayuarme que no pueo / que ya no podemos ma /» para terminar con «/ Y esta es la verdad / to lo que estamos pasando / esta es la verdá / caenitas que tiene mis manos / caenas que quiero arrancá /». Vuelve el toque de caña llamando al compañero que ha abandonado la lucha. Unidos consiguen desplazar el bidón quedando al borde mismo de la escena. Baján los cantaores al patio de butacas, se mezclan con los espectadores y les ofrecen las sogas que se han quitado de las muñecas. Al final silencio dejando la escena vacía con la hoz clavada en el suelo.

Para Antonio Marín estamos ante¹⁹:

Un poema escénico, coral, rítmico, flamenco, brutal, físico, sin héroe ni «texto», que en escena da una idea acorde con sus prin-

¹⁹ MARÍN, Antonio: *Quejío, Los Palos, Herramientas, 1972-1977*, Sevilla, Plataforma Independiente de Estudios Flamencos, 2015.

cipios éticos y su estatus económico proletario, cuya acción es un drama litúrgico, pasional, desgarrado, que emerge sin trampa ni cartón del sudor, la sangre y el hueso.

Quejío de Salvador Távora es una pieza emblemática de las artes andaluzas. Un ritual de ceremonia lento que con una sencilla pero contundente puesta en escena hace volver al autor a sus orígenes. Con la invención de un lenguaje nuevo sitúa al hombre en un espacio, Andalucía, y en un tiempo, principio de los años setenta del siglo pasado.

En un clima angustioso, que las sombras fantasmales agigantan *Quejío* es una alegoría de la represión, de la opresión y de la consiguiente rebeldía. Con sogas que maniatan ilusiones y esperanzas, con el lenguaje intemporal del canto y el baile, con el bidón cargado de piedras como símbolos del combate a muerte por la libertad, está la mujer, testigo impotente de la desigualdad, que sabe ser misericordiosa y da agua al disidente que se rinde a la vez que perfuma con alhucema recordando tiempos pasados al amor de la lumbre.

Con los 10 rituales asociados a otros tantos palos flamencos, con las posibilidades expresivas del cuerpo, con el esfuerzo titánico de los actores, con los objetos asociados a la muerte y al trabajo y con la supresión del texto dramático a excepción del canto nuestro dramaturgo nos traslada en una ceremonia muy pausada la opresión, la miseria, la desesperación, la soledad, el desgarró, la pasión y la rebeldía de un pueblo en su solidaria lucha por la libertad.

LAS BACANTES

Junto a Esquilo y Sófocles fue Eurípides uno de los grandes autores de la escena griega. Componen la tríada más gloriosa de los dramaturgos helenos. La tragedia, manifestación literaria suprema del siglo de Pericles, perdió toda su fuerza y atractivo sobre las multitudes tras la muerte de Eurípides. *Las Bacantes*, escrita en los últimos años de su vida durante su estancia en el exilio de Macedonia, fue su testamento literario. Drama enigmático y polémico. Tras su fallecimiento fue estrenada por su hijo Eurípides el Joven.

El teatro de Eurípides se caracteriza por una gran innovación en la mirada y tratamiento que da a los mitos, en la humanización de sus personajes, en cómo los problemas del momento influyen en su temática así como en la disminución del papel del coro. *Las Bacantes* está ejecutada con estas premisas salvo en lo concerniente al coro que sí tiene una importancia

capital²⁰. Desde su revisionismo racionalista que lo practica a la vez que Sócrates y los sofistas, vuelve a tomar el concepto tradicional de la divinidad y le da un giro dada la poca solidez de su fe en los dioses que, a su juicio, solían actuar de una forma cruel y arbitraria. En *Las Bacantes*, su última obra, Eurípides plasma la iniciación de los griegos al culto de Dioniso introducido en Tebas por el mismo Dios llegado desde Oriente. El duelo que se establece entre Dioniso-Baco y Penteo, rey de la ciudad griega, abocará a la tragedia final al morir el soberano tebano a manos de su propia madre, Ágave.

Conformada la pieza trágica en un prólogo que presenta al propio Dioniso, un párodo, cual canto de exaltación, cuatro episodios con sus correspondientes estásimos. En el primer episodio aparecen Teresias y Cadmo, en el segundo hablan Penteo y el Extranjero, que es el mismo Dioniso, en el tercero el Dios es encarcelado junto a las ménades y en el último episodio se anuncia el descuartizamiento de Penteo. Culmina la tragedia con el éxodo final, momento de la anagnórisis en el que Ágave toma conciencia de que sostiene en sus manos la cabeza de su hijo, que ella misma ha ayudado a descuartizar creyendo que era una fiera.

Según Carlos García Gual el eje de la tragedia es una superposición de antagonismos «lo griego y lo bárbaro, lo masculino y lo femenino, la ciudad y el monte, la serenidad cívica y el frenesí báquico es decir lo apolíneo y lo dionisiaco en el sentido de estos términos en Nietzsche»²¹.

En *Las Bacantes* se nos presenta el choque entre lo humano y lo divino donde aparecen ambas esencias, la tradición frente a la modernidad. Se pueden unir otros temas como son el conflicto generacional y la implacabilidad de la justicia divina que es puesta en cuestión por Ágave, madre del rey Penteo que en un momento de la tragedia afirma: «No deben los dioses en su cólera asemejarse a los mortales»²². Es por lo que al final de la lectura de *Las Bacantes* nos queda la pregunta, ¿Hay justicia en los actos de Dioniso?

Con estos mimbres que hemos esbozado nos encontramos con dos hechos sorprendentes. Miguel Narros, director del Teatro Español, le ofrece a Salvador Távora el montaje de *Las Bacantes* de Eurípides pero quizá

²⁰ El coro griego, que siempre es un acompañante en la tragedia griega, se caracteriza por su visión distante y objetiva acerca de la trama, no actúa así en *Las Bacantes*. El coro, en este caso, lo componen las ménades, las bacantes y los seguidores de Dioniso y en consecuencia transmisores de sus ideas y partidarias de él.

²¹ GARCÍA GUAL, Carlos: «Las últimas tragedias de Eurípides»; *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, Mondadori, 1993.

²² EURÍPIDES: «Las Bacantes»; *Teatro griego*, Madrid, Edaf, 1968, p. 1240.

fuera más sorprendente aún que Salvador aceptara. El dramaturgo va a iniciar una nueva etapa con la adaptación de una tragedia griega, trabajo tan alejado de lo que había montado hasta el momento. Teatro clásico, teatro intelectual y teatro de palabra. Un reto que superará magistralmente.

Después del montaje y escenificación de *Piel de Toro* Salvador Távora estaba afligido porque los espacios escénicos a los que había subido esta obra no se adaptaban a la circularidad de una plaza de toros y esa razón había restado, a su juicio, intensidad a su espectáculo, que se había resentido en cuanto a la recepción del público. Es en este momento, el año 1987, cuando Narros le ofrece que dirija la última obra de Eurípides. La decisión de dar su visión de *Las Bacantes* fue muy meditada. Así nos lo traslada²³:

Sentí una profunda sorpresa. En primer lugar porque Narros conocía mi alergia a los textos teatrales densos y filosóficos. Yo buscaba fijar un lenguaje escénico alejado de la historia literaria del teatro y esto suponía volver la vista atrás a un texto dramático escrito hace más de dos mil años. Además la tragedia griega surgía de un entorno espacial y temporal muy lejano al lugar en que mi teatro hincaba sus raíces y que no era más que mi Andalucía y mi Sevilla.

Venía nuestro autor de un periplo en el que había trabajado por rescatar las raíces profundas del andalucismo. Sus *Quejío* (1972), *Los palos* (1975), *Herramientas* (1977), *Andalucía amarga* (1979), *Nanas de Espinas* (1982) y lo más cercano en el tiempo *Piel de Toro* (1985) eran un alegato emocional del que no quería desprenderse. Pero descubrió que con Eurípides se podían unir distintas culturas mediterráneas. Es por lo que justifica la aceptación del encargo con estas afirmaciones²⁴:

Eurípides nos plantea en esta obra un debate que hoy sigue cargado de actualidad, lleno de interrogantes: el debate cultural Norte-Sur. Penteo frente al dios Baco (Dioniso). Lo pagano y lo religioso. Los impulsos ante la reflexión. El mundo del Sur, oriental, de lo dionisiaco, frente al mundo rígido del Norte. En verdad era lo que yo estaba haciendo: defender el discurso de lo emocional frente a lo racional.

Esta cercanía la sigue corroborando Távora²⁵:

²³ Cita indirecta tomada de Marta Carrasco y Eva María Díaz Pérez: *Salvador Távora. El sentimiento trágico de Andalucía*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 130.

²⁴ *Ibidem* p. 131.

²⁵ *Ibidem* p. 132.

Después de leerme infinidad de veces el texto de Eurípides, mi mayor preocupación fue olvidarlo; y cuando en mi mente se fue difuminando el valor literario de la obra y me quedó solo el estado emocional que transmite la tragedia, apareció ante mí el espectáculo como un ritual de «paganismo sacramental» lleno de valores que están en la vida cotidiana de cualquier sevillano: la marcha procesional, el color negro y el oro, el vino, los cirios, los brazos airoso de una bailarina, los tambores rocieros, el sexo, el dolor, la muerte.

Las Bacantes fue presentada en Sevilla en el teatro Álvarez Quintero y estrenada en el Teatro Español de Madrid el año 1987. Tras un periplo mundial cerraron la gira en el Teatro de la Ópera de El Cairo en 1990. Veinte años después volvió a ser representada por La Cuadra en el teatro «Salvador Távora» de la capital hispalense, que se inauguraba por esos momentos; para esta ocasión renacieron escenografía y vestuario no así los actores-cantaores-bailaoras que fueron sustituidos. María del Mar Berlanga dará vida a Ágave que en un primer momento lo interpretó Manuela Vargas.

La síntesis del espectáculo era la tragedia griega que se mira en un imaginario religioso andaluz y en sus raíces. Siguiendo a Marta Carrasco y Eva Díaz Pérez diremos que Ágave, la madre de Penteo, se nos muestra vestida con un traje que termina en una cola bordada en oro a manera de los mantos procesionales de vírgenes sevillanas, su hijo aparece sentado en un artilugio, sobre una peana de claveles rojos, que nos recuerda a tronos procesionales, la alba túnica de Tiresias, el augur ciego, con un ancho ceñidor de esparto, bien podría ser reflejo de indumentaria nazarena. Otro guiño a la cultura andaluza es el tirso que en el que se apoyan Dioniso y sus seguidores se asemeja al báculo que los peregrinos que van a Almonte portan y los sonidos tamborileros con los que danzan las bacantes podrían ser propios de una fiesta rociera²⁶.

El montaje de la obra es espectacular, alejado de todo lo que había hecho hasta el momento. Inicia un nuevo camino en el que su anterior escenografía cargada de ascetismo es sustituida por mutaciones entre las que destaca una noria gigante en las que son empaladas las bacantes y en su continuo movimiento llevadas al Citerón para que participen en las fiestas báquicas²⁷.

²⁶ *Ibidem* p. 133.

²⁷ Citerón es una montaña de la Boecia que se extendía entre el Parnaso y Megara; allí era donde se celebraban las bacanales.

La ordenación de composiciones musicales, selección y adaptación de textos y escenografía fueron realizados por Salvador Távora. El diseño de vestuario estuvo a cargo de Miguel Narros.

Távora siente un gran respeto hacia Eurípides y su obra pero la readapta según sus sentimientos y su estética. Hace una síntesis del texto escrito. Para él está creando una poética de los sentidos «donde los ruidos, la luz, el color y el olor tienen un sitio precisamente más fundamental en la comunicación que la palabra que encorseta la expresión»²⁸. Una síntesis que lleva a algunos personajes a no pronunciar palabra. Dioniso permanece mudo toda la obra. Llega arrogante, bien vestido, elegante con una sonrisa perpetua y solo se comunica a través del baile, la flauta y la quietud. Un ejemplo es el parlamento con el que Dioniso inicia la obra que en el caso de Távora lo hace la corifea. No hay supresiones de partes sustanciales de la tragedia inicial pero sí una readaptación y síntesis. Como colofón el autor introduce un texto propio que cantan las bacantes en medio y al final de la obra cuando salen de escena después de la anagnórisis. Dice así: «/Tierra que roza dos mares/ al ritmo de sus banderas/ he de querer mientras viva/ hasta el día en que me muera/».

La obra se desarrolla como una cruel narración canalizada por la poética teatral de Salvador Távora que ha estructurado la unidad dramática en once rituales enumerados por Lilyane Drillón: 1º Exposición que hace la corifea de los motivos de la tragedia, 2º Las bacantes entran en escena, 3º Parto de Ágave y coronación de su hijo Penteo, 4º Dioniso ante Penteo, 5º Prendimiento de Dioniso, 6º Predicción de Tiresias, 7º Enajenación de Ágave, 8º Ágave con las bacantes, 9º Seducción de Penteo por Dioniso, 10º Penteo es despedazado, 11º Triunfo vengativo del dios sobre los incrédulos²⁹.

En la adaptación de *Las Bacantes* Távora mantiene a los personajes a excepción de El Mensajero. De un lado Dioniso, alejado de la literatura dramática en general aquí es uno de los protagonistas. Citado bajo distintos nombres Ditirambo, Bromio, Evios, Evohé o Iacchos representa el reemplazo del universo tebano, la confrontación de dos tronos contrapuestos y el enfrentamiento de dos ideologías, para Hölderlin es el «dios venidero» y para Renate Schlesier es «el dios diferente»; se narra el mito del dios que seduce a Penteo para que vaya al Citerón. Representa lo nuevo. De otro, Tiresias, ciego adivino, Cadmo, fundador de la dinastía tebana, y Ágave, madre de Penteo, todos ellos ancianos, aceptan la nueva

²⁸ TÁVORA, Salvador: *Texto promocional de Las Bacantes*, Teatro Español-Ayuntamiento de Madrid, temporada 1986-1987.

²⁹ DRILLON, Lilyane: *op. cit.* p. 3.

divinidad por interés o prudencia. Cadmo, con la sabiduría de la senectud, logra devolver la conciencia y el sentido de la realidad a Ágave que cual mater dolorosa llora la muerte de su hijo. Frente a ellos el rey Penteo que nace, se desarrolla y muere en la obra se opone a la renovación. Es racionalista, conservador y puritano. En la desolación final Dioniso se muestra como Dios implacable, triunfante, pidiendo justicia y exigiendo víctimas. Para Marie Delcourt Curvers «Quizá Eurípides haya abogado contra el Dios por el mal que pueda hacer la religión» al que atribuye «soberbia y desmesura»³⁰. Los coros, al frente de los cuales está la corifea, lo componen cinco mujeres enloquecidas. Actúan como instrumento de venganza del Dios; con sus cantes y bailes nos ayudan a comprender la trama y colaborarán en la tragedia final.

¿Cómo ha diseñado Távora el espacio escénico? Una gran noria, unas escaleras con tres barriles de vino situados a distintas alturas, un trono para Penteo coronado, y un lugar para los tres guitarristas y el tamborilero. El espacio según se va desarrollando la trama se irá adaptando a las necesidades escénicas y variará para adecuarse a la entrada y salida de los intérpretes. Especial significación tiene la mutación de la noria. Una gran rueda con sus cangilones que está en movimiento y sirve para simbólicamente transportar a los personajes al espacio que no vemos, el Citerón; empaladas desaparecen las bacantes de la escena así como Penteo y su madre³¹.

¿Cuáles entendemos podrían ser las características esenciales de *Las Bacantes* de Salvador Távora? Con ligeras divergencias respeta el texto de Eurípides, presenta una síntesis del texto dramático que es sustituido por arriesgadas metáforas visuales y auditivas, reinterpreta a Dioniso adaptándolo a la cultura andaluza, narrando escénicamente el mundo mitológico, desarrolla un montaje complejo apartado de sus anteriores puestas en escena, caracteriza psicológicamente a los personajes, imprime a la representación un dramatismo intensísimo ejemplificado en los perros devorando los restos de Penteo. Todo este universo lo funde con la música, la danza, el canto flamenco y las marchas de Semana Santa.

Con *Las Bacantes* La Cuadra ha emprendido un nuevo camino. Dejan de ser un grupo de teatro independiente para transformarse en una gran producción con artistas invitados. Arriesgan. Disponen de más dinero, Salvador ya no interpreta, se ha bajado del escenario para solo dirigir pero

³⁰ DELCOURT CURVES, Marie: *op. cit.* p. 6.

³¹ Salvador Távora ya había subido a las tablas aperos campesinos y herramientas industriales, pero es en *Las Bacantes* donde empieza a complicar los utensilios, su manejo y su complejo movimiento en escena. Atrás van a quedar el bidón, la pala, las sogas, la hormigonera y la retroexcavadora.

mantiene su esencia con la ritualización de la Semana Santa y la Pasión unidos a los cantes y los bailes andaluces para reinterpretar el mito universal de Dioniso.

CARMEN ÓPERA ANDALUZA DE CORNETAS Y TAMBORES

«Toda mujer es amarga como la hiel, pero tiene dos buenos momentos, uno, en el tálamo, otro, en la muerte». Bajo este lema del poeta griego Páladas comienza Prosperé Mérimée la novela en la que la protagonista principal, una mujer, ha superado los límites del relato para alcanzar la categoría de mito. Un mito que ha perdurado hasta nuestros días.

Acercarse a los mitos es una delicada cuestión. Carmen, don Juan, La Celestina o don Quijote son personajes universales que han trascendido lo meramente anecdótico y localista para convertirse en patrimonio de la humanidad. Sin embargo van a existir tantas Cármenes y tantos don Juanes como creadores se aproximen a ellos ya sean escritores, músicos, bailarines, pintores, coreógrafos o cineastas³².

De los acercamientos a Carmen quizá el que dignifica más el mito sea el que hizo Salvador Távora y su grupo La Cuadra porque alejada de la visión romántica, la obra se adentra en la esencia de lo genuinamente andaluz. Para Távora su *Carmen*³³:

Desde su condición de mujer libre, sin dependencia económica de un hombre por su condición de cigarrera, se destacó acrecentando el escándalo de sus amores, capitaneando cuantas revueltas reivindicativas de los derechos de las mujeres en el trabajo se levantaban, en el clima industria donde se desenvolvía. Asumió políticas progresistas que la llevaron a liderar importantes conquistas en el campo de las incipientes libertades de la mujer andaluza.

El mito de Carmen nació de la pluma del viajero romántico Prosperé Mérimée hace más de siglo y medio. ¿Cómo iba Mérimée a intuir que

³² Quizá sea el cine el arte que, con mayor o menor libertad, más ha tratado el mito de Carmen. En 1899, al comienzo del cinematógrafo, encontramos la primera *Carmen* de Dufayel y, en 1909, ya en España, será Ricardo de Baños quien acometa esta empresa con *Carmen, la hija del bandido*. La última versión rodada, que conocemos, es la de Vicente Aranda. Entre la *Carmen* de Dufayel y la de Aranda se han filmado más de cincuenta versiones.

³³ La presente introducción a la visión que vamos a desarrollar de *Carmen ópera de cornetas y tambores* de Salvador Távora tiene deudas con la ponencia que sobre el bandolerismo andaluz presentamos en Jauja el año 2004. Carmen Fernández Ariza, «Carmen en tierra de bandoleros», *El bandolerismo en Andalucía*, Ed. Rafael Merinero Rodríguez, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 2005, pp. 13-30

pasaría a la posteridad por la creación del personaje de Carmencita? ¿Qué habría sucedido si Bizet no la hubiera elevado a ópera?

El romanticismo que hizo atractivo a Mérimée el viaje a España se inició en los últimos veinte años del siglo XVIII con los escritores Swinburne, Dillon, Townsend y Lady Holland. En el siglo XIX hay cambios respecto a sus predecesores. El romántico acomete el viaje como evasión y sustituye el poder de la razón por el dominio de la subjetividad; Disraeli, Ford y Borrow sienten admiración por el pueblo español.

El gran amor que Mérimée profesó a España y las distintas visitas que nos hizo a partir de 1830 le hicieron pensar que había sabido captar «la couleur» del pueblo español. Es en esa creencia donde están los orígenes del acercamiento singular que Mérimée hace al alma femenina.

El embrión del relato lo constituyen dos anécdotas que le contó al autor la condesa de Teba³⁴. Igualmente debieron influir las cuatro *Lettres d'Espagne* que envió a su editor en 1830. *Les combats de taureaux*, *Une execution*, *Les voleurs en Espagne* y *Les soucières espagnoles* nos informan de su entusiasmo por las corridas de toros, de su fascinación por «El Tempranillo» y de su sugestión por el mundo de la brujería. Estos acercamientos a la cultura española estarán presentes en su *Carmen* que fue publicada por entregas en 1845 en la *Revue des deux mondes* y estrenada en la Opéra-Comique de la capital francesa el 3 de marzo de 1875 con un rotundo fracaso.

Los relatos de la Condesa de Teba, las *Lettres d'Espagne*, la amistad y el conocimiento de la obra de Serafín Estébanez Calderón así como el amor que sintió por nuestro país, acrecentado a lo largo de sus siete viajes, son los lazos que le sirvieron para tejer esta hermosa historia.

En la confrontación de los personajes de la novela se va a dar una serie de elementos abstractos tales como amor, celos, pasión, odio, fatalismo, honor, libertad, muerte, fidelidad, infidelidad, caballerosidad, crueldad, erotismo, sexualidad, deber, apego al terruño y desprecio a los demás que abocan a Mérimée a diseñar una estructura interna compleja. Ahí están los vendavales por donde se mueve su protagonista femenina.

Carmen va a surgir en el primero de los cuatro capítulos que conforman la estructura externa de la obra. La protagonista tiene una belleza poco común. En su primera aparición, a la caída de la tarde, llega con jazmines en el pelo, acaba de bañarse en el río Guadalquivir a la altura del

³⁴ La Condesa de Teba era la madre de la futura emperatriz francesa Eugenia de Montijo. La aristócrata debió narrarle los episodios de un jeque que mató a su amante por celos así como la pasión del cuñado de la dama que se enamoró de una cigarrera.

Puente Romano de la ciudad de Córdoba. Menudita, joven, bien formada. Su fisonomía tiene tres elementos negros: los ojos, las pestañas y las cejas; y tres finos: los dedos, los labios y los cabellos. Su cutis es terso, su color cobrizo, los ojos oblicuos de expresión voluptuosa y fiera, sus labios delimitados y sus dientes blancos que le dan a la gitanilla, en palabras del narrador, «una belleza extraña y bravía»³⁵. Pero esta bella aparición de la heroína se encuadra en un halo de muerte, la muerte que va aparecer al final del capítulo tercero cuando se compara a las bañistas que hay en el río con Diana y las ninfas que son observadas por un Acteón furtivo, el narrador alter ego de Prosperè Mérimée, que según el mito será transformado en jabalí y devorado por sus perros.

Pero el mito de *Carmen* no sólo nace para la literatura en Córdoba, también muere en ella en el cercano paraje de Las Ermitas. Allí es donde don José la sacrifica y entierra. En un acto supremo de libertad, Carmen reivindica su derecho a elegir a su amante aun sabiendo que la negativa a seguir a don José hasta América le costará la vida. Se inmola dignificando con su muerte una vida de prostitución, mentira, robo y nigromancia³⁶.

Esta *Carmen* no es la reivindicada por Salvador Távora. La heroína creada por el dramaturgo es distinta a la de Mérimée y a la de Bizet.

Carmen ópera andaluza de cornetas y tambores fue estrenada el 20 de agosto de 1996 en el Festival de Castell de Peralada (Girona). Permaneció en cartel durante un mes en el Mercat de les Flors de Barcelona. Inauguró la temporada de la Ópera de Hamburgo realizando a continuación una gira por el Reino Unido. Salvador Távora es reconocido estéticamente y a partir de aquí adquiere una popularidad mundial. La Cuadra estaba en la cúspide del éxito. La responsabilidad de la coreografía, escenografía, ordenación dramática, dirección y producción estuvo a cargo de Salvador Távora. El espectáculo producido por La Cuadra tuvo serias dificultades económicas³⁷.

³⁵ MÉRIMÉE, Prosperè: *Carmen*, ed. Mauro Armiño, Madrid, Edaf, 2003, p. 77.

³⁶ Según interpretaciones del profesor Antonio López Ontiveros Carmen muere y es enterrada en el paraje de Las Ermitas de Córdoba. Antonio López Ontiveros: *La imagen geográfica de Córdoba en la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1991, p. 49.

³⁷ La nómina de participantes era amplísima lo que fue causa de agobios económicos en determinados momentos. En una carta abierta que el responsable de La Cuadra publica en el diario *ABC* el 30 de septiembre de 1997, reproducida por *Primer Acto*, se queja del trato discriminatorio que por parte del Ministerio de Cultura sufre todo el teatro andaluz y en particular su agrupación. Para él las subvenciones son mínimas comparadas con las que reciben el resto de Comunidades Autónomas españolas. Este texto bajo el título «La Cultura, Andalucía y la Administración Central» intenta demostrar los

Para el dramaturgo sevillano *Carmen ópera andaluza de cornetas y tambores* era «un musical andaluz» que lo presentó en plazas de toros, en teatros de ópera y en espacios clásicos a la italiana. En julio de 1997 se estrenó en la plaza de toros de Ronda con la participación muy activa de Antonio Ordoñez³⁸. Es la primera vez que se incorporaba la lidia de un toro. La *Carmen* flamenca se transformó en una *Carmen* taurina. 12.000 espectadores presenciaron la reescritura del mito. Salvador Távora ha alcanzado lo que creía que era un imposible: fusionar ópera, teatro, ritual taurino y arte ecuestre.

Pero Salvador y La Cuadra también encontraron obstáculos. En Barcelona, en 1999, se iba a representar *Carmen* en su plaza Monumental con el rejoneo y muerte de un toro. La Generalitat y el Ayuntamiento denegaron el permiso, ya concedido, acogiéndose a la Ley de Defensa de los Animales. Tras un litigio judicial que pasó por distintas instancias y se repitió dos veces los cómicos ganaron los pleitos. Fueron indemnizados pero se desistió de estrenar en Barcelona.

La escenografía, la coreografía, la música y el baile componen una sinfonía de ritmo, color y fuerza que hacen imposible el olvido a todo aquel que haya presenciado el espectáculo.

El espacio escénico es amplio. En él tienen cabida cinco cigarreras sentadas en sus sillas de enea, tres guitarristas igualmente sentados y cincuenta miembros de la banda de cornetas y tambores del Santísimo Cristo de las Tres Caídas. Todos ellos permanecerán en escena a lo largo de la repre-

elevados gastos que tener en cartel *Carmen Ópera Andaluza de Cornetas y Tambores* representa: «La producción del montaje de *Carmen* el pasado año alcanzó la cantidad de treinta millones de pesetas entre ensayos, escenografía, vestuario, caballos, etc... ocho millones más de lo recibido y, sin que nuestros sueldos, el de los tres responsables de la sociedad “subieran” por encima de las ciento cincuenta mil pesetas mensuales, nos encontrábamos con una nómina mensual de la compañía de nueve millones de pesetas, más cuatrocientas noventa mil pesetas de dietas diarias por día fuera de Sevilla y los costes necesarios de transporte de material escénico, personal de compañía y mantenimiento de nuestras instalaciones e infraestructuras de funcionamiento». Salvador Távora: «La Cultura, Andalucía y la Administración Central». *Primer Acto*, n.º 270, septiembre-octubre, 1997, pp. 145-147.

³⁸ Para el análisis que realizamos hemos retomado nuestros recuerdos de las puestas en escena en el Gran Teatro de Córdoba y en la Plaza de Los Califas a finales de los años noventa del siglo pasado de la obra estudiada. Ha sido esencial el análisis de la filmación que Pilar Távora hizo de la primera vez que *Carmen Ópera Andaluza de cornetas y tambores* se llevó a una plaza de toros, la de Ronda, en septiembre de 1997. Este documento filmico es de un valor testimonial incalculable tiene el inconveniente de que asistimos a una experiencia vicaria, es decir, nosotros no elegimos lo que queremos ver del escenario, la información nos llega a través de los ojos del cámara que está filmando bajo las órdenes de la directora.

sentación. Van a realizar algún movimiento, pero no excesivo. El decorado es simple: un arco triunfal engalanado con campanas que en dos momentos de intenso dramatismo, el ahorcamiento del General Riego y la muerte de Carmen, se va a inclinar hasta llegar al suelo para después volverse a levantar con un estruendoso repiqueteo de sus bronces.

En este espacio se van a desarrollar los tres actos. La entrada y salida de los personajes será bajo el arco. La nómina de intérpretes no es excesiva, Carmen, don José, los tres acosadores, el segundo perseguidor de Carmen, el General Riego, sus tres verdugos, «el torero» montado a caballo y los tres fusileros que ejecutan al abandonado amante.

Estructurada en lo que podríamos definir tres actos que se subdividen en distintas escenas marcadas por la entrada y salida de personajes³⁹. En el primer acto llega Carmen atravesando el puente sobre el río, es acosada por varios militares. Al ver a don José se enamoran surgiendo promesas de boda. El segundo acto es la apoteosis de la libertad. Rafael Riego que se ha sublevado junto a otros militares en el pueblo sevillano de Las Cabezas de San Juan logrando que Fernando VII jurara la Constitución doceañista, es ahorcado; marca este acto la contextualización social y política en la que se desarrolla la tragedia: el Trienio Liberal⁴⁰. La última parte muestra el desamor hacia el militar de Elizondo y el apasionamiento que Carmen siente por el picador Lucas que la llevará a la muerte. El final es grandioso, todos se acercan a los cuerpos yacentes, cigarreras, guitarristas y la banda de música. Las campanas del arco triunfal, que se habían inclinado, vuelven a levantarse después de haber ofrecido su homenaje a los amantes muertos. Para Eduardo Haro Tecglen Carmen muere asesinada y acorralada por cinco razones que llegan hasta nuestros días: querer ser libre, siendo pobre, mujer, obrera y gitana⁴¹.

A la plasticidad de las imágenes se unen los cantes de las cigarreras que con un texto muy simple explicitan la situación. Los personajes de la acción no hablan, solo bailan. Al compás de las guitarras sus cuerpos se transmutan transmitiendo libertad, amor, pasión, celos, desamor, erotismo, infidelidad y desprecio con una gesticulación muy expresiva.

³⁹ No estamos seguros de que a Salvador Távora le gustara estructurar su *Carmen* en actos y escenas dado el deseo de innovación del teatro tradicional.

⁴⁰ El Trienio Liberal (1820-1823) constituyó un breve paréntesis de libertad en el panorama político del primer tercio del siglo XIX. Fernando VII, obligado por la insurrección militar, juró en 1820 la Constitución doceañista que había sido abolida en 1814. Duraron poco aquellos tiempos de libertad. El General Riego fue ahorcado en Madrid el 7 de noviembre de 1823.

⁴¹ HARO TECGLEN, Eduardo: «¿Voilà la Carmencita?», *El País*, 16 de marzo de 1984, p. 33.

¿Cuáles son los sonidos de *Carmen ópera andaluza de cornetas y tambores*? Palabra, música, taconeo, sonido de cajón flamenco y repiqueteo de campanillas. Como toda la obra dramática de Salvador Távora pocas palabras componen el texto escrito. Las justas para seguir el hilo de la historia. Estarán cantadas por las cigarreras, narradoras, que actúan a manera del coro de la tragedia griega e interpretan letras de la época⁴². De ellas nos viene el conocimiento de la belleza de Carmen, de sus amores y desamores, de sus ansias de libertad, de sus reivindicaciones laborales y de su muerte. Las cigarreras entonan peteneras, martinetes, debblas, fandangos, alegrías, seguidillas, soleares, saetas y bulerías.

Los cantes flamencos van entrelazados con trémolos de guitarras y algo excepcional, la banda de tambores y cornetas de la hermandad del Santísimo Cristo de las Tres Caídas. La agrupación musical abre el espectáculo con una marcha de Semana Santa y lo cierra con un pequeño movimiento de acercamiento a los cuerpos muertos de Carmen y del «navarrico». Los miembros de la hermandad realizan una continua réplica al canto de las cigarreras. Un caso especial es cuando, en el segundo acto, muere ahorcado Rafael Riego tañen algo distinto a su participación musical en la ópera: la interpretación del himno del general a la que acompañan con un pequeño desfile como homenaje al represaliado.

Cantes, guitarras y banda actúan en directo, no así los extractos de la ópera de Bizet que están grabados. Desvinculado musicalmente de la obra francesa, Salvador Távora acude a él en momentos cruciales de la tragedia: para mostrar los amores con don José y cuando la ardiente mujer muestra su enamoramiento por el picador. La habanera y «el toreador» suenan en tiempos de pasión. Según Távora son los momentos de la ópera que tienen más ritmo español.

Todos los elementos sonoros unidos a los bailes crean un ritmo, que es uno de los elementos esenciales de la poética teatral de Salvador Távora y que en *Carmen ópera andaluza de cornetas y tambores* es uno de sus rasgos más sobresalientes.

Las características de esta ópera enlazan con la producción teatral precedente del director que se consolidará en el devenir de sus veintiocho producciones dramáticas. Se nos muestra la transformación de la *Carmen* de Mérimée-Bizet, deformadora del mito de Andalucía, en la *Carmen* andaluza, trabajadora, fiel a sus principios, amante de la libertad y apasionada. Para la creación de la protagonista y el desarrollo de la trama utiliza

⁴² Valga como ejemplo: «Límpiate los ojos / que llorá no vale / que la manchita catí ta caío /se lava con sangre /».

un lenguaje dramático renovador y vanguardista en el que tienen presencia la estilización de la metáfora escrita que la transforma en visual: la flor roja símbolo del amor pasión cuando es entregada y del desamor cuando se devuelve ajada, la navaja hincada en el suelo asistiendo a todo el drama hasta que es empleada en el asesinato de Carmen, el bestiario en el que el caballo introduce una fuerte carga erótica, la recuperación, con el cante de las cigarreras, del coro de la tragedia griega, la Carmen abanderada, cual Marianne francesa, simbolizando la libertad, el arco de campanas que en su movimiento parece rendir homenaje a los muertos y el cambio de ropa de la protagonista que de un atuendo de vestido marrón claro sobre camisa blanca, en la primera parte, pasa a lucir vestuario grana y oro con hombreras de chaquetilla torera en la tercera parte, es la unión con el torero. Hay un mestizaje de músicas, flamenco, sones de marchas de Semana Santa y fragmentos operísticos que unidos a los bailes crean un ritmo, que es uno de los elementos esenciales de la poética teatral de Salvador Távora y en *Carmen ópera andaluza de cornetas y tambores* es uno de sus rasgos más destacados.

CONCLUSIONES FINALES

Salvador Távora junto a La Cuadra crea un teatro independiente, experimental, de denuncia y de vanguardia con un acento de compromiso ético, estético y social. La palabra es un complemento del gesto de ahí que su código riquísimo de metáforas se desvincule de la escritura, intenta rescatar las emociones que la tragedia contemporánea había abandonado, busca espacios abiertos alejados de los escenarios convencionales, se estructura en imágenes y sonidos marcados esencialmente por el ritmo, sus experiencias personales de la fábrica, el toro y el cante las lleva al hecho teatral, considera una conquista elevar a categoría dramática la utilización de máquinas industriales y herramientas rurales introduciéndolas en sus montajes, incorpora un rico animalario perros, palomas, halcones, caballos y toros de lidia a los que une el cante y el baile flamencos potenciadores de las posibilidades comunicativas de los actores. Todo ello impregnado de su experiencia personal.

Pero si con una mirada retrospectiva a la obra de Salvador Távora tuviéramos que definir su trayectoria teatral sería con la palabra coherencia. Desde su lejano *Quejío* de 1972 hasta el reestreno de su mítica ópera prima en 2017 crea 28 espectáculos que siempre tienen a Andalucía y su cultura como eje central. Ha tratado de calmar el dolor que le produce la marginación, el atraso y la explotación de los valores desvirtuados de Andalucía pero ha sabido modular sus proyectos escénicos. Desde el revulsivo

que suponen sus cinco primeras obras hasta la reivindicación esteticista y estilizada de la gitana Carmen hay un proceso de maduración en el que con total coherencia no olvida sus raíces.

Anexo I. Obras de Salvador Távora

- 1972 - *Quejío*. Estreno: Festival du Théâtre des Nations, Paris.
- 1975 - *Los Palos*. Estreno: Festival Mondial du Théâtre, Nancy.
- 1977 - *Herramientas*. Estreno: Festival Mondial du Théâtre, Nancy.
- 1979 - *Andalucía amarga*. Estreno: Kaaitheter Festival Chapelle des Brigittines, Bruselas.
- 1982 - *Nanas de espina*. Estreno: Bienal de Arte, Sevilla.
- 1985 - *Piel de toro*. Estreno: Bienal de Arte, Sevilla.
- 1987 - *Las Bacantes*. Estreno: Teatro Español, Madrid.
- 1988 - *Alhucemas*. Estreno: Festival de Mérida.
- 1990 - *Crónica de una muerte anunciada*. Estreno: Festival latino de New York.
- 1989 - *Coreografía de La Traviata* (1989). Estreno: Teatro de la Zarzuela, Madrid.
- 1992 - *Picasso andaluz o la muerte del minotauro*. Estreno: Les Estivales, Perpignan.
- 1993 - *Pasionaria. No pasarán*. Estreno: Teatro Arriaga, Bilbao.
- 1994 - *Identidades*. Estreno: Festival Iberoamericano de Cádiz.
- 1994 - *Cachorro*. Estreno: Teatro Lope de Vega, Sevilla.
- 1996 - *Carmen ópera andaluza de cornetas y tambores*. Estreno: Festival Internacional Castell de Peralada (Girona).
- 1998 - *Los toros en 1830*. Estreno: Palacio de Exposiciones y Congresos, Sevilla.
- 2000 - *Don Juan en los ruedos ópera popular de caballos, toros y cantes*. Estreno: Festival Internacional Castell de Peralada (Girona).
- 2002 - *Villalón, ganadero y poeta. Fantasía de caballos, toros y cantes*. Estreno: Palacio de Exposiciones y Congresos, Sevilla.

2003 - *Imágenes andaluzas para Carmina Burana*. Estreno: Festival Internacional Castell de Peralada (Girona).

2004 - *Mayorales. Un sueño de luces y sombras en campos ganaderos*. Estreno: Palacio de Exposiciones y Congresos, Sevilla.

2005 - *Yerma mater*. Estreno: Festival Castell de Peralada (Girona).

2006 - *El sillón vacío*. Estreno: Palacio de Exposiciones y Congresos, Sevilla.

2007 - *Flamenco para Traviata*. Estreno: Teatro Cánovas, Málaga.

2008 - *Diez años de emociones taurinas*. Estreno: Palacio de Exposiciones y Congresos, Sevilla.

2009 - *La mujer y el toro*. Estreno: Palacio de Exposiciones y Congresos Sevilla.

2009 - *Andalucía entre la leyenda y la historia*. Estreno: Teatro Salvador Távora, Sevilla.

2010 - *Rafael Alberti, un compromiso con un pueblo*. Estreno: Teatro Salvador Távora, Sevilla.

2012 - *Memorias de un caballo andaluz (2012)*. Estreno: Teatro Romea, Barcelona.

Anexo II. Galardones recibidos por Salvador Távora y La Cuadra

1972 - *Quejío*. II Premio de la Crítica en el BITEF IV de Belgrado.

1973 - *Quejío*. I Premio de la Crítica como mejor espectáculo del año en México.

1979 - *Andalucía Amarga*. Mejor espectáculo del Festival Kaaitheater 79 de Bruselas.

1983 - *Nanas de espinas*. Mejor espectáculo de la temporada 82-83 de la Asociación Independiente de Teatro de Alicante.

1984 - *Nanas de espinas*. Mejor obra extranjera de la Quincena Internacional de Teatro en Quebec (Canadá).

1986 - *Piel de toro*. Mejor espectáculo del III Festival de Teatro Ciudad de La Laguna (Tenerife).

1986 - La Cuadra de Sevilla y Salvador Távora. Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

1987 - *Las Bacantes*. Premio Ercilla 87 como mejor espectáculo de la temporada concedido por la crítica de Bilbao.

1988 - *Alhucema*. Premio Ercilla 88 como mejor espectáculo de la temporada otorgado por la crítica de Bilbao.

1990 - *Crónica de una muerte anunciada*. Premio Celestino Gorostiza al mejor espectáculo de la temporada concedido por la Unión de Críticos y Cronistas de México

1990 - *Crónica de una muerte anunciada*. Premio de Teatro de la Feria del Sur en Palma del Río (Córdoba).

1990 - Salvador Távora. Premio «Andalucía de Teatro» concedido por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

1991 - La Cuadra de Sevilla y Salvador Távora. Medalla de Plata de Andalucía otorgada por el Consejo del Gobierno Andaluz.

1991 - *Crónica de una muerte anunciada*. Premio «Porto 91» al mejor espectáculo del Festival de Porto (Portugal).

1993 - Salvador Távora. Premio de Teatro «Lorca 93» concedido por el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral).

1993 - Salvador Távora. Premio «Andaluz del Año» concedido por la Federación de Entidades Culturales Andaluzas en Cataluña.

1995 - *Identidades*. Premio al mejor espectáculo de la temporada 1994-95 por la Asociación Independiente de Teatro de Alicante.

1996 - Salvador Távora. Premio Ciudad de Sevilla otorgado por el Ateneo de Sevilla.

1997 - Salvador Távora. Hijo Predilecto de la ciudad de Sevilla concedido por el pleno del Ayuntamiento hispalense.

1997 - *Carmen, ópera andaluza de cornetas y tambores*. Premio al mejor espectáculo de la temporada 1996-97 por la Asociación Independiente de Teatro de Alicante.

1997 - Cruz de San Jordi concedida por la Generalitat de Cataluña.

1999 - *Carmen, ópera andaluza de cornetas y tambores*. Premio Max de las Artes Escénicas otorgado por la SGAE.

1999 - Salvador Távora. Premio Ricardo Huertas concedido por la Asociación de Críticos e informadores taurinos de Cataluña.

2003 - La Cuadra de Sevilla. IV premio FIT de Cádiz otorgado por el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

2017 - Salvador Távora. Premio Max de Honor de las Artes Escénicas concedido por la SGAE.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

AA.VV.: «La Cuadra. En olor de Alhucema». *Cuadernos El Público*, 35, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988.

AA.VV.: «La experimentación. Els Comediants, La Fura dels Baus, Els Joglars y La Cuadra», en *Historia y Crítica de la Literatura Española, Los nuevos nombres. 1975-1990*, tomo 9, dirigida por Darío Villanueva y otros, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 490-507.

AZNAR SOLER, M.: *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1996.

AZÚA, F.: «El mito de la Andalucía romántica», en *El aprendizaje de la decepción*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 153-159.

BALTANÁS, E.: *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.

BUBBA, M.: *Come Eurípide ci insegna a disobbedire a una società ingiusta*, Gennaio, 2019.

COBO, E.: *Andares del Bizco Amate*, Córdoba, Ediciones Demófilo, 1980.

COLMEN, E.: *La historia de Andalucía en la pantalla*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2000.

COSSÍO, J.M.: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, tomo, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.

CORNAGO BERNAL, O.: *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Visor Libros, Madrid, 1999.

CHAVES NOGALES, M.: *Juan Belmonte, matador de toros. Su vida y sus hazañas*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

DELCOURT CURVES, M.: *Texto promocional de Las Bacantes*, Teatro Español - Ayuntamiento de Madrid, 1986-1987.

DORÉ, G. Y DAVALLIER BARÓN CH.: *Viaje por España*, Madrid, Adalia, 1984.

DIETERICH, G.: *Diccionario de teatro*, Madrid, Alianza, 2007.

DRILLON, L.: *Texto promocional de Las Bacantes*, Teatro Español - Ayuntamiento de Madrid, temporada 1986-1987.

ESQUILO, SÓFOCLES y EURÍPIDES.: *Los trágicos griegos*, Introducción y notas de P. Girad, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1919.

EURÍPIDES.: *Obra completa*. 3 vols., Madrid, Gredos, 1990-1998.

- _____ «Las Bacantes», *Tragedias*, vol. III, Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual, Gredos, Madrid, 1979, pp. 323-409.
- _____ *Bacantes*, Ed. De Sara Macías Otero, Abada, 2021.
- FERNÁNDEZ ARIZA, C.: «Carmen en tierra de bandoleros»; *El bandolerismo en Andalucía*, Ed. Rafael Merinero Rodríguez, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 2005, pp. 13-30.
- GARCÍA GUAL, C.: «Las últimas tragedias de Eurípides»; *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, Mondadori, 1993.
- _____ «Identidad y mitología. Apuntes sobre el ejemplo griego para una reflexión»; *Identidad humana y fin de Milenio*, TEMATA, 23, 1999. Pp. 69-80.
- GARCÍA LORENZO, I (Ed.): *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999.
- GARCÍA RUIZ, V. y TORRES NEBRERA, G.: *Historia y antología del teatro español de postguerra*, Madrid, Fundamentos, 2005.
- GÓMEZ, R.: «Tras el rastro de diecisiete años». *El Público*, n.º 35, septiembre 1988, 17-35.
- GÓMEZ PÉREZ, A.: *Los andaluces del siglo XX*, Vol. 12, Arca de Noé, 1996.
- GONZÁLEZ TROYANO, A.: «El torero como protagonista literario», *Arte y tauromaquia*, Madrid, Turner, 1983, pp. 93-109.
- _____ *La desventura de Carmen*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- GROTOWSKI, J.: *Apocalypsis cum figuris*, Vigo, Maldoror Ediciones, 2003.
- _____ *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 2008.
- HARO TECGLÉN, E.: «¡Voilà la Carmencita!», *El País*, 16/3/1984, p. 33.
- JIMÉNEZ ROMERO, A.: *Teatro ritual andaluz*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1996.
- LÓPEZ ONTIVEROS, A.: *La imagen de Córdoba y su provincia en la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1991.
- MARÍN, A.: *Quejío, Los Palos, Herramientas, 1972-1977*, Sevilla, Plataforma Independiente de Estudios Flamencos, 2015.
- MARTÍNEZ VELASCO, J.: *Teatro de la libertad: sofocado en el franquismo*, Sevilla, Diputación Provincial, 2011.
- MASSURRA ROCA, J.J.: *La representació dels déus en les tragèdies d'Eurípides*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2002.
- MEJÍAS, D.: «Carmen, el mito de una vamp pobre»; *Alicia en Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999. pp. 37-52.

- MENDOZA FILLOLA, A.: «La recepción renovadora del mito, la leyenda y el cuento». *Revista de Literatura*, 197, 2003, pp. 7-10.
- MÉRIMÉE, P.: *Cartas de España. El bandolerismo*, Traducción de Eduardo de Palacio, Prólogo de Mariano de Cavia, Biblioteca de El Sol (s.a).
- ____ *Carmen*, Ed. De Luis López Jiménez y Eduardo López Estévez, Madrid, Cátedra, 2003.
- ____ *Carmen*, Ed. Mauro Armiño, Madrid, Edaf, 2003.
- MILLÁN, F.: «Távora del negro al color». *El Público*, n.º 35, septiembre 1988, pp. 58-67.
- MOLINARI, A.: *Pequeño diccionario de teatro andaluz*, Sevilla, Alfar, 1994.
- MONLEÓN, J.: «La llegada de La Cuadra a la escena española». *El Público*, n.º 35, septiembre 1988, pp. 7-15.
- ____ *Teatro, utopía y revolución*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004.
- MUÑOZ CALIZ, B.: *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.
- NAVARRO PABLO, M.: «Quejío de Salvador Távora una reivindicación pendiente». *Revista de Investigación sobre flamenco «La Madrugá»*, n.º 4, 2017, pp. 39-49.
- NIETZSCHE, F.: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973.
- OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F.: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2002.
- ORTEGA, A.: *Voz de canela. Bosquejo biográfico del Bizco Amate*, segunda edición revisada y ampliada. Ayuntamiento de Sevilla, 2016.
- PÉREZ COTERILLO, M.: «Quejío, Távora». *Reseña*, 1972, n.º 54, pp. 32-34.
- ____ «Tebas está en Sevilla». *El Público*, n.º 44, mayo 1987, pp. 4-10.
- POTOCKI, J.: *Los gitanos de Andalucía*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2003.
- RISCO SALANOVA, M.C.: *Realismo y ficción en la narrativa fantástica de Prosper Mérimée*, Valladolid, Universidad, 1993.
- ROMERO DE SOLÍS, P.: *Sacrificio y tauromaquia en España y América*, Sevilla, Universidad, 1995.
- RUIZ HIDALGO, M.: «De la Carmen de Bizet a la Carmen de Távora»; *Nuestro Ambiente*, 245, junio 1999, p. 26.
- SAN MIGUEL, M.: *Mérimée. Erudición y tradición literaria*, Salamanca, Universidad, 1984.
- SERRANO, C.: *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999.
- TÁVORA, S.: «Reflexiones sobre un lejano Quejío, su prehistoria o los orígenes de una estética»; Concha Távora, Francisca Murillo y Evaristo Romero,

Salvador Távora. *La imaginación herida. Apuntes para un lenguaje teatral*, Écija, Ayuntamiento de Écija, 1998, p. 19.

——— «Guiones de creación: *Quejío, Los Palos y Herramientas*»; Concha Távora, Francisca Murillo y Evaristo Romero, *Salvador Távora. La imaginación herida. Apuntes para un lenguaje teatral*, Écija, Ayuntamiento de Écija, 1998, pp. 75-91.

——— «La Cultura, Andalucía y la Administración Central». *Primer Acto*, n.º 270, septiembre – octubre, 1977, pp. 145-147.

TÁVORA, C., MURILLO, F. y ROMERO E.: *Salvador Távora o la imaginación herida*, Écija, Ayuntamiento de Écija, 1998.