

Un mismo hecho histórico y dos interpretaciones dramáticas: Pemán y Muñiz

ANA M.^a PADILLA MANGAS
Universidad de Córdoba

Las posibilidades de intercambio entre espectadores y drama son infinitas, como ha señalado Linderberger¹, pudiendo una obra histórica funcionar para confirmar o encender sentimientos patrióticos, avisar a un gobernante de posibles peligros, halagarlo o intentar minarlo ante los ojos del público, pues la relación del teatro con la realidad es más intensa que en otros géneros literarios, estando más implicado con los políticos y el poder.

Los planteamientos teóricos de la relación entre teatro, historia y receptor se pueden estudiar desde distintos puntos de vista, me limitaré a analizar las relaciones existentes entre dos textos dramáticos que retoman un mismo asunto histórico; las relaciones entre Felipe II y su hijo el Príncipe Don Carlos. Se trata de la obra *Felipe II*, de José María Pemán escrita en 1957 y *La Tragicomedia del Príncipe Don Carlos*, de Carlos Muñiz escrita en 1972.

Estas dos transformaciones homodiegéticas² modifican la significación de su hipotexto, pues como comenta Genette, y comprobaremos después, no existe transformación inocente. En ambas obras aparece una intertextualidad histórica, ya que tratan un acontecimiento que se halla en textos históricos que han servido como documentación base para los autores y, en principio, con una fidelidad diegética importante, o sea, nombre de los personajes, edad... etc. Tanto Pemán como Muñiz comentan en las introducciones a sus obras que han trabajado las fuentes históricas con extraordinario rigor (Pfanl, Cassou, González Amezua, Morayta...).

Según los historiadores, que aún no han aclarado muchos aspectos, en 1543 Felipe II casó en primeras nupcias con su prima María de Portugal, de cuya unión nació Don Carlos el 8 de julio de 1565, muriendo la madre a los cuatro días. Ya de lactante y párvulo tuvo una extraña conducta. De 1554 a 1559 el monarca Felipe II estuvo en Inglaterra y en los Países Bajos, estos solicitaron del rey que designase a su hijo para el gobierno del

¹ Lindemberger. - *Historical drama*, Chicago, University of Chicago Press. 1975.

² "Son homodiegéticas todas las tragedias clásicas que retoman un asunto mitológico o histórico, incluso si lo transforman ampliamente en ciertos aspectos". Genette, G. - *Palimpsestos*, Madrid. Taurus. 1989.

territorio, pero el monarca va aplazando la respuesta dado los informes que sobre su comportamiento recibe, amén del estado de salud, siempre insatisfactorio del príncipe.

El ocho de octubre de 1559 tuvo lugar en Valencia un auto de fe. Uno de los procesados protestó por considerar incompatible la hoguera con su rango, contestando el rey la tan traída y llevada frase de "yo traeré al leña para quemar a mi hijo si fuese tan malo como vos", frase que no puede considerarse como amenaza de futuro.

En cuanto al matrimonio del príncipe hubo una política de dilación por parte del rey, sobre todo con Ana de Austria debido a la incapacidad del hijo como gobernante. En definitiva, Don Carlos padecía "trastorno mental hereditario", hay que tener en cuenta que sus padres eran primos por partida doble. Así pues era evidente la incapacidad mental del príncipe para gobernar y los peligros que acarrearía con la subida al trono, por ello Felipe II pudiendo ocasionar la muerte violenta del infante, ya que contaba con todas las posibilidades, optó por el encierro del heredero, lo que no debió de resultarle fácil, llamando la atención de todo el mundo.

Junto a esta intertextualidad histórica se une otra categoría de intertextualidad de carácter literario³, pues ambas obras no sólo parten de la historia sino que tienen en cuenta unos intertextos ficticios que vuelven a recodificar. Cabe destacar *Don Carlos* de E. Otway, (1652-1682), pasando por *Don Carlos Infante de España*, de Shiller (1784) hasta *Ni el Rey ni Roque* de Patricio de la Escosura (1835), donde Felipe II es visto como un tirano implacable. Por lo tanto la transformación del hipotexto se lleva a cabo por reacción al texto precedente de carácter ideológico, de tal manera que la misma obra de Pemán será también el texto A (hipotexto) para la obra de Muñiz, por lo que el tratamiento de la "fábula" y el significado son radicalmente diferentes.

La idea de escribir sobre Felipe II era un proyecto que acariciaba Pemán hacía tiempo, a ello se unió que el director del Teatro Recoletos se lo propusiera en conmemoración de la batalla de San Quintín. En la autocrítica comenta el autor: "El silencio y prudencia del rey, poseedor de un inmenso poder político, sobre el que pesaba un poder moral todavía má inmenso —el poder de la fe y de la ortodoxia— le llevó a resoluciones gravísimas y personales que angustiaron mil veces su alma por su trascendencia y peso. Por esa misma discriminación silenciosa y reservada, esos actos regios daban lugar a la creación de infundios y leyendas, que ocuparon el lugar de la historia durante siglos. En los dos hechos que fundamentalmente ocupan la 1.^a y 2.^a parte de mi obra —el caso del príncipe D. Carlos y el de A. Pérez y Escobedo— la historia ha tenido mucho que hacer, y al desenterrar definitivamente la verdad de entre la hojarasca de la fantasía, ha desenterrado mucha más cantidad de emoción dramática, psicológica y vital, al gusto moderno, que la leyenda tuviera con su falsedad externa y colorista".⁴

El autor elige la forma del recuerdo y del ensueño para montar su obra, así pues, el tiempo va a desempeñar un papel importante en la construcción dramática y en la concepción estética de la obra.

En primer lugar encontramos un espacio dramático, que transcurre en el presente histórico; presente actual que coincide con el espacio histórico del autor y receptor, y que funciona a modo de marco de la historia que vamos a ver representada, se trata de un

³ Toro, Fernando de. - *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Ed. Galema, 1987 pág. 55.

⁴ Pemán, José María. - *Felipe II*. Madrid, Aguialr 1958, pág. 1189.

grupo de turistas; un francés, un inglés, un alemán y unos recién casados que visitan El Escorial.

En segundo lugar, existe un espacio dramático que se desarrolla en una "realidad poética" y es germen de las restantes escenas; Felipe II ya viejo dialoga con el Prior del Monasterio, diálogo que da lugar a un drama en retrospectiva, "deshilvan o marcha atrás".⁵ o sea, evocación de una acción anterior a ese momento, es decir, se da la apertura de ese pasado acumulado: sus relaciones con el Príncipe Don Carlos.

Estas anacronías narrativas tienen una distancia temporal que separa la anacronía, del momento de la historia en que se interrumpe la narración y que va disminuyendo progresivamente, llegando esta "durée" analéptica a unirse e intercalarse con la narración primera, de esta forma se logra una "amplitud" o duración de la anacronía de catorce años en la primera parte y de veinte años en la segunda.⁶ La finalidad de esta complicada estructura temporal, coincide con los objetivos del autor: indagar en la conciencia del monarca (realidad poética), y desterrar la leyenda negra (pasado). Ahora bien, esta soledad no se deduce para el espectador-lector de la peripecia escénica, sólo se manifiesta en los soliloquios del monarca, siempre en continua justificación de hechos, más que en una profundización de los personal.

El dramaturgo trasplanta la incompreensión de la historia hacia el rey en el personaje de Don Carlos; es el oponente. Muy significativa es la acotación que nos lo describe físicamente: "Joven y apuesto. No ha de parecer bobo ni idiota". Aquí el autor no se ha dejado llevar de la historia que nos ha legado descripciones bastante detalladas: "Es demasiado pálido, tiene un hombro más alto que el otro y cojea, pues tiene la pierna derecha más alta que la otra". "El príncipe es de poca talla, feo y desagradable; de compleción melancólica... con alienación mental a intervalos".⁷

Hay, pues, una gran diferencia entre la descripción de los cronistas de la época y la que adopta, muy libre, (con todo derecho por otro lado) el autor que declara su fidelidad a la historia. Bien, es un simple detalle, pero muy importante por la significación dramática que tiene.

Al dramaturgo le interesa resaltar el antagonismo entre padre e hijo y al presentarnos a D. Carlos como un joven normal física y psíquicamente, supone que este personaje no tiene en su actuación ninguna justificación que provenga de una enfermedad o complejo, apareciendo sencillamente como personaje negativo, o sea, oponente cruel, malvado, ambicioso y capaz de cualquier traición ante la bondad de su padre.

La actuación de este personaje da lugar al conflicto propiamente dicho de la obra en su primera parte, pero su aparición se reduce a cuatro escenas, en realidad su presencia física es breve si tenemos en cuenta las quince que conforman la primera parte (el elevado número de escenas es propio del "drama de espacio"). Ahora bien, esta ausencia física, la suple el autor por la presencia espiritual del mismo en el alma del protagonista, cuya problemática interna es el objetivo fundamental de la obra.

⁵ García de Lora. - "La fabulación dramática del fabuloso Max Aub", en *Insula*, n.º 224-225. 1965.

⁶ Genette. - *Figures III*, París. Ed. Seuil, 1972. Págs. 79-89-90.

⁷ Menéndez Pidal, R. - *Historia de España. España en tiempos de Felipe II*. Tomo XIX. Madrid. Ed. Espasa-Calpe. 1966. Págs. 644-645. La primera descripción corresponde a una carta del Barón de Dietrichstein a su señor el rey de Bohemia. La segunda a Paulo Tiépolo.

Pemán nos presenta a un rey dominado por continuas dudas, impenetrable, burócrata, frío y todo desemboca en una profunda religiosidad, basada fundamentalmente en el temor de Dios. Pero en este proceso de introspección llega a un subjetivismo por el que nos presenta sólo la faceta positiva del personaje huyendo de cualquier aspecto negativo. Esto conduce a una idealización a ultranza de un personaje que en su vida real ofrecía tantos aspectos positivos como negativos.

REY: ¡Mi pueblo !... ¡Cuánto me costáis, mis hisjos!
 (En alto al Prior) Tenga por cierto, reverencia
 que mi determinación es tan justa y tan necesaria
 y conforme al servicio de Dios y al bien
 público como está en mi corazón..." (1228)

Quince años después escribirá Carlos Muñiz su *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos*⁸ sobre el mismo tema, aunque el centro de esta pieza ya no es Felipe II, sino su hijo.

Como ya hemos dicho, el autor ha trabajado las fuentes históricas con un extraordinario rigor, pero este deseo de Muñiz de aferrarse a la historia no resta dramaticidad a la obra, por el contrario, el dramaturgo la estructura de tal manera que cada cuadro tiene su origen en los precedentes, adquiriendo la obra una coherencia dramática y una perfecta trabazón de todos sus elementos.

Aquí la historia frente a Pemán, va a ser la protagonista de la tragedia, no es utilizada como representación, fondo o decorado. Para Muñiz la historia tiene un sentido, y como comenta en el prólogo a su obra, los hechos que dramatiza tuvieron su plena justificación entonces, pero que ahora (1972) no debemos tomarlos como ejemplo. Lo trágico es el precio de la historia. El autor denomina a su obra "tragicomedia", pero aquí lo cómico no induce a la risa sino a la esperpéntico. El espejo no es cóncavo, no está deformado, "es la visión en un espejo real de una vida deformada".

La plasmación escénica de los elementos constitutivos del contenido, de los personajes y la significación dramática, la organiza el dramaturgo conjugando la estética realista con la esperpéntica. Según C. Oliva "el esperpento lleva consigo un importante ingrediente estético visual. Su funcionamiento radica en la actitud del espejo como crítico".⁹ Así sucede en la escena VI de la primera parte, al resaltar el autor las deformidades corporales de Estebanillo (bufón) y D. Carlos, cuando el príncipe trata de colocarse encima del enano para poder mirar por la cerradura. O en la escena VII, cuando se pone a prueba la virilidad del Serenísimo Príncipe. en la misma línea se halla la escena III, donde el moribundo príncipe comparte el lecho con el cuerpo incorrupto de fray Diego para que le cure.

Esta estética adquiere su grado más crítico cuando la hace funcionar por medio del contraste; ya sea en la acción (C-VIII, 1.^a parte) o cuando funde escatología y humor en escenas en las que predomina una total disociación o discontinuidad entre la acción y la palabra; el rey junto al bufón ordena y limpia su colección de reliquias a la vez que

⁸ Muñiz, Carlos. - *Tragicomedia del Príncipe Don Carlos*, Madrid. Ed. cuadernos para el Diálogo. 1975.

⁹ Oliva, César. - *Antecedentes estéticos del esperpento*. Murcia. Ed. Cuadernos de teatro de la Universidad de Murcia. 1978, pág. 58.

prepara la muerte de Montigny:

FELIPE II: "Habré de ordenar que le degüellen discretamente, sin escándalo. Hay que impedir que la herejía infeste a los católicos... (... El Rey sin prisa, vuelve a sus reliquias. Las ordena meticulosamente...)"

BUFÓN: "¡Majestad... una idea! ¡Genial idea de vuestro genial bufón! ¿Por qué no ampliáis el relicario real y decidís incorporar también reliquias de soldados? ¡Piernas destrozadas por la artillería! Corazones deshilachados...(100)"

Pero es la propia figura de D. Carlos en la que se respira mayor esperpentismo, deformación, humor, desembocando en algunos aspectos del teatro de la crueldad artaudiana. El príncipe pertenece a una categoría de antihéroe, ignora que entre lo heroico y lo ridículo hay un paso, y es aquí donde se produce la verdadera tragedia. Deforme y desequilibrado se atreve a pedir libertad y poder, tiene una perspectiva de su mundo al revés. En oposición al personaje de Pemán, el aspecto físico es tan importante para la comprensión a todos los niveles de este personaje, que el propio dramaturgo dedica una escena a la inconsistencia física del protagonista y su consecuente desesperación. Este hecho es subrayado por el autor al enfrentar a D. Carlos (en un asalto de esgrima) con su tío D. Juan de Austria. Veamos una acotación "Toma D. Carlos una espada. Ahora será más notable su desproporción de su mano derecha, y todo el lado derecho, con respecto al lado izquierdo... Don Juan (tomando otra espada con gesto despreocupado)".

El espectador va entrando poco a poco en el conflictivo mundo de D. Carlos, en el perfil trágico de personaje extravagante, de carácter irascible y que desde un principio los enfrentamientos con su padre van a ir en aumento. Cuenta la historia, que cuando fue a detenerlo la lúgubre comitiva, el príncipe repetía: "¡No estoy loco, sino desesperado!". C. Muñiz con una intertextualidad fragmentaria, resume su desesperación con estas frases: "...Matadme, por piedad... no estoy loco, señor... Estoy harto de verme y soportarme... ¡Quiero ser libre! ¡Libre! ¡Libre!...".

Existe en este personaje una dualidad o más bien una pluralidad de significados, políticos, éticos y en última instancia filosóficos difíciles de asimilar. En C. Muñiz la propia historia es un drama y no se limita a la información exhaustiva de datos, observa este momento de la historia a través de su propia experiencia de los años sesenta y su sentido crítico, buscando la confirmación de "su filosofía de la historia", amarga y cruel, pero clara y no a tomar como modelo.

El príncipe no va a tener libertad de opción, la historia no es una idea abstracta, sino una práctica, un mecanismo y la tragedia de D. Carlos consiste en querer luchar contra su destino. Sólo en la muerte encuentra su liberación, muere sin comprender la miseria del mundo, hastiado...

Don Carlos encarna a la libertad (no a la manera de Shiller) frente a la opresión de la España de Felipe II. El príncipe llega demasiado pronto a escena. Todas sus razones pudieron ser justas, pero en una etapa venidera, en el acto siguiente. Según Kott, estos héroes "no comprendieron que la libertad no es más que la comprensión de lo ineludible.

Y fueron destruidos por lo ineludible de la historia, que sólo resuelve los problemas que pueden serlo.¹⁰

Un personaje que incluye Muñiz e imprescindible a su estética frente a los planteamientos de Pemán, es el bufón Estebanillo. Como todos los bufones tiene el don de la ubicuidad. Vive, sabe vivir y está libre de cualquier ilusión. A veces llega a ser el personaje central de la escena, el contrapunto, la crítica... Rechaza todas las apariencias; las de la ley, de la justicia, del orden moral... etc. Todo le resulta ridículo, el gran Rey Prudente sobre todo, se burla de su manía por las reliquias, de la inquisición, de los herejes... Es más inteligente que sus amos aunque parezca solamente más listo. Pese a que desde un principio comprende que el mundo no es más que una bufonada, sabe que hay que vivir y mejor sí es junto al poder.

Como hemos podido comprobar, ambas obras responden a dos prácticas literarias distintas y relacionadas con sistemas ideológicos muy variados. La idealización del monarca que lleva a cabo Pemán se engarza a un teatro escrito para el Régimen; mientras que la desmitificación a través de la distorsión sistemática de la realidad que desarrolla Muñiz, se asocia a un teatro contra ese Régimen.

Pemán es el dramaturgo por excelencia de la década de los cuarenta y *Felipe II* el exponente de uno de los dos objetivos que impera en el teatro español de postguerra: "divertir e ideologizar"¹¹. Esta obra es sumamente representativa de todo el teatro en el que se da una enorme disociación entre sus temas y la realidad, disociación que tiene unas razones ideológicas y que se enmarca en un tiempo histórico determinado, donde el teatro tiene una función asignada por el grupo rector.

La mayoría de los los estudiosos del teatro coinciden en ver la obra histórica de Pemán como una prolongación del teatro de Marquian, un teatro que encarna la versión oficial de la historia española. Este conocimiento del pasado es convencional, pues ante todo se exaltaba las antiguas glorias y virtudes nacionales.

En la transformación que lleva a cabo Pemán en su obra opera la ideologización del texto, pues escoge un periodo sobresaliente de la historia de España, tratado ideológicamente con un carácter acrítico y apoloético, presentando una deformación de la realidad histórica, pero deformación no de datos, sino de interpretación.

En la autocrítica comentaba a cerca de su personaje que era "poseedor de un inmenso poder... sobre el que pesaba "un poder moral" todavía más inmenso, el poder de la fe y la ortodoxia". En esta visión apoloética del pasado se exaltan los valores ancestrales, intentando devolver la confianza y dignidad a un país empobrecido.

Seúng C. Reis "todo mensaje estético constituye una propuesta "abierto" a las soluciones interpretativas que le son atribuidas por su receptor"¹², pero también es verdad que "cuanto mayor sea la apertura inherente al discurso literario, más débil será su eficacia ideológica", por ello, en este texto dramático el autor enuncia con gran transparencia los marcos ideológicos que lo orientan, de tal manera que su apertura disminuye porque han sido ya definidos e impuestos desde el principio "los sentidos que hay que respetar en el acto de descodificación".

¹⁰ Kott. - *Apuntes sobre Shakespeare*.

¹¹ Oliva, C'esar. - *El teatro desde 1936*. Madrid, Alhambra. 1989, pág. 68.

¹² Reis, Carlos. - *Para una semiótica de la ideología*. Madrid, Taurus, 1987 págs. 63-64.

La lectura que entrega el autor a su público a través del director está determinada por diversos elementos que se pueden resumir en la noción de "metatexto", éste se constituye por textos no dramáticos, "por la posición ideológica del director, por su concepción del espectáculo, de la historia y su ubicación en el contexto social, y todo conocimiento general del director y del espectador"¹³. Así pues, de las huellas que dejó el espectáculo una vez concluido, (para ver qué tipo de relación se estableció entre obra teatral y receptor, aunque sea teóricamente) fueron las siguientes.

José María Pemán, escribe, estrena y publica, casi en el mismo años *Felipe II*. El estreno se llevó a cabo el día 14 de agosto de 1957, en el Patio de los Reyes del Monasterio de El Escorial. Sirvieron de escenario, ante la fachada de la Iglesia, las escalinatas y meseta que dan acceso a ella. A ambos lados, representaron los escenarios unas plataformas en diferentes alturas y con amplias escaleras intermedias con breves elementos decorativos.

Según los periodos del momentos había trenes especiales de ida y vuelta de Madrid al Escorial.

En la cartelera teatral de ese día, además de la obra de José M.^º Pemán, aparece *La madre guapa* de Torrado, en el teatro Reina Victoria, el resto son compañías folklóricas y revistas entre las que cabe destacar: Por primera vez en Madrid en Folies Bergere, de París, en su turnés a "L'Épagné..." en el teatro de la Zarzuela. En el Alcázar la revista de Ramón Clemente "Caritas y Obotas". En el Calderón compañías de revistas con "Che che che...". En cuanto a los cines las películas: "Sissi emperatriz" y el "Último cuplé". La noticia nacional del día es la siguiente: "Franco asistió ayer en San Sebastián a la Salve a la Virgen del Coro. El Caudillo entró bajo palio, que conduce miembros del gobierno y autoridades donostiaras, precedido por el arzobispo de la diócesis".

Casi toda la crítica periodística encomió en su día la representación de *Felipe II*, tanto el lugar, como la escenografía, actores y, en definitiva, la obra en sí.

José María Calle comentaba en *Informaciones* (15-VIII-1957) lo siguiente: "El proyecto, acariciado desde hace años por José María Pemán, se convirtió en realidad. Sobre el escenario grandioso, único; a pocos metros del Panteón de los Reyes, donde yacen los restos del rey Felipe, se desarrollaba el drama, que no pudo ser mejor ambientado... Y cuando el drama culminó con la muerte del rey... Había muchos ojos húmedos cuando el coro cantó las alabanzas del monarca...".

Luis María Ansón, también en el mismo periodo, escribe: "... *Felipe II* es posiblemente lo mejor que Pemán ha hecho en teatro: Técnica hábil... Prosa sencilla, clara, expresiva, poética y trágica... Indiscutiblemente *Las soledades del rey* es una auténtica creación teatral de calidad".

Fernández Asís comentaba en *ABC*: "... el tipo de *Felipe II*, tratado con gran amor y visto sagazmente con aquel cierto humor de que el solitario de El Escorial no estaba ciertamente desprovisto, se reduce intelectualmente a términos próximos al cero termométrico, ... Lo superficial... aventaja al fondo, y éste se diluye o desvanece frente al primer plano de la anécdota".

En su momento la obra tuvo un gran éxito, en la actualidad resulta una pieza anacrónica por lo que tiene de apologética y no de crítica. De cualquier forma, esta transformación le

¹³ Toro, Fernando de. - *ob. cit.* pág. 140.

ofrecía múltiples posibilidades, posibilidades que estaban en relación directa con el espacio y universo dramático y el espacio histórico o mundo real, o sea, el del autor y espectador, es decir su contorno histórico situacional, teniendo siempre en cuenta los conocimientos históricos que el espectador de 1957 tenía de Felipe II. Interesa citar a un personaje del marco porque representa el punto de vista del autor y también el que proyecta sobre el receptor:

POETA JOVEN: "... ¡Era un hombre!... Era un hombre, amigos, que tenía el mundo todo sobre sí, y tuvo que guardar sus razones en una espantosa soledad... Amó muchas cosas... ¡Y apenas lo pudo decir! Entendedle, por Dios..., y compadecedle un poco... (transición). Pero..., claro, ¡Para eso hay que venir aquí en viaje de novios! ¡sólo el amor entiende del todo!" (1196).

El espectador que en su momento asistió, se emocionó y lloró ante el espectacular estreno, elaboró una analogía y continuidad, en su presente. Analogía que se establece, no con la realidad del país (1937), sino con la ideología propuesta en la obra y concomitante con la que pregona el régimen político vigente. La imagen de España que se trasluce en la obra es de una rigurosa tradición política y religiosa con una unidad y voluntad fuerte de poder.

La apología que Pemán hace de Felipe II, dentro de una interpretación acrítica de la historia, concuerda con esa tradición imperial. Borrada sistemáticamente, toda la leyenda negra sobre la época y la figura del monarca, aparecía una España gloriosa afincada en los valores del ser español y una España propuesta como modelo. Por otra parte, cara al público asistente, hay que tener en cuenta, según Pérez Minik, que "la euforia, la satisfacción y el narcisismo debieron ser sus ingredientes anímicos formativos, en los más. Los menos se iban despolitizando gradualmente".¹⁴

El espectador que asistía a estas representaciones, era sólo una parte cualificada de la sociedad española del momento, se trata de una sociedad básicamente urbana y perteneciente a un "standing" medio, o sea, "público burgués que en su más pequeña parte había salido de ese otro público burgués del tiempo de la Monarquía y de la República, el espectador más viejo... Los otros elementos de este público eran todos originales e incluso residuos exteriores presentaban una nueva conformación mental y cultural".¹⁵

En definitiva, el encuentro dramático con el monarca, representante del imperio más grande del mundo encaja en el sustrato ideológico-político del momento, y al mismo tiempo la realidad dramática se homologa con el subconsciente colectivo.

Quince años después, escribía C. Muñiz su *Tragicomedia*... Esta obra se presentó a censura en 1972 y "por acuerdo de la Junta de Censura de Obras Teatrales", de fecha 31 de octubre del mismo año, se prohibió. Interpuesto el preceptivo recurso en tiempo y forma, fue resuelto por ese fácil y descortés sistema del "silencio administrativo".

Finalmente, en los albores de 1971 apareció la obra bajo una forma imperfecta para la vida de un drama, como es su publicación en forma de libro, sin que cumpla su función escénica.

Volviendo a la censura, existe un dato interesante, que nos ayudará a comprender el por qué del minucioso rigor histórico de esta obra, pues a menudo frases y anécdotas están

¹⁴ Pérez Minik, Domingo. - *Teatro europeo contemporáneo*. Madrid, Ed. Guadarrama 1961, pág. 249.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 249.

acompañadas de citas a pie de página, avaladas por autores ya consagrados. En 1971 la Dirección General de Cultura popular y Espectáculos concibió un opúsculo en el cual las normas de la Junta de Censura Teatral venían precedidas de una exposición teórica que entre otras cosas manifiesta: "carecerá de franquicia cuanto mine las raíces familiares o morales; así como las lacras, taras o delitos que provoquen sugerencias peligrosas; la gratuita obsenidad, la crueldad morbosa, el mal gusto, la falta de respeto a las ideologías y las religiones, cualquier interpretación tendenciosa de nuestro pasado histórico, lo que ponga en duda la defensa del honor patrio, la manifestación de odio entre los pueblos, todo aquello que despierte torpes sentimientos en los niños..."¹⁶

Carlos Muñiz desea mostrar en su obra, abiertamente y sin tapujos, lo que de turbio tiene nuestra Historia: "Desmitificar la Historia me parece un sano ejercicio, imprescindible para evitar caídas en los mismos errores de ayer".¹⁷

Así pues, las primeras circunstancias de la obra fueron negativas, pues amplios sectores se empeñaban en proponer este momento de la historia como glorioso e impecable. Finalmente, se estrenó el 11 de noviembre de 1980 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

Todas las críticas fueron favorables. Ángel Fernández Santos comentaba en *Diario 16*: "Esta obra fue escrita bajo el franquismo... Estrenada ahora había que averiguar ante todo si se trata sólo de una obra resistencial, cuyos méritos dependían más que de sus cualidades, de los malos tiempos en que fue escrita, o si, por el contrario, guardaba dentro de sí los rasgos de permanencia que permiten a un drama sobrevivir a sus contingencias de origen. El "Don Carlos" de Muñiz, a mi juicio, no sólo sobrevive a esas contingencias, sino que ha sido enriquecido con su desaparición. El tema es magnífico, muy solidamente compuesto, con un ritmo preciso y ascendente que gradúa las "entregas" sucesivas de la compleja personalidad del príncipe Don Carlos con claridad y potencia".

Frente al texto dramático de Pemán, la obra de Carlos Muñiz, supone una propuesta abierta al receptor donde la ambigüedad y plurisignificación entran en juego.

El espectador/lector debe llenar, en terminología de Ingarden, estos "lugares de indeterminación", llegando a un proceso de "concretización". Por este proceso el posible espectador de 1971 con unas expectativas estéticas e ideológicas determinadas, elaboraría una analogía entre el pasado representado y su recepción en el presente. Se trataba de un espectador sensibilizado que tendía siempre a ver más allá del texto y del espectáculo, creándose un subtexto y un subespectáculo; dos mundos se enfrentan en la obra que serían las dos Españas, "el reaccionario de Felipe II y el rupturista de Don Carlos".¹⁸ Sucede que el espectador ideologiza el Texto Espectacular y proyecta su ideología procedente de su contexto social particular. Por ello el espectador es una especie de co-productor de la obra y la "concreción" varía ya que está determinada por el momento y la cultura de una época.

"Los textos cambian porque sus lecturas-concretizaciones cambian, y esto, debido a que el contexto social en su conjunto es alterado"¹⁹.

¹⁶ García Pintado. - "El franquismo explica la censura", en *Pipirijaina*, n.º 5 Enero-Febrero, 1978.

¹⁷ Muñiz, Carlos. - *ob. cit.*, pág. 17

¹⁸ Oliva, C. - *El teatro...*

¹⁹ Toro, Fernando de, *ob. cit.*, pág. 133.

De cualquier manera, aunque el valor funcional de esta obra no llegó a cumplirse en 1971, el valor absoluto de esta pieza histórica se mantiene.