



REFERENCIAS LITERARIAS

EN LA OBRA DE LUIS RIAZA⁽¹⁾

Manuel Peña Muñoz
Escritor

Uno de los aspectos más interesantes en el teatro de Riaza y puesto en relieve por la crítica especializada es la constante referencia en su obra a fuentes culturales, literarias y teatrales. En el fondo de sus obras subyace una importante tradición antiquísima, pero que aquí aparece recreada libremente con formas audaces, novísimas y sorprendentes. También se advierte un legado teatral más reciente que Riaza transforma con sus propias leyes en un constante juego paródico. La original recreación que Riaza hace de mitos tradicionales de la cultura occidental, desde los mitos griegos hasta el mito de Don Juan, hace que su teatro sea tildado de revolucionario y, por lo tanto, sus obras lejos de haber sido representadas en escenarios oficiales, han visto los estrenos en salas marginales. Efectivamente, las obras de Riaza han sido representadas discretamente aunque con gran éxito, en especial en los Festivales de Teatro de

Sitges, donde un público joven y renovado ha sabido entender que se trata de un teatro minoritario, marginado, atrevido, aunque importante por lo que de revolucionario supone el empleo originalísimo del lenguaje, la técnica de la actuación antinaturalista y esperpéntica y el uso degradado de las tradiciones literarias y teatrales convencionales.

En el fondo de sus obras laten, entre otros elementos culturales, viejos mitos recuperados otra vez y remozados sarcásticamente con un signo de modernidad. Sófocles y Eurípides están presentes, ironizados y destruidos. Allí está la obra **Medea es un buen chico** (publicada en la revista "Pipirijaina" Nº 18), inspirada en la tragedia de Eurípides, aunque transformada con el tono farsesco y paródico que caracteriza el teatro de Riaza. Al final de la obra, suena la campanilla que esperábamos. Medea cree que es Jasón dolido por saber que Medea desechada ha dado muerte a sus dos hijos. Pero

(1) Este artículo de Manuel Peña Muñoz es una parte del trabajo de investigación titulado "El mundo teatral de Luis Riaza, dramaturgo español contemporáneo". Dicho trabajo fue realizado durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1984, merced a una beca del Ministerio Español de Asuntos Exteriores, en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, bajo la dirección de Luciano García Lorenzo.

Medea ha ahogado en el escenario a sus dos perritos falderos y la nodriza dice: "No es el Señor. Es el hombre que trae la leche de los perros de la señora".

Hay en Riaza una constante inspiración en las fuentes literarias clásicas y, a la vez, desmitificación y burla de las mismas. Se ve que sus obras aparecen respaldadas por una formación teatral del dramaturgo, pero esta información él la utiliza para destruirla, mostrándonos el revés de lo que considerábamos "oficial". Y, en el ejemplo citado, la solemne y trágica Medea aparece en la obra de Riaza como una ridiculización del mito del Andrógino, como una criatura asexual, como un grotesco travesti vestido con ropas de mujer, que destripa un perro faldero y riega el escenario con el aserrín en una escena demencial e histérica que conecta con el esperpento y el teatro de la crueldad.

Pero ocurre que Riaza, si bien es cierto se inspira en mitos de la tragedia griega para ironizarlos y burlarse de ellos, desmitificándolos, también arremete contra muchos dramaturgos contemporáneos que se han valido de los mitos griegos para remozarlos y "modernizarlos", como Antonio Gala en **Por qué corre Ulises** o como Anouilh en **A Electra le sienta bien el luto**, pulverizando en **Las Jaulas** a estos dramaturgos que intentan actualizar tragedias griegas y, para ello, se vale de una absurda puesta en escena de **La Edipiada**, donde aprovecha para burlarse, a su vez, de Edipo y de Yocasta. Y hasta llega a decir: "Y vaya usted a saber si a la larga, no acabó Ulises también por convertirse en un cerdo como sus marineros".

En todo ello, hay una metáfora actual, porque si Riaza destruye lo "clásico" es para hacernos dudar de lo que se ha considerado de siempre como verdad oficial, como cultura oficial. Y en todo lo establecido, hay implícita una sospecha que es la que siembra Riaza con su teatro "destrutivo". La duda queda siempre, porque nunca sabemos si el teatro de Riaza dará con nuevas vías o se agotará en un estilo de la pura desintegración de lo convencional.

El teatro de Riaza se nutre también de las nuevas tendencias del teatro europeo contemporáneo, especialmente del llamado "teatro de la crueldad". Y como Riaza es un hombre contradictorio, no sabemos nunca cuándo está tomando en serio el teatro de la crueldad y cuándo se

está burlando de él. Lo que sí sabemos es que su teatro es de ceremonia, de gran boato y de provocación. Y que pese a ser tremendamente revulsivo, va siendo aceptado paradójicamente por la burguesía a la que ataca, como ocurría en su época con el teatro de Oscar Wilde. Riaza le enrostra a las clases dominantes terribles verdades y se pone en contra de ellas, desarmando sus prejuicios e intereses de clase. Lo hace con un lenguaje soez, obsceno si es preciso, buscando lo escatológico y expresándose en un lenguaje visual de tremendo impacto. Así, en **Los Huevos de la Moscarda**, exige que se descuarticen vivos varios perros en el escenario. También ha exigido "una degollina de pajaritos vivos". No se ha escatimado sangre fría para degollar gallinas en el escenario con el consiguiente derramamiento de sangre, aleteos, reacciones violentas del público no avisado, de la prensa y por supuesto de la Sociedad Protectora de Animales. En **Las Jaulas** lo exige en las acotaciones, pero luego Riaza opina indignado ante la supresión de esa escena a petición de las autoridades oficiales de una ciudad de provincia: "El público burgués no soporta estas cosas. Que se hable de la revolución en términos grandilocuentes, que se lea a Marx o el diario del Che, eso sí... Todo el mundo se siente muy revolucionario sentado en una butaca del teatro. Y aplauden a rabiar, aunque luego en sus vidas, esas mismas personas sean muy reaccionarias. Pero decapitar gallinas... no... el amor a los animales... la sangre... Eso horroriza".

Ciertamente estos recursos dramáticos llevados a tal extremo constituyen una declaración exuberante de revolución teatral. Y, en este sentido, la obra de Riaza es una incitación a la rebeldía y a la búsqueda desaforada de la imaginación. Contra lo establecido, contra lo burgués, contra lo convencional, contra lo oficial, Riaza opone la libertad creativa, el triunfo del arte y de la imaginación.

Y las vías de expresión teatral son precisamente imaginativas, de una inusitada originalidad. Su característica fundamental es el recargamiento, la estética barroca. Y lo revulsivo y ambiguo de sus criaturas andróginas nos remite ineludiblemente en su estética al universo dramático de Genet, imaginativo también, marginado, "maldito"

y cargado de perversiones. Como en el teatro de Genet, Riaza representa muchas veces sus obras con actores que realizan papeles femeninos, como tantas veces se ha hecho con **Las Criadas** y con otras obras del teatro contemporáneo para acentuar la ambigüedad y lo grotesco del universo mostrado. Estoy pensando en un montaje de **La Casa de Bernarda Alba** de García Lorca, cuyo personaje principal era interpretado por un hombre, en el Teatro Eslava, en 1976. En este mismo teatro se representó en 1978 **Orquesta de Señoritas** de Jean Anouilh con la Compañía de Comediantes de San Telmo en un montaje de actores que representaban papeles femeninos. Con el mismo efecto siniestro y malvado, el director italiano Mauro Bolognini llevó al cine **Presagio** con actores, entre ellos Max von Sidow, interpretando a mujeres judías antes de los campos de concentración. Riaza se vale de este recurso a tal punto que podemos afirmar que entre los nuevos autores españoles es él quien usa el travesti con mayor frecuencia y maestría, logrando producir un efecto de perversa fascinación.

Claro que no solamente los hombres hacen de mujeres, sino al revés, como también hemos visto en montajes modernos de obras contemporáneas. Estoy pensando en un montaje de 1978 en el Teatro Martín, de **Esperando a Godot** de Beckett, cuyos protagonistas eran interpretados por actrices.

Como vemos, también las mujeres invierten su sexo y al levantarse el telón en **Retrato de Dama con perrito** vemos a Francisca, la sirvienta, vestida de hombre como en el teatro clásico español del Siglo de Oro y a Benito, vestido de mujer, mientras que Don y Boni, señor y bufón, alternarán sus papeles y el señor se hará pasar por bufón y el bufón por señor, para luego pasar a ser ama y criada y fingirse alternadamente los roles, como en **Las Criadas** de Genet. Aquí subyace lo que podríamos denominar un principio de "teatralidad" en el teatro de Riaza. Los personajes están continuamente fingiéndose otros, haciendo teatro en el teatro, lo que posibilita al máximo el desarrollo de las capacidades histrónicas de los actores al tener la posibilidad en una misma obra de desdoblarse en otros personajes, de intercambiar sexos y rangos sociales, lo cual está estrechamente vinculado al trabajo de experimentación teatral del actor.

Este constante fingimiento es un elemento teatral recurrente en la obra de Riaza y podemos decir que un recurso que define y caracteriza su teatro. Se trata de un recurso barroco por lo demás, ya que la sustitución de criados que se fingen señores, señores que se fingen lacayos, criadas que se fingen amas y que están interpretadas por hombres que se fingen mujeres, puede llegar hasta la repetición al infinito, como ocurre en la obra **Medea es un buen chico**, en que una actriz representa a un actor que hace de mujer, y cuando al final de la obra Medea nos muestra su sexo entre los encajes para hacemos ver que era un travesti, nos damos cuenta que el sexo es de plástico y que el papel lo hacía una mujer que se hacía pasar por un hombre que se fingía mujer... El mismo Riaza dice: "Nuestra época no es la época de la sospecha, como dicen. Nuestra época es la de la sustitución. Y puestos a sustituir,

"El desván de los machos": Patricia Mackay





sustituycamos mujeres por hombres o vengan travestis y travestis. Aunque también puede ser que en vez de hombres haciendo de mujeres, mis piezas podrían representarse con mujeres que hacen de hombres que hacen de mujeres... y así hasta el infinito".

Lo renovador en el teatro de Rianza en este sentido es que los actores no encarnan nunca a un solo personaje y van constantemente rotando de papeles de modo que indistintamente van jugando roles y sexos, alternada o... simultáneamente, lo que constituye una verdadera renovación y revolución teatral, a la vez que un verdadero "tour de force" para el actor.

Dice Rianza: "Me interesa que escénicamente un actor no sea el signo unívoco de un solo personaje. Un actor puede representar al mismo tiempo dos o más personajes".

Luis Rianza no sólo se vale de este recurso, sino que además multiplica hasta el infinito sus posibilidades lúdicas. En **El Palacio de los Monos** amplía el experimento de desdoblamiento de personajes al hacer que tres de sus personajes, Mayordomo, Cocinero y Portero (que están fingiendo que lo son) inventen otros personajes, invirtiéndose entre sí los papeles y después inventando personajes de gala, creando con esta alucinante rotación de personajes un juego mágico de múltiple desdoblamiento como en un barroco juego de espejos. Cosa parecida ocurre en **Retrato**

de Dama con perrito, donde los personajes no sólo invierten los sexos, sino también, como se ha dicho, las jerarquías sociales, creando un mundo ilusorio y perversamente ambiguo, con su consiguiente trasfondo significativo, porque estos constantes juegos de disfraces vienen a ser símbolos dolientes de la ambigüedad y vienen a demostrarnos las contradicciones básicas de nuestro mundo contemporáneo.

Rianza utiliza estos recursos basados en la ambigüedad (ambigüedad de los sexos, ambigüedad de las jerarquías, ambigüedad de las situaciones) para introducir la sospecha de lo que considerábamos "oficial" y "moral", destruyendo así los órdenes establecidos. Por ello su teatro es subversivo y cumple una función sediciosa pues desprestigia a la autoridad, mostrándola como una realidad corrompida y caduca. Rianza desenmascara a las clases sociales altas que bruscamente en su teatro irrumpen envueltas en gloriosos harapos o en patético oropel a la manera del gran teatro de Valle Inclán, mostrándonos la otra cara de unos seres egoístas que manipulan el poder para perpetuarse en él.

Jerarcas podridos, nobles arruinados, el clero, militares con sus uniformes y escarapelas, duques y "leidis" aparecen en el teatro de Rianza con un sentido caricaturesco del ridículo, en una dimensión patética. Rianza los utiliza como muñecos esperpénticos, aprovechándose de su "teatralidad", de su vigorosa expresividad, llenando así el escenario de símbolos y rompiendo en lo formal.

Rianza lo confiesa: "La revolución en el teatro la creo posible sólo a través de las formas. Si elaboramos unos signos nuevos, podemos lograr un mundo nuevo... Un teatro verdaderamente revolucionario debe incidir más en la revolución formal que en los contenidos".

Lo grotesco de unos personajes que simbolizan a las clases privilegiadas viene a ser una obsesión en Rianza. Y al utilizar metafóricamente los vestuarios y decorados de la "alta sociedad" con un estilo expresionista de gran mascarada, de cruel esperpento, de oropel hecho trizas, su teatro adquiere una expresividad siniestra, vigorosa e insólita.

Rianza va degradando paulatinamente la

pompa y la solemnidad, aun en su lenguaje que aparece desmitificado y ridiculizado, mostrando la corrupción y las "segundas intenciones" que subyacen bajo textos aparentemente morales y oficiales. Y en este cruel juego de desenmascaramiento, Riaza muestra las básicas represiones españolas, entre ellas la represión sexual, a la vez que destruye las super convenciones sociales de España y desenmascara las falsas estructuras de poder y los falsos y eternos mitos sociales y morales de raíz española, trazando en cambio un camino de libertad en el sentido político, religioso, sexual o artístico.

En este sentido, el teatro de Riaza ha sido considerado como una insoportable metáfora de la España franquista en que estaban restringidas las libertades individuales, y el país -como los escenarios de Riaza- tenía algo de balneario elegante venido a menos, de casa noble ligeramente resquebrajada, pero, pese a todo, mantenía una fachada oficial revestida de oropel. Ni más ni menos que como los personajes de Riaza, aislados en sus palacetes decadentes y caducos, sin contacto con el exterior, reventados y obsoletos.

Pese a la esperanza de un mundo mejor que se atisba en la obra de Riaza y a la ilusión que nos muestra de un "mundo de la imaginación" y de la libertad, hay en su obra una visión escéptica, insoportablemente pesimista de un mundo podrido y acabado, descuartizado en sus raíces y del todo aniquilado. Y su desesperanza entronca con el pesimismo de la literatura europea contemporánea: el absurdo y locura de Kafka, el existencialismo pesimista de Sartre y de Camus, la angustia vital de Kierkegaard, la ausencia de Dios de los filósofos alemanes y la total y desgarradora desesperanza de Beckett. Riaza retoma los elementos de la literatura europea contemporánea, pero llevados aquí y ahora y "a la española". Si bien es cierto hay una asimilación de estas tendencias pesimistas y desesperanzadas del mundo europeo, hay también una transformación de ellas con una vitalidad de sello hispánico. Y todo ello converge en el teatro de Riaza como en un extravagante y genial pastiche, desde las técnicas de actuación teatral señaladas por Grotowsky y Stanislavsky que cambiaron los rumbos de las anticuadas formas de interpretación

teatral, pasando por los histéricos "happenings", hasta las experiencias del "Living Theatre", del "Bread and Puppet", del teatro de la crueldad, del teatro del absurdo, del teatro épico dialéctico, del metateatro, del antiteatro, del sociodrama y del psicodrama.

De "El Teatro y su Doble"

La visión teatros cópica de la realidad viene a acentuarse en Riaza con las lecturas de Antonin Artaud, de quien también es heredero como se ha dicho. Su formación teatral tiene pilares enraizados en una obra clave del teatro contemporáneo: **El Teatro y su Doble**. Pero si bien es cierto Riaza recoge elementos del teatro de Artaud y del teatro post-artaudiano, también es cierto que se burla de este teatro, parodiándolo en un continuo juego de paradojas. Se inspira en Artaud, pero a la vez lo ironiza y lo parodia. Y parodia la técnica de su teatro. De pronto, se torna también épico dialéctico, pero, a la vez, se vuelve en contra de Brecht, ironizándolo también y usando el efecto de distanciamiento con distintos matices.

Este continuo desdoblamiento en el tratamiento de las piezas de Riaza, constituye un elemento relevante y definitorio y consecuente con el tratamiento de los personajes. Es decir, su renovación ataca básicamente a la técnica de la interpretación, a las bases teatrales de su dramaturgia y al texto literario.

Con frecuencia, el espacio escénico también se desborda de la cuarta pared, ampliando las posibilidades lúdicas del montaje y creando mayores posibilidades creativas para el director de las obras de Riaza, que se convierte también en un verdadero creador y colaborador del mundo alucinante de Riaza. De otro modo, los personajes salen muchas veces del patio de butacas, o bajan a las primeras filas e incorporan al público en el espacio escénico, lo que por lo demás es un recurso del teatro post-artaudiano ya utilizado, por ejemplo, por el granadino José Martín Recuerda, en **Las Arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca**, una obra española contemporánea de corte realista, aunque apoyada en un enfoque expresionista, esperpéntico

y valleinclanesco de la España negra, social y entrañablemente andaluza. Recuerda moderniza su teatro y toma también elementos del teatro europeo contemporáneo, como lo hace Riaza, aunque este último va muchísimo más allá, rompiendo moldes y estructuras no sólo en el plano escénico, sino también en el interpretativo y en el texto.

De Artaud recoge también el recurso teatral de los muñecos incorporados en el escenario. Este efecto teatral no es nuevo, porque ya E.T. Hoffmann había sentido en el siglo pasado una fascinante y maléfica atracción por los muñecos y muñecas mecánicas que pueblan su universo literario, del mismo modo que en la Edad Media, los autosacramentales españoles aparecían poblados de seres demoníacos accionados por poleas, sogas y mecanismos hidráulicos, produciendo un efecto hipnótico y aterrador.

Los muñecos mecánicos han producido desde siempre una fascinación extraña en el hombre, y Sigmund Freud analiza estas reacciones subconscientes de repeluzne y escozor ante estas

figuras en su ensayo "Lo Siniestro", analizando los muñecos autómatas en la literatura y en la vida y el efecto que producen tanto en los niños como en los adultos. Recordemos el uso de estos muñecos en el teatro oriental de títeres y marionetas, en las sombras chinescas y en los espectáculos callejeros españoles de gigantes y cabezudos. La historia del teatro demuestra que la presencia de muñecos inmóviles o accionados mecánicamente produce un efecto hipnótico y "teatral" en el ánimo del espectador. Y Artaud recoge este elemento, señalando en una de sus acotaciones: "No habrá decorado. Bastarán unos personajes jeroglíficos, unos trajes rituales y unos muñecos de diez metros de altura". Y los muñecos esperpénticos pueblan el universo barroco de Riaza, llenando y saturando en ocasiones el espacio escénico como las sillas en la obra del mismo nombre, de Ionesco.

En Riaza, los muñecos son fantoches inverosímiles, vestidos de manera desorbitadamente imaginativa, hermosos y sórdidos al mismo tiempo, con sombreros de plumas y boas

"El desván de los machos": Adolfo Assor, Juan Carlos Meléndez y Pedro Villagra .



apolilladas, como enormes burgueses ridículos. Son a veces los fantasmas del recuerdo que giran envolviendo a seres reales que sueñan con un pasado mejor. Y de pronto, ocurre que estos muñecos cobran vida y son más reales que los propios personajes acosados por sus fantasmas. Y nuevamente la ambigüedad cobra vida en la obra de Riaza. ¿Quiénes son reales? ¿Los fantasmas o los personajes acosados por los fantasmas? Y de pronto, los fantasmas son interpretados por actores, mientras que el que sueña es un muñeco.

Muñecos y más muñecos de tamaño natural se confunden con los personajes, alternando papeles, confundiendo situaciones como en una cruel pesadilla. El crítico Ruiz Ramón hace alusión a estos personajes acosados por una profusión de objetos disímiles, extraídos del mundo Art Nouveau y rodeados de muñecos, de fanticos que reflejan a los personajes reales que a su vez están simulando que son muñecos. Dice Ruiz Ramón: "Se acentúa así la nota constante de dualismos, de ambigüedades, de reflejos inversos y perversos que permean la obra de Riaza. ¿Quiénes son más reales? ¿Los personajes Dama, Benito, Artista Adolescente, o los fanticos grotescos, idénticamente maquillados que se llaman todos Mercedes? ¿Qué efecto ejerce esta insinuación (de que todos son igualmente reales o irreales) sobre nuestro concepto del mundo teatral como representación nada más del mundo nuestro, el "real" de verdad? ¿Estaremos acaso delante de una nueva versión del "gran teatro del mundo"?"

De "El Gran Teatro del Mundo" y "lo barroco".

Efectivamente, el teatro de Riaza ha sido muchas veces comparado con el teatro español del Siglo de Oro: barroquismo, realidad múltiple de espejos invertidos, fusión de lo trágico y lo cómico, efectos de luz y sombra, constantes contrastes, uso repetido de técnicas de teatralidad, teatro dentro del teatro, ambivalencia de la realidad, sentido onírico de la realidad. Aquí es donde la obra de Riaza entronca en su ambigüedad con **La Vida es Sueño** de Calderón y con gran parte de sus

autosacramentales.

Hay no sólo un tono solemne en la escena de la muerte en **El Palacio de los Monos** sino también una estructura múltiple esencialmente barroca que nos remite al universo calderoniano; lo mismo podemos decir del lenguaje esencialmente retórico y barroco, como si los personajes hablasen en una obra antigua, aunque los problemas abordados fuesen absolutamente contemporáneos. Claro está que Riaza utiliza el lenguaje de las obras barrocas para burlarse de ellas y producir un efecto de distanciamiento y de ironía.

La técnica utilizada es la barroca. En **El Palacio de los Monos** el escenario está dividido (siempre, como en el mundo barroco, el teatro de Riaza está dividido en dos planos: amos y criados, "leidis" y nodrizas, etc.) por espejos de los que sólo vemos el marco. A un lado, el Portero y el Cocinero desnudan al Mayordomo, preparándole para su muerte. Al otro lado, el Ama se viste para su boda. (Este juego de "boda"- "muerte" nos remite a **Bodas de Sangre** de García Lorca). Simultáneamente se desarrolla una tercera acción: el comentario pronunciado por Coro/Ti Prans. Al fondo de la fila de espejos, se ve la bañera ceremonial a la que llevarán con grotesca solemnidad al Mayordomo y en donde verterán su sanbre, bañera que además se convertirá más tarde en mesa para el banquete de exequias. El montaje para la doble acción preparativa de la muerte y de la boda no puede ser más sugestivo: se va a celebrar un sacrificio que incluirá dentro de sí principios de vida y de muerte, comienzo y fin, decaimiento y renovación. Y todo ello, en imitaciones mutuas realizadas a través de los espejos.

Desde luego que en esta superposición de planos y en esta concepción de la realidad múltiple y desmontada, el teatro de Riaza nos remite al mundo barroco con su desmontamiento y multiplicación de la realidad en planos de existencia simultánea.

El mismo Riaza lo confirma: "Pretendo un teatro ampuloso, barroco, partiendo de una degradación de esa ampulosidad". Y al utilizar barrocamente una tradición teatral del Siglo de Oro, Riaza realiza una destrucción de ese teatro, usando un verdadero "pastiche degradado" de las fórmulas

que caracterizaron el teatro barroco. Y en este pastiche se mezclan también elementos de otros estilos teatrales y de otras obras de la dramaturgia universal. En **El Palacio de los Monos**, el Mayordomo asesinado cae muerto diciendo: "¿Tú también, hijo mío?", lo que nos remite al asesinato de Julio César. Y al caer desplomado dentro de una bañera, queda con un brazo fuera, lo que nos remite al asesinato de Marat. En suma, pura alusión, puro juego literario en despiadada burla y sarcasmo cómplice con el espectador. Porque si Riaza se vale de **Julio César** de Shakespeare, de **Hamlet** incluso, del **Marat-Sade** de Weiss, es precisamente para parodiar esas obras, utilizando escenas maestras para mostrar ruindades contemporáneas, crímenes absurdos cometidos por el poderoso del mundo de hoy, y así, con esta degradación de una forma clásica, mostrándola bajamente para reflejar una realidad baja también, realza con ello la intensidad de nuestra experiencia teatral, sustituyendo la emoción noble y trágica por un sentido de desengaño, de ultraje y de asco.

Referencias musicales y teatrales.

Riaza incorpora con frecuencia canciones en su obra. A veces, se trata de viejas canciones de sabor pop, de coplas o estribillos populares; otras, realiza versiones degradadas de temas populares del romancero o de incluso de otros textos literarios, lo que nos recuerda a Lope de Vega que incorporaba a su propia creación las formas teatrales del Romancero.

En **El Palacio de los Monos** está clara la referencia a dos obras de la literatura española que aquí están fundidas en una paradoja terrible de gran guiñol con un sentido teatrosópico. Son ellas **La Celestina** y **Bodas de Sangre**. Pero mientras Lorca utiliza como Lope de Vega la canción popular para apoyar dramáticamente la acción con un efecto lírico, aquí, en Riaza, la canción ejerce un efecto grotesco, porque ante la pureza de las canciones que oímos, el personaje Ama gesticula obscenamente, diciendo groserías simulándose plebeya, lo que como en el teatro de Brecht, tiene un efecto distanciador y desmitificador respecto de la

canción que oímos. En **Medea es un buen chico**, además de la obvia referencia a la obra de Eurípides, hay secuencias que nos evocan **La Cantante Calva**, especialmente cuando Medea le pide a la Nodriz que le ponga discos en la vitrola. La Nodriz se los enumera. Son títulos extravagantes, absurdos. Al llegar al tercer disco, lo mira y dice: "Medea es un buen chico". A lo que Medea responde. "Sí, efectivamente. "Medea es una buena chica". Y el disco comienza a sonar. Recuerdo de "¿Y cómo está la cantante calva? / Bien, sigue peinándose para el mismo lado".

La música pop interviene irrumpiendo en ese mundo barroco y recargado, aunque hay también utilización paródica de salmos religiosos y de música de iglesia. Riaza se burla de la liturgia tradicional de la iglesia católica y con frecuencia utiliza sus letanías con fines humorísticos, lo mismo sus himnos y salmos, como sus oropeles eclesiásticos.

Riaza es la parodia por excelencia, y hasta las canciones brechtianas aparecen ridiculizadas prosaicamente en su obra. En **Drama de la dama que lava entre las blancas llamas** vemos a "Leidi", la vieja fregona, nodriz y gran "dama que lava" restregando mientras canta mirando al público:

"Trabajar sí trabajo / les lavo los moqueros
las bragas, los sostenes / y los paños secretos.
Saco sus orinales / y sus escupideras
y dejo sus retretes / limpios como patenas."

En todo ello hay una amarga alegoría de nuestro tiempo y, por esto, pese a la carcajada y al boato, el teatro de Riaza utiliza recursos expresivos con las tonalidades sombrías de las pinturas negras de Goya y de los cuadros dramáticos de Solana. No obstante, hay una reivindicación de la capacidad creadora del hombre, de la espontaneidad, de la imaginación y de la capacidad de improvisación, de la libertad, en suma, cualidades sometidas antes del teatro de Riaza a las fuerzas represivas y reguladoras que buscaban eliminarlas a favor de una sociedad reglamentada, regida según conceptos de una autoridad que en este teatro se desprestigia y se desafía.