

# **Género y Exilio Teatral Republicano: Entre la Tradición y la Vanguardia**



**Editado por  
Francisca Vilches-de Frutos, Pilar Nieva-de la Paz,  
José-Ramón López García y Manuel Aznar Soler**

**La respuesta barroca de Tomás Segovia al  
existencialismo:  
el ‘segundo sexo’ en *Zamora bajo los astros* (1959)**

Eugenia Houvenaghel – *Universiteit Gent*  
Dagmar Vandebosch – *KU Leuven KULAK*

Con la ocasión del reciente estreno (2011) de *Zamora bajo los astros* en España, más de cincuenta años después de su primera publicación en México (1959), esta contribución examina la recepción del existencialismo por parte de Tomás Segovia en su única pieza de teatro. Nos preguntamos qué componentes de la filosofía predominante de posguerra elige el autor y cómo cobran vida estas nociones existencialistas en la obra. Punto de arranque de la investigación es la personalidad dinámica y contradictoria de Elvira, el único personaje femenino de la pieza. Elvira, inicialmente presentada como una mujer inferior, sumisa y dependiente de las decisiones del hombre, se transforma a lo largo de la pieza en una personalidad más autónoma que termina por convertirse en figura emblemática de la libertad humana. La construcción de Elvira no solo se basa en el fuerte lazo intertextual con la obra contemporánea de los pensadores existencialistas, sino que se apoya también en recursos reminiscentes del teatro español del Siglo de Oro. Así es que Tomás Segovia, al combinar la ética de la Europa de posguerra con la estética del Barroco, ofrece una respuesta y a la vez una propuesta de innovación al teatro existencialista.

*Introducción*

En el 2011, se estrenó y se reeditó en España la única obra de teatro de la mano de Tomás Segovia,<sup>1</sup> *Zamora bajo los astros*, más de cincuenta años después de la primera publicación de la pieza en México (1959). Dicha puesta en escena nos ofrece la oportunidad de releer esta pieza descuidada por la crítica y arrojar una nueva luz sobre ella. En *Zamora bajo los astros*, Tomás Segovia pone en escena un conflicto bélico medieval: el cerco de Zamora (1072). En la obra, un grupo de caballeros zamoranos planifica y comete el asesinato del rey Sancho para liberar la ciudad Zamora del asedio y devolverla a la reina Urraca. Desde una perspectiva actual, el asunto histórico se podría interpretar de varias maneras. Es posible leer la pieza en clave de la Guerra Civil; el enfrentamiento entre los hermanos Sancho y

Urraca puede interpretarse como una reminiscencia a las hostilidades entre la España republicana y la España franquista. El asunto histórico elegido por Segovia puede leerse también como una referencia al proceso de la descolonización de África tras la Segunda Guerra Mundial y en especial a la Guerra de la Independencia de Argelia (1954-1962), vigente en el momento de redacción de la pieza. Sin embargo, *Zamora bajo los astros* no contiene ninguna referencia que limite el sentido de la obra a un determinado conflicto bélico del siglo XX, al contrario, el conflicto medieval histórico parece servir para recalcar y actualizar un drama ético-político de todos los tiempos: la cuestión de saber si es lícito asesinar a un líder en nombre de la libertad de un pueblo.

Si es así, uno puede preguntarse por qué Tomás Segovia, conocido en primer lugar por su poesía y por su ensayística, no ha optado por dedicar un ensayo a la cuestión ética abordada.<sup>2</sup> Para entenderlo, hay que destacar que la línea filosófica y literaria preponderante en la que se inscribe el ideario de la pieza, como ya demostró Paulino Ayuso (2011: 388) es la del existencialismo francés, cuyos pensadores han expresado sus ideas no solo a través de ensayos, sino también —y sobre todo— a través del llamado ‘teatro de situaciones’, un teatro que subordina lo estético a lo ético y cuyo núcleo esencial es el tema de la libertad humana.<sup>3</sup> No en vano se usa la categoría de ‘ensayo’ para referirse al teatro de Sartre (Fernández 2007) ya que en su concepto del drama “el objetivo filosófico y político se instala como variable de privilegio, más allá de una pretensión de renovación escénica o de montaje espectacular”. En efecto, Sartre (1979) considera que la función del teatro es la de mostrar al público situaciones ejemplares —de preferencia situaciones límite— en las que el ser humano debe elegir. Así, se plantea el tema de la libertad humana a través de la elección libre que efectúan los personajes dramáticos. Las obras del ‘teatro de situaciones’ representan muy bien las preguntas acerca de la responsabilidad del ser humano que sobre la sociedad europea, traumatizada y devastada por las atrocidades de la guerra se hace en el siglo XX. Sin embargo, la modernidad de las ideas puestas en escena no choca con los sucesos históricos de la antigüedad clásica o de la historia europea que el teatro existencialista, igual que esta pieza de Tomás Segovia, suele desarrollar. *Zamora bajo los astros* no llega a ser representada en México en aquella época, pero nos han llegado cartas intercambiadas entre Segovia y Camus acerca de una futura puesta en escena de la pieza en Francia:

Camus le escribe en 1954 que *Zamora bajo los astros* “tiene posibilidades de interesar por lo menos un teatro de vanguardia en París” (Segovia 2011: 111-112) y le pide que haga una traducción francesa del drama. Esta correspondencia nos indica hasta qué punto la pieza encaja en el contexto del teatro existencialista francés de la época.<sup>4</sup>

Partiendo del fuerte lazo entre *Zamora bajo los astros* y el pensamiento en boga en los años 50, esta contribución indaga en la recepción del existencialismo en la pieza de Segovia: nos preguntamos qué componentes de la filosofía de posguerra privilegia el autor y cómo cobran vida estas nociones en su pieza de teatro. Lanzamos la hipótesis de que Elvira, la única figura femenina de la pieza, juega un papel clave en el proceso de la recepción del existencialismo por parte de Segovia. Punto de arranque de la investigación es la personalidad contradictoria de Elvira, que a la vez transmite ideas sobre la libertad y participa en un engaño basado en el determinismo astral; que en la misma pieza actúa de manera sumisa y rebelde; que al mismo tiempo defiende de manera vehemente la búsqueda de la felicidad personal y explica cómo entiende el absurdo de la vida humana; que a la vez se sitúa al margen del grupo de conjurados masculinos e influye de manera decisiva en la actitud de los mismos. En una primera etapa del estudio, orientamos las preguntas de investigación hacia los procedimientos que están en la base de la construcción de este personaje complejo, vacilante y caracterizado por el conflicto interior. La Elvira cambiante de Tomás Segovia recuerda cómo los dramaturgos del teatro barroco plasmaron por primera vez el carácter conflictivo del ser humano, desarrollando en sus obras cumbres personajes que ya habían dejado de ser simples y rectos. Investigamos si se puede inscribir la configuración de Elvira en la estética barroca del contraste. La segunda fase del análisis se centra en la pregunta de saber cómo esta construcción de la figura femenina se vincula con el rol preponderante que Elvira adquiere, acorde con nuestra hipótesis, en la recepción del existencialismo por parte de Segovia.

### 1- Construcción y significado de Elvira: una aproximación en clave existencialista

La mayor parte de los personajes masculinos de *Zamora bajo los astros* no están dibujados en detalle: se trata de personalidades cuya psicología se deja resumir en un solo rasgo central y decisivo.

Paulino Ayuso enumera en este contexto (2011: 386-387) algunos ‘tipos’ que aparecen en la pieza: “el guerrero decidido, el comprometido social, el idealista, el vengador”. La única figura femenina de la obra, Elvira, en cambio, es un personaje más complejo, tan complejo que parece como si no hubiera una sino varias Elviras. La discusión es el procedimiento textual en la base de su construcción. Elvira se construye no solo en diálogos o conflictos verbales que le oponen al grupo masculino en su totalidad, sino que su presentación contrastiva adquiere especial relieve frente a un personaje masculino concreto: Vermudo, su tío mayor.

### *1.1. Elvira y Vermudo*

El estrellero, Vermudo, es el primer personaje masculino al que se confronta Elvira. La mención de los “astros” en el título —alusión al horóscopo del rey Sancho que determina el futuro de la ciudad de Zamora— ya orienta al lector hacia el tema de la predicción del futuro a través de la posición de las estrellas. Es precisamente este determinismo en su variante astral el que se convierte en el tema de debate entre Vermudo y Elvira. La figura del astrólogo monta un auténtico espectáculo astrológico con la intención de engañar a los caballeros zamoranos que planifican la acción contra el Rey Sancho. Para ello, Vermudo manda, al caer de la noche, preparar el cuarto con velas que proyectan “largas sombras” (Segovia 2005: 10) para que el espacio tenga “un aspecto solemne y misterioso” (Segovia 2005: 11). Los conjurados se convierten, así, en el público del espectáculo montado por Vermudo, acorde con el procedimiento barroco del ‘teatro dentro del teatro’. El estrellero les presenta a los hombres reunidos en el cuarto un falso horóscopo y pretende que la muerte del líder Sancho sea la voluntad de los cielos. En un discurso altisonante que se combina con efectos visuales, Vermudo recurre a términos propios de la astronomía —“una estrella en depresión”, “el planeta nefasto de Júpiter que se instala en Aries”, “Marte con el que se encuentra en aspecto sextante” (Segovia 2005: 36)— y causa una profunda impresión en los espectadores al presentar como apocalípticas las consecuencias de la eventual supervivencia del Rey Sancho: “Os haría temblar esta horrible visión”, declara Vermudo pomposamente (Segovia 2005: 37): “Constelaciones inmensas arder atrocemente, y como grandes serpientes de anillos mortales, retorcerse de ira vertiendo ponzoña”. Según Vermudo, el ritual montaje del horóscopo falso “no es más que un truco absurdo e infantil” (Segovia

2005: 11), pero un truco que le permite convencer a los jóvenes caballeros zamoranos de la necesidad inevitable del asesinato de Sancho.

El personaje de Vermudo tiene más de una similitud con la figura calderoniana de Basilio, astrólogo y sabio errado: acordémonos del uso de un vocabulario pseudo-científico, del determinismo en su variante astral, del horóscopo catastrófico, de términos pomposos que sugieren gran sabiduría y de la negación del libre albedrío. Su personalidad se construye, además, sobre una convención que se remonta al teatro español clásico y al mismo tiempo encaja en la visión sartreana del teatro: el procedimiento del ‘teatro dentro del teatro’. En efecto, Sartre se pronuncia (1979: 20-22) por un teatro que sea distante del espectador; a su modo de ver, el teatro debe presentarse como un mundo cerrado e inaccesible para el público, que, a distancia, pueda funcionar como una especie de juez moral y reflexionar acerca de la pregunta de saber quién tiene razón y quién se equivoca. Sartre valora, en este contexto, aquellas piezas que desarrollan técnicas propicias para hacer más absoluta esta distancia, tales como el recurso del ‘teatro dentro del teatro’.

Frente a este estrellero, reminiscente del astrólogo de *La vida es sueño* y símbolo del determinismo, Elvira defiende la postura del libre albedrío. Acorde con el ideario de Sartre (1943: 85-111) según el que el hombre no es nada sino la disposición permanente a elegir y revocar lo que quiere llegar a ser, Elvira expone su convicción según la cual el hombre dispone de una libertad incondicionada (Segovia 2005: 11, 73, 107-110). En el primer acto, su protesta contra el engaño basado en el determinismo se emite de manera vacilante y prudente, sin desarrollar el motivo subyacente de su protesta. En el segundo acto, Elvira ya no se expresa con tanta reticencia ni se traga sus palabras. Le reprocha a Vermudo (Segovia 2005: 73): “Tú les has embarcado en esto a todos ellos. Con discursos y engaños, con tus aires de sabio y elevadas palabras”. En su tercera intervención, Elvira revela la verdad sobre el falso horóscopo al asesino del Rey Sancho (Segovia 2005: 110) y a la vez, expone el desengaño a los espectadores, que tampoco conocían la total verdad deslumbrante acerca del espectáculo montado por Vermudo. Ahora que dispone de la clave del engaño, el asesino toma conciencia de la aplastante realidad: comprende que no hubiera sido necesario actuar en cumplimiento de la predicción de los astros, sino que él tenía una elección libre. A través de esta escena —en la que se ridiculiza el espectáculo construido según el mecanismo del ‘teatro dentro del teatro’ que le sirvió al estrellero para engañar a los

conjurados— culmina el discurso llevado a cabo por Elvira en oposición a Vermudo.

### *1.2. Elvira frente al grupo de conjurados*

Otro procedimiento que está en la base de la complejidad de Elvira es su estatuto en el grupo de conjurados y la evolución de esta posición social. En el primer acto, se establece el orden del grupo masculino de revolucionarios. El papel de Elvira es inferior al de los hombres, incluso literalmente se la excluye del espacio cerrado en el que se reúnen los conjurados y se la excluye de la discusión. Pocas veces toma la palabra, y cuando la toma, pronuncia frases breves y los personajes masculinos la interrumpen (Segovia 2005: 11, 14). Se sitúa en una posición sumisa frente a su tío, quien le pregunta cuando no aparece enseguida: “Pero, ¿qué es lo que hacías?/ Te he llamado tres veces”. (Segovia 2005: 10) Vermudo se dirige a ella para darle órdenes: “trae una luz” (Segovia 2005: 10), “Pon más lejos esa luz” (Segovia 2005: 12), “ve a ver quién llama” (Segovia 2005: 19), y ella está dispuesta a obedecer (Segovia 2005: 10). No toma decisiones de manera autónoma, sino que antes de actuar necesita la confirmación de su tío, quien le indica con gestos o con palabras qué es lo que tiene que hacer (Segovia 2005: 13). Su aportación se limita al arreglo del cuarto, abrir la puerta cuando llegan los conjurados, y, para la última parte del primer acto, en obedecer al tío y abandonar físicamente el cuarto. Así es que Elvira se presenta en el primer acto como una figura inferior a los personajes masculinos, no solo en la estructura jerárquica del grupo de rebeldes, sino también en el nivel dialógico y espacial.

El orden establecido en el grupo y la posición marginalizada de Elvira en él recuerda la jerarquía en los grupos de revolucionarios y activistas de la izquierda que critica Simone de Beauvoir (1972: 503, 505) y señala Zephir (1982: 104-106) al denunciar que la mujer ocupa siempre un lugar inferior y sumisa al hombre en este tipo de movimientos. La posición de Elvira en este primer acto asimismo puede leerse como una referencia a la situación de los personajes femeninos de Sartre, que, muy limitados y poco desarrollados, no suelen llegar a su ser auténtico, el ser que consiste en proyectarse hacia el futuro, en tomar decisiones, en actuar de manera libre. Lo que se reprocha a Sartre en este contexto es que no aplica su existencialismo en el ‘teatro de circunstancias’ a la mujer sino solo al hombre. Leak (2004: 185-6) habla en este contexto de una clara

disimetría entre los personajes masculinos y femeninos en el teatro de Sartre : si aquellos “hacen”, estos “son”.

La posición de Elvira dentro del grupo cambia en el segundo acto. Cuando la mujer se dirige a todos los miembros del grupo y grita “¿No podrías callaros de una vez?”, Segovia (2005: 69) apunta en las acotaciones el efecto que su intervención produce: “*Todos quedan paralizados por el grito de Elvira. Luego ella prosigue con voz ronca*”. Elvira ha pedido silencio para tomar la palabra frente a todo el grupo, que por primera vez le hace caso cuando ella les reprocha de manera vehemente su falta de humanidad. La importancia de su discurso es obvia. Elvira ya no es marginalizada por una jerarquía impuesta, sino que ella misma se rebela contra la lógica y los planes del grupo. Aunque Vermudo le ordena que se calle (Segovia 2005: 70), y así procura excluirla de nuevo del diálogo como lo hizo en el primer acto, sus palabras no surten efecto: la crítica de Elvira ya ha desencadenado una discusión vívida entre los miembros del grupo. Elvira observa el debate y no duda en intervenir de nuevo para ridiculizar su actitud. Para ello recurre a una imagen significativa en el marco de la dualidad masculino/femenino que se establece en el grupo de conjurados (Segovia 2005: 75-76): “Qué espectáculo hermoso, mirad: los escogidos,/ el grupo de varones generosos [...]/ Me dais lástima y risa. [...]/ Mirad a los sensatos,/ a los hombres sesudos y graves –¡peleando/ igual que mujerzuelas!”.

Elvira ha dado vuelta al sistema establecido en el primer acto: los hombres supuestamente superiores se han convertido en mujeres ridículas. De nuevo Vermudo reacciona de manera autoritaria y esta vez le ordena que se vaya en seguida, pero ya no consigue excluir a Elvira del espacio central.

En el tercero y último acto se presenta un grupo distinto: los conjurados –que se han enterado de que los zamoranos consideran el asesinato de Sancho una traición– están nerviosos, miedosos, indecisos. Después de la muerte de Nuño, Elvira se muestra también físicamente y mentalmente distinta<sup>5</sup> de la mujer retratada en los dos actos anteriores; asimismo su posición en el grupo ha cambiado. Elvira ya no se excluye del cuarto, sino que la buscan para introducirla en el espacio (Segovia 2005: 96). Una vez que esté dentro y se haya enterado de la situación, por primera vez toma una decisión –la línea de acción que elige es la de no huir con los demás miembros del grupo, sino de asumir su responsabilidad y quedarse para morir– y la defiende recalando su propia individualidad. Es, dice Elvira, “la fidelidad a mi manera. No he de alejarme un paso de esta casa. No me iré con vosotros”. (Segovia 2005: 97) Elvira llega a entender que



la existencia carece de sentido y aprovecha, a partir de este entendimiento, la libertad total e incondicionada que Sartre propone. Aunque Vermudo trata su decisión de manera denigrante (Segovia 2005: 98), las palabras de la mujer producen un efecto en los hombres que están presentes; dos miembros del grupo siguen su ejemplo y cuando toman la misma decisión de quedarse, se refieren a ella: "igual que Elvira", dice Fernando, "quiero ser fiel a mi manera" (Segovia 2005: 100). La última decisión de Elvira, la de perdonar al asesino del Rey Sancho con la que se cierra la pieza, subraya más todavía el lugar central que se le concede a la mujer al final de la pieza.

Resumiendo, cabe destacar una marcada evolución en la correlación entre Elvira y el grupo de conjurados a lo largo de la pieza. Se produce una inversión de los papeles: la mujer pasa de ser un objeto pasivo, sumisa y dependiente de las decisiones del hombre, a ser una figura superior y autónoma que controla la situación. Esta transformación del personaje femenino, bajo la perspectiva del existencialismo, se vincula con la concepción sartreana del ser humano como 'proyecto' que ha de hacerse. Recordando *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1998), publicado por primera vez en 1949, se puede leer la trayectoria evolutiva de Elvira en clave existencialista: la mujer no es una esencia fija sino que constituye un proyecto de existencia libre.

## 2. Conclusiones

Las obras citadas de Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Simone de Beauvoir van hilando el tejido de intertextualidad de *Zamora bajo los astros*. Sin embargo, esta conexión contemporánea se combina con una serie de características que apuntan hacia una fuente de inspiración más alejada en el tiempo: la del teatro barroco español. Se subraya, así, cómo la tendencia estético-literaria del barroco ya había desarrollado, en aquella época, recursos pertinentes para la expresión de los problemas existenciales replanteados en el período de posguerra. Se tiende, así, un puente entre la situación de desequilibrio del Siglo de Oro en España y la situación de crisis de una Europa llena de angustia. Albert Camus es un gran admirador del teatro del Siglo de Oro y reconoce la gran utilidad que los recursos del teatro del Siglo de Oro le ofrecen al dramaturgo del siglo XX. El dramaturgo francés (citado por Roland Quintanilla 2001) insiste en que la obra de Calderón y Lope es más vigente que nunca en la Europa devastada por

la guerra: "En nuestra Europa de cenizas, Lope de Vega y el teatro español pueden aportar hoy su luz inextinguible, su insólita juventud y ayudarnos a reencontrar en nuestros escenarios el espíritu [...] que impulse el futuro de nuestro teatro". El cultivo del contraste, como fruto del desengaño y de la incertidumbre vitales, se presenta como un instrumento fundamental en la operación de rejuvenecimiento del teatro de posguerra. Al recurrir en *Zamora bajo los astros* a un juego de contrastes, Segovia hace resurgir una determinada función del barroco y brinda así un aporte a este proceso de innovación del 'teatro de situaciones'. Se puede leer la pieza, bajo esta perspectiva, como una transgresión de fronteras a la vez temporales y espaciales a través de la que, en función de la expresión de la angustia y la inestabilidad existenciales, se encuentran la ética de posguerra y determinadas características de la estética barroca. Desde este enfoque, y volviendo sobre nuestra pregunta de investigación acerca de la recepción del existencialismo en *Zamora bajo los astros*, sería mejor reformular la cuestión para preguntar qué tipo de respuesta ofrece la pieza al 'teatro de situaciones'. Tomás Segovia contesta, más concretamente, por medio de una propuesta de innovación del teatro existencialista a través de la estética barroca de la contradicción.

El papel de Elvira en la generación del sentido existencialista de *Zamora bajo los astros* es fundamental y nace de la doble subordinación de la figura femenina en la pieza. Conviene recordar, primero, que en el 'teatro de situaciones' propuesto por Sartre, los personajes dejan de ser la principal preocupación mientras que el tratamiento de una cuestión ética se convierte en el núcleo de la pieza (Sartre 1979: 15-16). La psicología de las figuras no se excluye del 'teatro de situaciones' sino que se trata como subordinada a la cuestión ética central de la obra de teatro. Acorde con este concepto sartreano del personaje, Elvira se construye en función de la temática abordada. La figura femenina toma forma en una dinámica barroca del contraste a medida que se lanzan diferentes respuestas posibles a la cuestión ético-política planteada. Vermudo, en un juego engañoso que contrapone apariencia y verdad, refiere al determinismo representado por Basilio. Elvira, figura excluida del grupo de conjurados exclusivamente masculino, pone en entredicho las decisiones que los hombres toman y les confronta sobre el motivo por el que cometen sus actos, que considera terribles. Para realizar esta función cambiante, Elvira necesita ser una personalidad versátil y adopta, sucesivamente, diferentes enfoques sobre el problema planteado. Los conflictos verbales así elaborados entre Elvira y los conjurados van

más allá del nivel psicológico ya que siempre, en cada diálogo y en cada debate, trasluce la cuestión ética.

La personalidad de Elvira no solo se subordina al componente temático central, sino que ocupa también una posición inferior frente a los conjurados masculinos. Elvira no toma decisiones ni actúa de manera autónoma; es una figura que, en la terminología sartreana, no 'hace' sino que se limita a 'ser'. Sin embargo, el personaje se modifica radicalmente hacia el final de la pieza cuando toma, por primera vez, sus propias decisiones. Su actitud es fundamental en el plano filosófico de la pieza ya que Elvira ofrece precisamente la respuesta decisiva a la pregunta central en torno a la libertad del ser humano. La transformación de su personalidad, desde la perspectiva existencialista, es una referencia al ser humano, no como una 'esencia' fija, sino como 'existencia' en el sentido de proyecto orientado hacia el futuro, autonomía y, por ende, libertad (Sartre 1985: 78, 83, 91). No es gratuito que sea un personaje femenino el que adopta, primero, un papel sumiso. El estatuto inferior de Elvira en el grupo de conjurados se puede leer, en el marco del feminismo existencialista, como imagen de la marginalización de la mujer en la sociedad, denunciada por Simone de Beauvoir (1998) (López Pardina 1998). El hecho de que la misma figura femenina deje posteriormente de definirse en función de los hombres, significa, en términos del pensamiento lanzado por Simone de Beauvoir, la conquista de su propia identidad. Finalmente, Elvira amplía sus libertades y realiza su proyecto particular: la mujer termina por convertirse en el personaje más emblemático de la libertad humana que la pieza nos presenta. La elección de una mujer para cumplir este rol de representación de la libertad también se remonta a la comedia clásica de España. Recordemos en este contexto el papel fundamentalmente libre y rebelde que se concede al personaje femenino en la comedia española del Siglo de Oro: la figura femenina "va a ser la que controla la escena, la verdadera protagonista, la transgresora de un orden social inventado por los hombres y en el que no se siente libre" (González González 1995: 41-42) y, bajo esta perspectiva, la comedia española del Barroco "se convierte en una tribuna donde las mujeres exigen sus derechos, reivindican otro papel en la sociedad, que no sea el de estar sujetos a la voluntad del hombre" (González González 1995: 70).

## Bibliografía

- Aznar Soler, Manuel y José Ramón López García (eds). 2011. *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento.
- Camus, Albert. 1966. *Les justes*. París: Gallimard.
- De Beauvoir, Simone. 1972. *Tout compte fait*. París: Gallimard.
- . 1998. *El segundo sexo* (tr. Alicia Martorell). Madrid: Cátedra.
- Fernández, Gabriela. 2007. 'Una poética del teatro de situaciones'. En: *La Revista del CCC* (Septiembre-Diciembre 2007) 1. On line en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articul/25> (consultado el 19.08.2012).
- Gay-Crosier, R. 1967. 'La catastrophe de Kaliayev'. En: *Melançon* (1967): 186-219.
- . 1976. *Albert Camus. Analyse de sa pensée*. París: Klincksieck.
- González González, Luis M. 1995. 'La mujer en el teatro del siglo de oro español'. En: *Teatro: Revista de estudios teatrales* 6-7: 41-70.
- Grenier, Roger. 1987. *Albert Camus. Soleil et ombre*. París: Gallimard.
- Leak, Andrew. 2004. 'Femme(s)'. En: *Noudelmann y Philippe* (2004): 185-186.
- López Pardina, Teresa. 1998. *Simone de Beauvoir. Una filósofa del siglo XX*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Melançon, M. 1967. *Les envers d'un échec : étude sur le théâtre d'Albert Camus*. París: Bibliothèque des Lettres Modernes.
- Molière [Jean-Baptiste Poquelin]. 1985. *Dom Juan ou le festin de Pierre*. París: Libr. Générale Française.
- Noudelmann, F. y G. Philippe. *Dictionnaire Sartre* (eds). 2004. *Dictionnaire Sartre*. París: Honoré Champion.
- Paulino Ayuso, José C. 2011. 'Tomás Segovia: Zamora bajo los astros'. En: *Aznar Soler y López García* (2011): 380-392.
- Roland Quintanilla, Mercedes. 2001. 'Calderón en autores franceses del siglo XX: Claudel, Montherlant, Camus'. En: *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*: 14 y 15 de noviembre de 2000. Jornadas Internacionales de Literatura Comparada: 139-148. On line en: <http://cvc.cervantes/es/literatura/calderon-europa/rolland.htm> (consultado el 18.08.2012).
- Sartre, Jean-Paul. 1943. 'El ser y la nada'. In: *L'être et le néant*. París: Gallimard: 85-111.
- . 1979. *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires: Losada.
- . 1985. *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Orbis.
- Segovia, Tomás. 2005. *Zamora bajo los astros*. México: Ediciones sin Nombre.
- . 2010. *Cartas de un jubilado*. México: Ediciones sin Nombre.
- . 2011. *Zamora bajo los astros*. Alcalá: Florián de Ocampo.
- Zephir, Jacques. 1982. 'La femme et le socialisme'. En: *Le néo-féminisme de Simone de Beauvoir*. París: Denoël y Gonthier: 102-118.

---

## Notas

<sup>1</sup> *Zamora bajo los astros* es estrenada en el 2011 por el Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo y la Universidad de Alcalá. La pieza se lleva a escena en el Teatro Principal y es interpretada por la compañía del Aula de Teatro de la

---

Universidad de Alcalá, bajo la dirección de Ernesto Filardi. A la vez, el texto de la pieza es reeditado por el mismo Instituto (2011, Florián de Ocampo).

<sup>2</sup> Como ha explicado Paulino Ayuso (2011: 384-5), Segovia tenía la intención de combinar, a modo de experimento, el lenguaje dramático con el verso. Para ello, Paulino Ayuso se ha basado en los apuntes personales del año 1953 del propio Segovia: “Lo que he intentado hacer en Zamora bajo los astros es destruir lo teatral por medio del verso y destruir el lirismo por medio de lo dramático”, escribe Tomás Segovia en su cuaderno de notas, “y buscar así una expresión más descarnada, más ascética, más franciscana” (Segovia 2011: 97).

<sup>3</sup> Sartre insiste en la preponderancia del tema de la libertad, no solo en el teatro existencialista, sino también en la antigua tragedia. “La gran tragedia”, resalta Sartre (1979: 15-16), “la de Esquilo y Sófocles, la de Corneille, tiene como principio la libertad humana. Edipo es libre, libres son Antígona y Prometeo. La fatalidad que parece evidenciarse en los dramas antiguos no es más que la contraparte de la libertad”.

<sup>4</sup> El vínculo que el autor había establecido, ya a partir de los años de su primera formación, con la cultura y lengua francesas es muy estrecho. Segovia había iniciado sus estudios en el Liceo Francés de Madrid y los continúa en dos zonas de habla francesa: Francia y Marruecos. Ya en México, estudia letras en la UNAM y trabaja como profesor en el programa de la Sorbona en México. Segovia mantiene contacto con la cultura francesa en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Trabaja como profesor en el Institut Français de l’Amérique Latine (entre 1948 y 1954) y también es activo en la Alianza Francesa; realiza traducciones de obras francesas y colabora en diversas editoriales en París.

<sup>5</sup> Una acotación extensa llama la atención sobre este cambio (Segovia 2005: 79): “*Elvira cruza la escena para ir a abrir. Su aspecto es muy diferente que en los otros actos. Ahora es una mujer devastada, descuidada, que anda despacio y un poco encogida. Elvira abre la puerta y entra Fernando*”.