

## LA MÁSCARA FELINA EN *LA GATOMAQUIA*

### THE FELINE MASK IN *THE GATOMACHY*

**Panagiotis XOUPLIDIS**

Universidad Aristóteles de Salónica (Grecia)

[pxouplidis@gmail.com](mailto:pxouplidis@gmail.com)

**Resumen:** El artículo ofrece una aproximación comparativa entre el poema épico burlesco *La Gatomaquia* de Lope de Vega y la adaptación de esta obra maestra al género dramático por Pedro Villora y José Padilla para la homónima representación teatral de la compañía *La Ensemble*, dirigida por Goyo Pastor, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2009. Pretende indicar cómo la máscara felina en Lope es adaptada y recreada en la versión de Villora y Padilla y se explican las razones de esta adaptación. Se hace un breve recorrido por los poemas burlescos en que son “protagonistas” los animales desde la *Batracomiomaquia*, y, además, en el papel de la máscara en el teatro. El artículo cubre aspectos textuales y escénicos para iluminar la transformación del poema épico burlesco no teatral del máximo representante del teatro del Siglo de Oro a un espectáculo teatral moderno.

**Palabras-clave:** gato, máscara, personaje, épica burlesca, comedia

**Abstract:** The article offers a comparative approach to Lope de Vega's mock epic *The Gatomachy* and the adaptation to the dramatic genre of this masterpiece by Pedro Villora and Jose Padilla for the homonymous theatrical representation of the company *La Ensemble*, directed by Goyo Pastor, in the Circle of Fine Arts of Madrid in 2009. Pretends to show how the feline mask is adapted and recreated in the version of Villora y Padilla and explain the reasons for this adaptation. It makes a brief tour of the burlesque poems with animal “protagonists” since *Batrachomyomachia*, and of the role of the mask in the theatre. The article examines textual and scenic aspects to focus on the transformation of the non-dramatic mock epic poetry of the most prestigious representative of the Spanish Golden Age Theater to a modern day play. On the modern theatrical stages cat masks mark the return to the Greek origins of the dramatic art.

**Keywords:** cat, mask, character, mock epic, comedy

## **I**ntroducción

La poesía épica burlesca emerge con la *Batracomiomaquia*, poema griego clásico pseudo-homérico que nace a su vez del núcleo de la fábula esópica. El concepto de la *zoomaquia*, batalla entre animales antropomorfos, introduce una alegoría en verso que imita a la épica en tono burlesco y crítico. El paradigma por excelencia de este género en las letras hispanas es *La Gatomaquia* de Lope de Vega (1634), obra poética no teatral protagonizada por felinos antropomorfos.

La máscara teatral constituye un elemento visual fundamental del teatro griego antiguo por ser la representación de los rasgos característicos del personaje dramático cargada de simbolismos. Además, la máscara zoomorfa es una referencia simbólica a los humanos disfrazados de animales en los rituales dionisiacos.

En la comedia de Vllora y Padilla actúan humanos gatormorfos: los actores detrás de máscaras felinas que se empeñan en una batalla de amor y muerte en el escenario mágico del Siglo de Oro español. La tradición helena de las letras hispanas, a través de un proceso histórico-artístico, confirma en *La Gatomaquia* de Vllora y Padilla la confluencia de dos géneros trascendentes del mundo heleno antiguo: la poesía épica burlesca y el teatro. En la escena teatral moderna las máscaras de los gatos marcan una vuelta a los orígenes helenos del arte dramático.

## **La tradición de la épica burlesca en la literatura española**

El poema épico-burlesco es un género literario narrativo cómico, cuyo estilo, temas y personajes imita burlescamente la epopeya culta y debe diferenciarse de la fábula. El género nace con la *Batracomiomaquia*, poema griego clásico en el que se parodian la *Ilíada* y la *Odisea* sustituyendo a griegos y troyanos por ranas y ratones. Para Bonilla Cerezo y Luján Atienza (2012: 193), la *Batracomiomaquia*, aunque atribuida a Homero, es de fecha muy posterior, en torno al siglo I o II a. C. A pesar de no ser un texto homérico, indica el vínculo entre el género elevado y su reverso paródico, puesto que las batallas entre griegos y troyanos de la *Ilíada* se ven sustituidas por las hazañas de batracios y roedores en estilo igualmente elaborado. Como señala Vian Herrero (2006: 145): “De hecho, la principal diferencia entre la *Batracomiomaquia* y la *Ilíada* es un problema de escala: los héroes de la *Batracomiomaquia* son animales despreciables, ranas y ratones, descritos grandilocuente y grotescamente”. La *Batracomiomaquia* llegó a gozar de gran fama sobre todo entre los siglos IX al XVI, dado que formaba parte de la base de la educación; así que, probablemente, la reelaboración de pasajes enteros fuera un ejercicio frecuente en las escuelas donde los alumnos producían sucesivas, incontables e inclasificables versiones variando, amplificando o interpretando el texto original (Torné Teixidó, 2016: 47-50). A finales del siglo XII, la significación y el valor de la *Batracomiomaquia* sobrepasan el plano educativo para convertirse en punto de partida para una interpretación moralizante

de la historia política, de modo que Teodoro Pródromo, poeta contemporáneo de los Comnenos (1081-1185), compuso su *Catomiomaquia* (o “Guerra del gato contra los ratones”). En la obra de Pródromo los actos humanos parodiados por personajes animalescos sirven para criticar los defectos humanos en un imaginario mundo animal en el cual se ridiculizan sin compasión los gobernantes ávidos de guerra y de poder (Torné Teixidó, 2016: 53). Según García Romero (2003: 7), este *paignion* puede servir de enlace entre la *Batracomiomaquia* pseudohomérica y la literatura española en casos como *El libro de los gatos*, *La Muracinda* de Juan de la Cueva, *La Gatomaquia* de Lope de Vega, *La Mosquea* de José de Villaviciosa, y la *Gatomaquia* de Ignacio de Luzán en el siglo XVIII. Según Torné Teixidó (2016: 54), la épica burlesca, a través del *Culex* pseudovirgiliano y la *Batracomiomaquia* pseudohomérica, influyó, además, notablemente en el *Orlando furioso* de Ariosto y en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes, llegando al fin a *La Gatomaquia* de Lope de Vega. El listado de obras épico-burlescas de la literatura española constituye un *corpus* de textos especialmente interesantes que forma parte de una tradición literaria significativa. A este *corpus* pertenecen: *La Asneida* de Cosme de Aldana (1587), *La Muracinda* de Juan de la Cueva (1604), *La Mosquea* de José de Villaviciosa (1615), *La Gatomaquia* de Lope de Vega (1634), la *Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo (1744), *La Perromachia* de Francisco Nieto de Molina (1765), *La Perromachia* de Pisón y Vargas (1786), *El imperio del piojo recuperado* de Marqués de Ureña (1784), y *La Catomiomaquia* de Ignacio de Luzán (1789). La tradición literaria española del género épico burlesco mediante la alegoría mantiene rasgos característicos de crítica social y visión humorística de la sociedad española, estableciendo una relación de interconectividad entre el mundo animal y la sociedad humana que se nutre de la antigüedad griega.

### ***La Gatomaquia* de Lope de Vega**

*La Gatomaquia*, podría clasificarse como obra cumbre del subgénero épico burlesco del Siglo de Oro, aunque, como apunta Balcells (2005), presenta muchos aspectos divergentes de la epopeya burlesca. No obstante, Lope en la silva quinta del poema no deja duda alguna (Vega, 2005, silva V, vv. 61-69):

Diocles puso en alabar el nabo,  
materia apenas para un vil esclavo;  
el rábano Marción, Fancias la ortiga,  
y la pulga Don Diego de Mendoza,  
que tanta fama justamente goza.  
Y si el divino Homero  
Cantó con plecro a nadie lisonjero  
la *Batracomiomaquia*  
¿por qué no cantaré la *Gatomaquia*?

*La Gatomaquia* se publica en el volumen titulado *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (Madrid, 1634), donde ocupa los folios 87-137 de la edición príncipe. El texto empieza con un elogioso soneto de doña Teresa Verecundia al licenciado Burguillos, al que llama «segundo

Gatilaso», juego genial entre “gato” y el nombre del eximio poeta Garcilaso de la Vega. La epopeya burlesca está compuesta por siete silvas que cuentan los amores y la competición entre dos gatos, Marramaquiz y Micifuf, por la mano de Zapaquilda. Marramaquiz, desesperado, rapta a la novia en el momento de la ceremonia de su boda con Micifuf para encerrarla en su gatera; los parientes de la gata y del deshonorado Micifuf ponen cerco a los fugitivos, y la sangrienta guerra de los felinos acabará con una intervención humana algo disparatada. Según Montoya (2009: 48-49):

Lope presenta la acción dentro de una misma especie animal, los gatos, mientras, desde la *Batracomiomaquia*, la épica burlesca se desarrolla entre dos especies animales distintas, ratones y ranas, perros y gatos, etc. [...], la acción se desarrolla como en el teatro, entre seres de la misma especie.

Según Pedraza Jiménez (2009: 23), se podrían detectar los antecedentes de *La Gatomaquia* en la propia obra de Lope, dado que Herrero García (1935) indica la afición del Fénix a introducir en su obra los populares felinos domésticos. Componer una epopeya gatuna o animalizar las acciones humanas parece algo que, frecuentemente, pasaba por su mente creadora dadas las muchas alusiones a todo tipo de gatos en su obra. El gato, animal doméstico incorporado a la vida cotidiana del Madrid del Siglo de Oro, sale al entorno social, como representante de su dueño, en un proceso metonímico. La transformación del gato en hombre y la hibridación en *La Gatomaquia* sirven para presentar las costumbres humanas escenificándolas a través de los hábitos sociales felinos. Esta visión caricatural y degradada de la sociedad del siglo XVII desde el punto de vista gatuno aparece, además, en dos textos dramáticos de Lope: *La dama boba* y *Las almenas de Toro* (Pedraza Jiménez, 2009: 23). El poema burlesco se basa en los enredos producidos por el amor entre gatos, por lo tanto, la comedia de amores parece formar la estructura nuclear de esta epopeya felina, dado que la sexualidad atribuida, obviamente, al gato, a través de estereotipos como los gatos enamorados o el gato celoso, hace que el amor mueva todas las acciones del mundo gatuno. *La Gatomaquia* es una epopeya burlesca madrileña, a caballo entre la comedia de amores y la fábula, al emplear el prototipo de animal enamorado y madrileño en una trama de comedia de corrales. Según Pedraza Jiménez (2009: 35), en esta parodia de 1634, los galanes y damas llevan disfraces gatunos, descritos con todo lujo de detalles, como los protagonistas dramáticos, con sus diversos atuendos: de noche, de gala, de guerra, actuando con la misma gallardía y gentileza que los personajes creados para el teatro. Más específicamente, como declara Pedraza Jiménez (2009: 37):

El *dramatis personæ* de *La Gatomaquia* tiene la misma estructura que el de la comedia. Hay un primer galán: Marramaquiz, un segundo: Micifuf, una primera dama: Zapaquilda, y una segunda: Micilda. Los galanes tienen sus criados respectivos: Garraf, de Micifuf, y Maulero, de Marramaquiz. [...] La primera dama tiene también su criada: Bufalía... [...] Para que no falte ni sobre nada de lo que es normal en la comedia, en *La Gatomaquia* aparecerá el padre de la dama: Ferramoto o Ferrato.

En *La Gatomaquia*, Lope desmitifica sus propios mitos escénicos, punto por punto, puesto que en el mundo distorsionado de los gatos repasa los esquemas y motivos reiterados en su teatro: celos y honor; el triángulo amoroso y los enredos de los amantes. De este modo, Lope animaliza el comportamiento del ser humano a través del antropomorfismo de los gatos, siguiendo la misma

estructura de la acción dramática y apostando por la suspensión del ánimo en la trama hasta el último momento para concluir con la justicia poética final. Aunque no se trata de un texto dramático, *La Gatomaquia* está estructurada según las normas del *Arte nuevo de hacer comedias* (Pedraza Jiménez, 2009: 45-46).

### ***La Gatomaquia* de Lope de Vega en la versión libre de Pedro Vllora y José Padilla**

*La Gatomaquia* de Lope de Vega en la versión libre de Pedro Vllora y José Padilla, llevada a la escena por *La Ensemble*, es una mezcla de teatro clásico y contemporáneo. En esta adaptación teatral de la obra de estilo paródico y humorístico del gran dramaturgo del Siglo de Oro, las acciones de los felinos humanizados giran en torno al amor, la galantería y el coqueteo en una noche mágica en los tejados de Madrid. Es la historia de Micifuf, un gato pobre que está enamorado de la hermosa Zapaquilda, y de Marramaquiz, un rico indiano enemigo de Micifuf que intenta seducir a su amada con la ayuda del mago Garfiñanto para darle celos. Al fracasar, intenta secuestrar a Zapaquilda durante su banquete de bodas con Micifuf, donde empieza una épica guerra gatuna que termina de forma inesperada. En esta versión adaptada para el teatro, *La Gatomaquia* de Lope de Vega fue estrenada el día 4 de julio de 2008 en el Patio de Fúcares, en el marco del XXXI Festival de Teatro Clásico de Almagro, por la compañía *La Ensemble*, bajo la dirección de Goyo Pastor, basada en la versión libre de Pedro Vllora y José Padilla. El elenco de actores: Manuel Navarro: Marramaquiz, Tantarifano; Sol Montoya: Zapaquilda; José Padilla: Micifuf, gato pobre; Francisco Pacheco: Bufalío, gato pobre y cazador; Carlota Gaviño Mariz: Maulera; Paula Miguélez: Micilda, Miturria y gata pobre; Juanjo de la Fuente: Garraf, gato pobre y músico; Goyo Pastor: Ferramoto, Garfiñanto y músico.

En el caso de *La Gatomaquia* el empleo de la máscara en los personajes resulta indispensable para el desarrollo de la acción, puesto que influye directamente en la aparición zoomorfa de los intérpretes, elemento fundamental para la concepción de la épica burlesca llevada a la escena en forma de comedia de amores protagonizada por felinos. La adaptación ha mantenido el tono épico burlesco, con enredos y lucha escénica del original, añadiendo elementos de otros textos dramáticos del mismo autor como *La dama boba* y *Las almenas de Toro*; y uno de Quevedo, *La consultación de los gatos*, como prólogo sobre los felinos. Se desarrolla la historia de un triángulo amoroso entre una gata y dos gatos que termina de forma trágica. El director ha intentado ambientar el texto en la época de Lope y modernizarlo a la vez, en una representación con elementos de la *Commedia de'Il Arte* en la que los actores utilizan medias máscaras creadas para cada uno de ellos con un vestuario de jubones y calzas con ecos del Siglo de Oro. Pastor (2009: 80) explica:

Pero ¿cómo podíamos ayudar para que el espectador se trasladara automáticamente a este mundo gatuno? Ya está. Me dije: «Llevaremos máscaras». [...] Ya tenemos a los gatos investidos de humanidad gracias a un vestuario que sugiere e insinúa más que reproduce un contexto histórico, plagado de elementos anacrónicos que dan, que sugieren, una época ensoñada, casi de cuento [...].

El director, en colaboración con Helena Kriukova, crea un vestuario colorista con medias máscaras que aproximan a los actores a su condición animal, y con trabajo corporal, por analogía de los gatos, incorporado con naturalidad ya que *La Gatomaquia* es un juego paródico protagonizado por unos felinos. Para López Antuñano (2009: 9): “Es, sin duda, una imitación sutil y elegante, porque huye de la reproducción mimética, que le daría un aire farsesco, bien contrario al espíritu paródico de este combate entre gatos”. Respecto al espacio escénico, Fuente (2009: 122-123) sostiene:

Apareció otro concepto que fue clave en la construcción y la concepción de la escenografía: las gateras. Huecos, espacios, grietas, sitios y lugares donde meterse, esconderse, salir y entrar. [...] se decidió hacer un pequeño tejadillo en primera línea, que diera la sensación de que el nivel del escenario es ya el primer nivel del tejado.

Los personajes nobles, gatos de razas exquisitas, emplean el verso dejando la prosa para los criados, atigrados callejeros, en un juego teatral donde las clases sociales humanas se representan por razas gatunas mediante el uso de máscaras.

### La máscara teatral y el personaje dramático

Según la Diccionario de la Lengua Española, *persona* significa “individuo de la especie humana” y su etimología, del latín *persōna*, “máscara de actor, personaje teatral”, proviene del etrusco *phersu* y este del griego *πρόσωπον*. Así, la palabra que se refería, originalmente, a la máscara utilizada en escena por los actores, llegó a designar, por vía metonímica, al propio actor como individuo y, finalmente, a todo ser humano. De esta misma raíz proviene la palabra «personaje» para definir cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral o cinematográfica. La palabra «máscara» se define como “figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales”; etimológicamente proviene del italiano *maschera*, y este del árabe *masharah*, que significa “objeto de risa”. Sin embargo, la máscara aparece en la historia cultural humana por una necesidad vital: el hombre primitivo utilizaba las primeras máscaras en la caza. Con el paso de los siglos, la magia en las máscaras de animales evolucionó en rituales mágico-religiosos que, a su vez, desembocaron en su uso teatral en la Antigua Grecia a través de las festividades dionisiacas (Macgowan y Melnitz, 1966: 2). Aparentemente existe un vínculo entre el teatro y los rituales pagano-religiosos de la Antigua Grecia; como leemos en Aristóteles (*Poética*, 1447<sup>a</sup>), el teatro tiene sus orígenes en las fiestas en honor al dios Dionisos. Al parece, Tespis, poniéndose delante del coro, habría empezado un diálogo con los sátiros, acompañantes zoomorfos del dios. Según Aguirre Castro (2006: 13):

El uso de la máscara es una de las principales características de una representación de teatro griego, un elemento importante para la «transformación» o «metamorphosis» del actor, que es fundamental en la interpretación de un papel en la tradición teatral griega.

La máscara permitía a los actores, hombres, representar cualquier papel, el de mujeres, animales o dioses; además, les ayudaba a diferenciar y ampliar la voz, al mismo tiempo que facilitaba a un solo actor interpretar varios personajes y hacer imponente la figura del actor. En un principio, la máscara aparece sin expresión en el teatro griego, para cambiar, posteriormente, en la época helenística. Según Barthes (1992: 87): “En la tragedia, la máscara es patética hasta la exageración de rasgos desmesuradamente convulsos; y otros rasgos se clasifican, sobre todo en la comedia, según tipos [...] son las máscaras de carácter”.

El uso de la máscara caracterizaba la práctica teatral desde sus orígenes hasta su función escénica en la *Commedia dell'arte*, durante el periodo del Renacimiento en Italia. En este género dramático según Moreira (2015: 20):

La función simbólica, de esta comedia de artesanos, concebida en una atmósfera renacentista, consiste en un divertimento de personajes enmascarados que representan nuevos tipos sociales de su época, y entre todos estimulan la convicción en el nuevo paradigma científico que coloca el presente y al hombre en el centro del universo.

Según D'Amico (1954), el éxito de la Comedia del Arte se debe sobre todo a la aparición de las máscaras, porque se trataba de un género teatral cómico por excelencia en el cual el actor era el autor de su personaje y se caracterizaba por una máscara particular. Moreira (2015: 31) define la *Commedia dell'arte* como una comedia sentimental, donde se contaban las peripecias de una pareja de jóvenes enamorados, incapaces de lograr su unión. El núcleo estaba en la danza ritual de intrigas e intereses de las demás figuras enmascaradas de la *Commedia dell'arte*, en torno a estos personajes de sentimientos puros e ingenuos que intentaban escapar de los padres, en un juego sujeto al conflicto entre la razón y los sentimientos.

Dado que las primeras compañías de teatro contaban con un número muy limitado de actores, la máscara permitía al actor desempeñar varios papeles en la misma función. Por lo tanto, la máscara constituye un elemento fundamental de la puesta en escena, definiendo por completo al personaje en cuestión haciendo que parezca único al público. Para Lobato (2011: 307-308), se establece una relación íntima entre el actor y la máscara: al ponerse la máscara el actor asume plenamente la identidad del personaje representado. Según Moreira (2015: 25) la *Commedia dell'arte* introduce “el uso de máscaras propias de cada arquetipo y su idioma, entendiendo por máscaras un lenguaje extremo de ficción y teatralidad”. Otro aspecto significativo de la utilización de la máscara por la Comedia del Arte es que se basa en dos tipos de personajes que se clasifican según su uso; por el lado serio, los jóvenes y las mujeres con el vestuario de época no llevaban máscaras y, por el lado cómico, los Zanni y los Vecchi, con máscaras puestas.

En su transcendencia histórica en los escenarios, fuera del aspecto práctico de su uso, la máscara sirve en varias ocasiones para que un personaje pueda conseguir sus propios fines ocultando o alternando identidades. Para Lobato (2011: 310), la máscara introduce en la práctica escénica el fingimiento, la disimulación o el engaño. Según Stanislavsky (1997: 213): “La caracterización es lo mismo que una máscara que oculta al actor-individuo. Resguardado por ella puede revelar los detalles

más íntimos y picantes de su espíritu”. Curiosamente, las máscaras, en vez de ocultar la esencia del individuo, dejan al descubierto las facetas más ocultas e íntimas del actor consciente o inconscientemente a través de la expresión de los sentimientos. Los diferentes personajes y su necesidad de movilidad, diálogos, etc. determinan el tipo de máscara que se debe utilizar, “como si los enmascarados subieran desde los ambientes festivos a los tablados de corral y a los espacios cortesanos, conquistan el escenario y crean un doble juego de confrontaciones y de identificaciones entre público y comediantes” (Lobato 2009: 253). Según González Martín (2005: 102-103) los dramaturgos españoles del Siglo de Oro fueron influenciados por las compañías de la *Commedia dell’arte* presentes en España, y parece que Lope de Vega fue un frecuentador asiduo de los corrales donde se representaban comedias italianas, como se puede desprender de ciertos influjos de la Comedia del Arte en sus textos teatrales. Sin embargo, Moreira (2015: 25) sostiene que: “En el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega, dice de manera precisa lo que veremos más adelante que sucede con los personajes de la «Commedia dell’arte»”. A decir de Lobato (2009: 248), el sustantivo «máscara» tiene una presencia notable, con 266 ocurrencias en el teatro de Lope.

### **La máscara felina de *La Gatomaquia***

Las máscaras indican la diferencia entre tipos de personajes en cuanto al sexo, la edad, la posición social o, de vez en cuando, el estado emocional del personaje. Mediante las máscaras felinas la animalización nos adentra en el terreno de la fábula mezclando elementos zoomorfos con personajes humanos que corresponden a los arquetipos previsibles de la comedia del Siglo de Oro: los galanes, las damas, los criados, los padres. Los comportamientos gatunos siguen las reglas del decoro reflejando clases sociales y roles perfectamente distintos entre individuos de la misma especie. VÍllora (2009: 88) afirma que: “La idea fundamental es el juego. Lope juega con los seres humanos transformándolos en gatos, pero lo deja en el terreno de la recitación o la lectura”. Para Padilla (2009: 110), el mismo Lope, una vez más, no deja duda alguna en el «Soneto de doña Teresa de Verecundia» que precede a las *Rimas humanas y divinas* (Vega, 2005, vv. 31-41):

Vosotras, musas del castalio coro,  
 dadme favor en tanto  
 que, con el genio que me distes, canto  
 la guerra, los amores y accidentes  
 de dos gatos valientes;  
 que, como otros están dados a perros,  
 o por ajenos o por propios yerros,  
 también hay hombres que se dan a gatos,  
 por olvidos de príncipes ingratos,  
 o porque los persigue la fortuna  
 desde el columpio de la tierna cuna.

En función del doble juego entre personajes gatunos y personalidades humanas, en *La Gatomaquia* de Pedro VÍllora y José Padilla aparecen tres categorías de máscaras:

A. Las máscaras de los Señores siguen modelos de razas puras por ser gatos nobles (Fuente, 2009: 125-127).

1. Las máscaras de Ferramoto y Zapaquilda, padre e hija, están basadas en gatos de la misma familia, siameses y balineses. Además, la máscara de Ferramoto mantiene rasgos típicos de la máscara de Pantalone, personaje de la *Commedia dell'arte*.
2. Las máscaras de Marramaquiz y Micifuf, basadas en la raza del tami inglés, siguen el mismo prototipo de gato por tener las mismas características: gato macho madrileño, adulto y joven.
3. La máscara de Maulera está basada en el gato persa y el himalayo, es una joven inteligente, noble de raza. La máscara de Garfiñanto, sabio y viejo, oráculo de los gatos, se basa en las razas *sphynx* y *devon rex*, muy raras en el mundo gatuno.

B. Las máscaras de los Criados están basadas en el gato común atigrado, aunque pertenecen a distintas familias gatunas, según las familias de gatos nobles a las que sirven (Fuente, 2009: 127-130).

1. Las máscaras de los criados de Micifuf y Marramaquiz —Garraf y Bufalío respectivamente— pertenecen al mismo modelo del gato común, la máscara de Garraf en tonos pelirrojos y la de Bufalío en tonos parduscos y gris verdosos.
2. La máscara de la criada de Zapaquilda, Micilda, está basada en la joven gata común de color crema.
3. La máscara de Miturria, meretriz contratada, está basada en la raza exótica del gato abisinio.

El Coro de los gatos pobres, inspirados en los gatos vagabundos de la película de Disney *Los aristogatos* (Fuente, 2009: 130), añade otro elemento del teatro griego a *La Gatomaquia*. Según explica Aguirre Castro (2006: 17), en el teatro griego: “el coro de comedia podía ir disfrazado de animales, como aparece ya en algunas imágenes de los vasos de cerámica que han sido puestos en relación con los orígenes de las representaciones cómicas”. El coro de gatos en *La Gatomaquia* viene a representar, mediante las máscaras y su apariencia significativa, al pueblo gatuno, la condición de la clase gatuna callejera. Para Fuente (2009: 131): “Sucios, raídos, magullados y condolientes, el coro de gatos pobres tenía que ser digno de cualquier muladar”. Según Pickard-Cambridge (1988: 237), en el teatro griego el coro iba vestido acorde con el personaje que interpretaba en la obra y el corifeo del drama satírico se podía distinguir por llevar algo diferente que desempeñaba una función simbólica. En *La Gatomaquia*, el corifeo del coro, Tantarífano, es el gran narrador de la obra, un personaje gatuno viejo y sabio que lleva unos quevedos de viejo profesor.

Según Villora (2009: 88): “esta versión de *La Gatomaquia* ha intentado convertir la épica en drama, dar un acabado teatral a lo que en su origen no estaba destinado a ser representado”. El espectador de *La Gatomaquia* percibe, de entrada, que en el escenario se desarrolla una épica gatuna con el enredo de una historia de amores. Por eso, la representación de la adaptación teatral de *La Gatomaquia* convierte el escenario en una gatera, donde los gatos aman y luchan como hombres desvelando la animalidad de los comportamientos humanos. En realidad, en el escenario no aparece ningún gato, solo salen humanos disfrazados de gatos que actúan de forma híbrida, mitad gatuna, mitad humana. En el escenario teatral contemporáneo vuelve el original ritual pagano disfrazado de comedia renacentista. No hay gatos, solo humanos que sobrepasan, a través del uso mágico de las máscaras, los límites de lo humano hacia lo animal. Las máscaras permiten a los actores expresarse como gatos en un tejado, mientras recurren a sus más profundos sentimientos animalescos. *La Gatomaquia* adaptada para la escena del teatro moderno constituye la convergencia de tres componentes de distintas índoles: primero, el componente textual y literario, legado de la tradición de la épica burlesca proveniente de la Grecia Antigua al Siglo de Oro español; segundo, el componente técnico y escénico mediante el empleo de las máscaras teatrales que tienen su origen en la Grecia Antigua y cobran un sentido especial en la Italia renacentista; y tercero, el componente estético y dramático mediante el género de la comedia representativo del Siglo de Oro español bajo la influencia escénico-estética de la *Comedia dell' arte*. En esta confluencia de elementos textuales y dramáticos, el antropomorfismo de los felinos surge como práctica de representación universal y trascendente. En el escenario, los actores a través de las máscaras utilizan el zoomorfismo creando unos personajes híbridos, zoomorfos en percepción y antropomorfos en concepción, semejantes a los de los rituales paganos de la Antigüedad de donde surgieron las primeras actuaciones del teatro griego antiguo. *La Gatomaquia* de Padilla y Villora vuelve a las fuentes del teatro antiguo mientras enlaza el Siglo de Oro español con el Renacimiento italiano en el escenario del teatro español contemporáneo. Por estos vínculos literarios y escénicos la obra reúne en el escenario teatral contemporáneo los elementos nucleares del género dramático clásico, provenientes del teatro griego, italiano y español en presencia de los gatos enamorados, celosos y peleones de Lope de Vega, inspirados por los salones y los tejados del Madrid del Siglo de Oro. Una riña de gatos transformada por el genio poético del Fénix en épica burlesca ha inspirado a Pedro Villora y José Padilla en la elaboración del texto cómico que ha puesto en escena Goyo Pastor con *La Ensemble*, la versión libre de *La Gatomaquia*. Al asistir a la función de la obra, al espectador no le parece raro que a los madrileños los llamen «gatos».

### **Bibliografía**

- ARISTÓTELES, *Poética*. Recuperado de [http://users.uoa.gr/~nektar/history/tributes/ancient\\_authors/Aristoteles/poetica.htm](http://users.uoa.gr/~nektar/history/tributes/ancient_authors/Aristoteles/poetica.htm).
- AGUIRRE CASTRO, M. (2006). Imágenes del teatro griego y su puesta en escena. *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 16, 9-32.

- BALCELLS, J. M. (2005). Viaje del Parnaso y la serie épico-burlesca española. En C. PARK (ed.), *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 549-555). Seúl: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros.
- BARTHES, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso (imágenes, gestos, voces)*. Barcelona: Paidós.
- BONILLA CEREZO, A. y LUJÁN ATIENZA, L. (2012). *La Perromachia* de Pisón y Vargas: épica burlesca, novela, comedia fabulosa. *Criticón*, 115, 193-218.
- D' AMICO, S. (1954). *Historia del teatro universal*. Buenos Aires: Losada.
- FUENTE, J. de la. (2009). Gatos: de los tejados al escenario. En S. MONTOYA (Ed.). *La Gatomaquia —Lope de Vega— Versión libre de Pedro Vllora y José Padilla* (pp. 121-132). Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático.
- GARCIA ROMERO, F. A. (2003). *Teodoro Pródromo. La Catomiomaquia*. Jerez de la Frontera: Real Academia de San Dionisio de Ciencias, Artes y Letras y Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 2003.
- GONZÁLEZ MARTÍN, V. (2005). Algunos aspectos de la proyección de la «Commedia dell'arte» en España. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas-Ediciones Universidad de Salamanca*, 3.
- HERRERO GARCÍA, M. (1935). La fauna en Lope de Vega. *Fénix* I, 23-79.
- LOBATO, M. L. (2009). Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón. *Revista sobre teatro áureo*, 3, 241-254.
- LOBATO, M.L. (Coord.). (2011). *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Akal/Visor.
- MACGOWAN, K. y MELNITZ, W. (1966). *La escena viviente: Historia del teatro universal*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- MONTOYA, S. (2009). El caso de *La Gatomaquia*: historia y crítica de las adaptaciones en el siglo XX y XXI. En S. MONTOYA (Ed.). *La Gatomaquia —Lope de Vega— Versión libre de Pedro Vllora y José Padilla* (pp. 48-49). Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático.
- MOREIRA, C. (2015). *La comedia dell'arte, un teatro de artesanos: guños y guiones dell'arte para el actor*, Buenos Aires: Inteatro.
- LÓPEZ ANTUÑANO, J. G. (2009). Presentación. En S. MONTOYA (Ed.). *La Gatomaquia- Lope de Vega- Versión libre de Pedro Vllora y José Padilla* (pp. 7-10). Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático.
- PADILLA, J. (2009). ¿De dónde tanto gato? En S. MONTOYA (Ed.). *La Gatomaquia- Lope de Vega- Versión libre de Pedro Vllora y José Padilla* (pp. 105-120). Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático.
- PASTOR, G. (2009). ¿Por qué *La Gatomaquia*? En S. MONTOYA (Ed.). *La Gatomaquia- Lope de Vega- Versión libre de Pedro Vllora y José Padilla* (pp. 73-85). Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2009). La Gatomaquia, parodia del teatro de Lope. En S. MONTOYA (Ed.). *La Gatomaquia*- Lope de Vega-Versión libre de Pedro VÍllora y José Padilla (pp. 21-46). Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1988). *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press.
- STANISLAVSKI, C. (1997). *El trabajo del actor sobre sí mismo. El proceso creador de las vivencias*. Mendoza, Argentina: Quetzal.
- TORNÉ TEIXIDÓ, R. (2016). Aportaciones y notas sobre la difusión de la épica animalesca en manuscritos de la Batracomiomaquia hasta el s. XVI. *Lectura y Signo*, 11, 47-57.
- VEGA, Lope, de., J. M. ROZAS & J. CAÑAS MURILLO (Eds.) (2005). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid: Castalia.
- VIAN HERRERO, A. (1981). La *Batracomiomaquia* y *El Crotalón*: de la épica burlesca a la parodia de la historiografía. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, IV, 145-161.
- VÍLLORA, P. (2009). Espíritu de *La Gatomaquia*. En S. MONTOYA (Ed.). *La Gatomaquia*- Lope de Vega-Versión libre de Pedro VÍllora y José Padilla (pp. 48-49). Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático.