

ANÁLISIS DE LA OBRA TEATRAL DEL DOCTOR MANUEL RUIZ-MAYA. *DE ESPALDAS. FRAGMENTOS DE VIDA EN CUATRO EPISODIOS*

Carmen Fernández Ariza

Académica Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Manuel Ruiz-Maya.
El teatro en la II República
Española

Novelas, ensayos y teatro se encuentran entre la producción literaria de Manuel Ruiz-Maya, eminente psiquiatra cordobés. *De espaldas. Fragmentos de vida en cuatro episodios* es una pieza teatral inédita, escrita en la época de la II República Española. En ella se entrecruzan pasiones sentimentales con conflictos sociales. La revolución industrial triunfa, pero es amarga, no se sabe cuál va a ser su futuro.

ABSTRACT

KEYWORDS

Manuel Ruiz-Maya.
Drama in the Second
Spanish Republic.

Novels, essays and dramas are among the literary productions of Manuel Ruiz-Maya, an eminent psychiatrist from Córdoba, Spain. *De espaldas* is an unpublished dramatic work which was written during the Second Spanish Republic. It deals with some passages of life divided into four episodes where sentimental passions are intertwined with social conflicts. The industrial revolution is successful although it is bitter because the future is uncertain.

A MODO DE INTROITO

A cercarse a la figura de don Manuel Ruiz-Maya en cualquiera de sus facetas es un desafío. No ha sido, a nuestro juicio, suficientemente estudiado su legado intelectual. Pero la precedente afirmación tiene excepciones. Primero de una manera tímida para después aparecer espléndidos trabajos como los realizados por los profesores María José Porro Herrera, que analiza sus novelas dentro de la literatura regionalista andaluza, Antonio García del Moral y María del Carmen Ruiz García que nos han descubierto al psiquiatra, al in-

telectual, y al comprometido político. Los tres investigadores nos dibujan una figura excepcional.

Hagamos un bosquejo de su ascendencia y muerte:

Una madrugada de agosto de 1936 los fusiles dispararon en un paraje conocido como la Cuesta de los Visos de Córdoba. Fueron los militares sublevados que al ejecutar las órdenes del coronel Cascajo segaron la vida del doctor Manuel Ruiz-Maya uno de los más grandes intelectuales de la Córdoba del primer tercio del siglo XX. En su acta de defunción consta que «murió por los sucesos actuales». En ese aciago mes la familia Ruiz Maya compuesta por don Fabián Ruiz Briceño y doña Adelaida Maya Arévalo perdieron a tres de sus hijos; Manuel víctima de las tropas sublevadas en Córdoba; Fabián y Germán abatidos, allá en Espiel, por los leales a la República. Las dos Españas, con todo su dolor y desgarró quedan representadas en esta familia de la burguesía agraria del Alto Guadiato¹.

Sabemos de él a través de *Mundo Médico* que lo describe como joven de mediana talla, enjuto, moreno, de mirar penetrante, narilargo y de frente amplia, desordenado en el vestir, con chambergó y chalina que le conferían un aire de elegancia bohemia.

Los planteamientos éticos e ideológicos del doctor Ruiz-Maya quedan definidos en el colofón de un mitin que pronunció en la campaña a las Cortes Constituyentes:

En el mundo ha nacido una luz roja de porvenir, recógela, ízala muy alta, pero no hagas de ella tea o fuego incendiario. No goces viendo como se incendia el trigo, porque las espigas son el pan y la vida de tus hijos. Que esa luz nos marque la prosperidad y el porvenir de España².

Podríamos agregar que desplegó una intensa actividad intelectual llevándole a desarrollar una vida pública con múltiples aristas:

¹ FERNÁNDEZ ARIZA, Carmen: «El doctor don Manuel Ruiz-Maya: un ejemplo de compromiso ético y político» en *Médicos cordobeses de ayer y hoy*, coordinado por Ángel Fernández Dueñas, Manuel Casal Román y Rosa Luque Reyes, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 2018, p. 195. Se han transcrito, con ligeras variantes, distintos párrafos del capítulo que citamos; remitimos a él para completar una visión completa de la vida y obra del psiquiatra cordobés.

² Nota indirecta extraída de la «Reseña histórica de la vida y obra de Manuel Ruiz-Maya» que el doctor Manuel Ruiz-Maya Chinchilla realizó a la segunda edición de *Psiquiatría Penal y Civil* escrita por su padre en 1931 que el Servicio de Publicaciones de Cajasur tuvo a bien subir a la estampa, p. 33.

Manuel Ruiz-Maya fue una figura poliédrica; a su imagen de psiquiatra renovador y progresista se une la de ensayista, pedagogo, filósofo, escritor literario, traductor, conferenciante, miembro de la Real Academia de Córdoba, fundador de revistas científicas y político, todo ello bajo la óptica de un espíritu inquieto, avanzado y honesto. En vida tuvo amplio reconocimiento. Tras su trágica muerte un largo y espeso silencio cubrió su figura. Hubo de pasar tiempo. Desaparecida la censura y a partir de que España se abriese a la Historia fue desvelándose su incommensurable obra³.

Resumamos este acercamiento previo, que hemos realizado para contextualizar su obra teatral, exponiendo que fue un hombre liberal que se adelantó a su tiempo:

Su obra y su espíritu, producto de una gran meditación, se forjaron en el batallar diario de la vida. Inquieto, sincero y radical. Pese a su fragilidad física fue un ejemplo de capacidad y trabajo, luchador, combativo y de inquebrantables convicciones. No fue un político improvisado sino una persona que se concienció poco a poco. Su perfil es coherente sabe aprovechar las posibilidades económicas y culturales de su familia; despertó a la vida laboral en la mina, con los trabajadores presos, fundó *Ideal Médico*, trabajó con los intelectuales más progresistas de la ciudad, militó en el Partido Republicano Radical Socialista, todo ello llevando, paso a paso, el desarrollo de su práctica médica hasta ser uno de los grandes psiquiatras del país. Su *Psiquiatría penal y civil* publicado en 1931 representó un hito científico que lo catapultó a la fama internacional. Pero por encima de todo fue un hombre que parafraseando a Fernando Aramburu en su *Auto-retrato sin mí* caminó por «el paisaje de la ética», de la tolerancia, del compromiso social, de la serenidad. Sus luces, que no siempre estuvieron exentas de sombras, brillaron en una Edad de Plata que se vio fulminada a partir de 1936⁴.

CRITERIOS DE EDICIÓN

Nuestro objetivo es acercarnos a la pieza teatral inédita del doctor Manuel Ruiz-Maya que bajo el título *De espaldas. Fragmentos de vida escrito en cuatro episodios* iba a ser estrenada en el Ateneo de Madrid en 1936 pero los trágicos sucesos de aquellos días lo impidieron.

³ FERNÁNDEZ ARIZA, Carmen: «El doctor Ruiz-Maya: Un ejemplo de compromiso Ético y político», *op. cit.*, p. 197.

⁴ *Ibíd.*, pp. 225-226.

Aunque ya se sabía de la existencia de la pieza teatral, lo guardaba en los anaqueles de su biblioteca don Manuel Ruiz-Maya Jiménez, escritor y nieto del ilustre doctor. A su generosidad se debe el que podamos analizar ahora al Manuel Ruiz Maya dramaturgo. Su descendiente ha hecho posible que a partir de hoy cobre más vida *De espaldas* escrita hace más de ochenta años.

Expongamos en primer lugar que el texto presentado en la Real Academia de Córdoba, en sesión pública, el 19 de diciembre de 2019 y que pretendemos llevar a la imprenta es un libreto provisional que no tuvo la revisión definitiva del doctor Ruiz Maya. La dimensión, que nos sirve de base textual a nuestro estudio, es de cuartilla. Consta de 158 páginas; posee numerosas tachaduras mecanográficas y añadiduras a mano, parte de ellas con toda probabilidad del autor. Las correcciones manuales están realizadas por dos manos distintas, o una persona en diferentes momentos de su vida. Dos letras, dos estilográficas y dos tintas; una de ellas firme y recia, la otra temblorosa o insegura o menos adiestrada. Las hipótesis que manejamos son débiles para hacer afirmaciones sobre estas dos caligrafías presentes en el texto pasado a máquina.

En cuanto a la escritura hemos realizado las correcciones imprescindibles para que se mantenga incólume la voluntad literaria del creador. La acentuación y ortografía se han modernizado siguiendo los criterios vigentes de la Real Academia de la Lengua. Mayor dificultad hemos encontrado al acercarnos a los signos de puntuación; como pieza dramática hay un exceso, para que de manera visible, los intérpretes de la obra ya sean actores, directores, escenógrafos o figurinistas sepan adecuar su acercamiento a *De espaldas*. En el texto pronunciado hemos respetado casi íntegramente la puntuación, salvo las comas que separan el sujeto del verbo; en las acotaciones se ha actuado más. Entendiendo que las didascalias son la palabra del autor la que se dirige al equipo profesional de la representación sí hemos suprimido, según normas lingüísticas actuales, distintas pausas marcadas por comas.

En relación a la morfosintaxis, hemos roto la relación de las partes gramaticales que llevan pronombres enclíticos, respetando los láismos y leísmos de los textos pronunciados, al entender que quizá quería el autor, de esa manera, caracterizar a los personajes y al igual que con la puntuación sí hemos corregido estas incorrecciones lingüísticas en las acotaciones.

Desconocemos si existen otras posibles copias mecanografiadas, anteriores o posteriores a la que nosotros manejamos, que el autor haya podido corregir, al igual que no tenemos constancia de otros manuscritos autógrafos.

DE ESPALDAS. SU CONTEXTUALIZACIÓN TEATRAL

La datación de la obra no podemos fijarla con total precisión. En la portadilla del texto el doctor Ruiz se precisa «Octubre-Noviembre 1935». En esos momentos don Manuel estaba muy enfermo de una afección cardíaca que le tenía casi imposibilitado, dudamos que tuviera fuerzas para acometer la empresa de concebir y dictar o manuscibir el texto; entendemos que habría que retroceder algo en el tiempo para datar su escritura. Nos ayuda a confirmar esta hipótesis cuando en un momento clave de la pieza teatral estalla una discusión entre el matrimonio protagonista en la que el marido le dice a su esposa «vete la ley te lo permite». Estaríamos, pues, tras marzo de 1932, fecha en la que las Cortes Constituyentes aprobaron la Ley del Divorcio en España⁵.

De otro lado apuntemos que el doctor Ruiz Maya, entre la primavera de 1935 y la de 1936, escribió uno de sus libros más estremecedores, *Más vale el escándalo... Libro de serenidad*⁶; un testimonio que nos hace comprender la hondura y sensibilidad del autor. Era una forma de despedirse porque veía como avanzaba la enfermedad. Su hijo Manuel Ruiz-Maya Chinchilla plantea que no está concebida esta obra en «términos académicos sino en términos vivenciales». Nosotros entendemos que para abordar esta empresa literaria había que tener serenidad, pero no una especial fortaleza física; sin embargo, para concebir la arquitectura teatral de *De espaldas. Fragmentos de vida en cuatro episodios*, se precisaba una capacidad intelectual y una especial energía. La violencia interna de la obra necesita una vitalidad que nos incita a retroceder la datación de la pieza uno o dos años a la fecha que se antepone al texto mecanografiado y cuyo límite estaría en marzo de 1932. Dos obras al final de una vida en la que *De espaldas* antecedería a *Más vale el escándalo ... Libro de serenidad*; ambas están impregnadas de una ideología complementaria.

⁵ La II República Española, proclamada el 14 de abril de 1931, tardó casi un año en aprobar la Ley del Divorcio. Se publicó en la Gaceta el 11 de marzo de 1932. El artículo 43 de la Constitución Española de 1931 expresaba que «La familia está bajo la salvaguarda del Estado. El matrimonio se funda en la igualdad de derechos para uno y otro sexo, y podrá disolverse por mutuo disenso o a petición de cualquiera de los cónyuges con alegación en este caso de causa justa». El divorcio fue derogado en España por la Ley de 23 de septiembre de 1939, publicada en el BOE de 3 de octubre de 1939. Además de derogar la ley de 1932 declaraba nulas todas las sentencias de divorcio a instancia de una de las partes.

⁶ RUIZ-MAYA, Manuel: *Más vale el escándalo... Libro de serenidad*. Córdoba, Diputación Provincial, 1999. A raíz de su publicación, Rosa Luque Reyes realizó una magistral y entrañable entrevista a Manuel Ruiz Maya Chinchilla que nos ha permitido adelantar algo en el tiempo la escritura de la pieza teatral *De espaldas*. El texto periodístico no es de fácil acceso, solo la generosidad de Rosa Luque me ha permitido consultarlo.

El doctor Ruiz Maya vivirá momentos determinantes en la vida política española: Restauración, Regencia, Monarquía, República y estallido de la Guerra Civil. España estaba convulsionada por crisis políticas, sociales y económicas.

El teatro español de finales del siglo XIX hasta comienzos de la guerra civil encierra una serie de géneros y obras que se abre con *El nido ajeno* de Benavente (1894)⁷ y acaba cerrándose con *La casa de Bernarda Alba*⁸. Siguiendo a José García Templado, el teatro de estos años del siglo XX contemplaba: un teatro burgués con Benavente y su escuela a la cabeza, de fondo conservador para un público que quiere verse reflejado en él, supone una renovación frente al grandilocuente Echegaray; en este primer grupo incluiríamos, además, la corriente poético-modernista con versos sonoros y temas de nuestra pasada historia, Francisco Villaespesa y Eduardo Marquina serían sus grandes representantes; contempla así mismo García Templado un teatro elitista cuyos autores noventayochistas y novecentista escribían un teatro antiburgués y por tanto minoritario; iría dentro de este apartado la creación de la pléyade del Grupo del 27 con Pedro Salinas, Rafael Alberti y Federico García Lorca; existía, además, un teatro popular en el que se integrarían el teatro cómico y el teatro lírico⁹; pensar en el teatro cómico de estos casi cuarenta años del siglo XX es recordar a Carlos Arniches y su «tragedia grotesca» conformada por la caricatura, que impide que se llegue al melodrama y la deformación lingüística con lo que se ha llamado «dislocaciones expresivas», con fines humorísticos ambas técnicas. No debemos olvidar en este teatro cómico «la astracanada» cuyo representante máximo es Muñoz Seca. A este teatro popular habría que añadir el teatro lírico que rebrotó en popularidad y prestigio, con el especial género de la zarzuela¹⁰.

En este largo periodo cultural intensísimo, el teatro español no alcanzaba la dignidad y modernidad del europeo. El Teatro de Arte de Moscú,

⁷ *El nido ajeno* no obtuvo el favor del público por la gran innovación que suponía el personaje femenino que rompía con los estereotipos de la mujer que hasta el momento se subían a escena; unamos a este rechazo el haber abandonado el verso como forma de expresión y hacer más asequibles los diálogos. Más adelante Benavente tuvo que dar un giro a su teatro y adaptarlo a lo que el público esperaba de él.

⁸ *La casa de Bernarda Alba* fue escrita en 1936 por Federico García Lorca pero tardó en estrenarse. Fue en Buenos Aires el año 1945 por iniciativa de Margarita Xirgu cuando brilló con todo su esplendor.

⁹ GARCÍA TEMPLADO, José: *El teatro anterior a 1939*. Madrid, Cincel, 1980, p. 16.

¹⁰ Merece mención aparte el gran Ramón María del Valle-Inclán, quizá el mayor dramaturgo español del siglo XX que por la evolución de su obra inclasificable, no se le entendió en su tiempo. Tendrán que pasar varias décadas para que el TEU recuperara su figura que por la ruptura que representaban sus esperpentos había sido apartada de la escena.

bajo la dirección de Stanislavsky, la escuela regida por Copeau, el Seminario de Biomecánica con Meyerhold no estaban al alcance de la escena. Uniríamos a este desfase la formación del público al que no se le ofrecían innovaciones.

El teatro español desde los Siglos de Oro había tenido como receptor a un público heterogéneo. Llegado el siglo XX los miembros de la sociedad burguesa son casi los únicos espectadores de los teatros madrileños y por ende del resto del país. Se impuso en los escenarios el gusto burgués al que todo intento de renovación le era insuperable. José Ortega y Gasset, Ramón J. Sender y Luis Araquistain, entre otros, denunciaron la tiranía que alejaba la posibilidad de un público diverso que hiciera que los autores renovadores fueran aceptados¹¹.

Abundemos en el teatro de la II República, que es la época en la que hemos datado *De espaldas*. Llegados al poder, el programa republicano tuvo como objetivo una política cultural que hiciera posible la transformación que, en todos los órdenes, necesitaba el país. La cultura científica y la humanística tuvieron prioridad en sus actuaciones; entendieron que solo a través de la educación España saldría del retraso secular que venía de más allá de Fernando VII. Prioritario fue la atención que se le dio al teatro, que tomó dos direcciones en estos momentos políticos; de un lado, se continuó con la vía comercial y de otro, el gobierno de la república, a través del Ministerio de Instrucción Pública, apoyó actividades del Teatro del Pueblo y del Teatro Guiñol de Instituciones Pedagógicas.

Se crea la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos en julio de 1931 con el fin de dignificar la escena. Así mismo se fomenta el trabajo de grupos universitarios como «La Barraca» que dirigió Federico García Lorca, que estrenó en julio de 1932, y el valenciano El Búho que en 1934 subió por primera vez sus creaciones a las tablas.

Para Manuel Aznar Soler, «El teatro, arte social por naturaleza era un espacio idóneo para ensayar un nuevo tipo de relación entre la cultura y el pueblo»¹². Continúa exponiendo el investigador:

El pueblo se convierte así en el «público ideal» de extensión teatral republicana, un pueblo que, por razones de estructura socio-

¹¹ GÓMEZ TORRES, María, en «Un teatro sobre los márgenes: Federico García Lorca y los dramaturgos renovadores de los años 20» expone las dificultades que el autor granadino tuvo con su teatro experimental. *El maleficio de la mariposa* (1920) fue un fracaso; solo subió a escena dos veces e incluso *El público*, *Así que pasen cinco años* o *Comedia sin título* tardarán mucho tiempo en ser comprendidas

¹² AZNAR SOLER, Manuel: «El Teatro español durante la II República», *Monteagudo*, 3ª época, nº 2, 1997, p. 46.

económica, se identificará con el campesinado de la España profunda, subdesarrollada y analfabeta¹³.

La compañía de Margarita Xirgu defiende Aznar Soler es la dignificación de la escena española *Fermín Galán* de Alberti (1931), *La corona* de Manuel Azaña (1931), *El otro* de Unamuno (1932), estuvieron en su repertorio. También vieron la luz *Divinas palabras* de Valle-Inclán (1933) y *La sirena varada* de Casona (1934) ocupando un lugar en los escenarios. Así mismo para Aznar Soler otro hito supuso el estreno de obras de Federico García Lorca como *La zapatera prodigiosa* (1930), *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* con Margarita Xirgu (1934) y *Doña Rosita la soltera* (1935).

La política teatral de la II República representó un intento de acercar los intelectuales a la sociedad al margen del teatro comercial; resultó un intento fallido, «una gota artística en medio del inmenso océano de mediocridad en la que se desarrolló la cartelera del teatro comercial madrileño»¹⁴ porque la reforma debía ser completa, integral, que afectara a la formación de los actores olvidándose del autodidactismo, que reorganizara las compañías, que hiciera compatible el binomio buen teatro - comercialidad y educara al público. Federico García Lorca diría en *Charla sobre Teatro* en el año 1935:

Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo [...] Yo oigo todos los días queridos amigos hablar de crisis del teatro [...] Mientras que actores y autores estén en manos de empresarios absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal ni de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantías de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada día más, sin salvación posible [...] El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro. Para eso autores y actores deben revestirse, a costa de sangre de gran autoridad [...] Al público se le puede enseñar —conste que digo público no pueblo—; se le puede enseñar, porque yo he visto patear a Debussy y a Ravel hace años, y asistido después a las clamorosas ovaciones que un público popular hace a las obras antes rechazadas. Estos autores fueron impuestos por un alto criterio de autoridad superior al del público corriente como Wekedin en Alemania y Pirandello en Italia, y tantos otros¹⁵.

El teatro comercial siguió en la República con casi la misma andadura que en los treinta primeros años del siglo. Consultada la cartelera teatral madrileña de 1935 a 1936, confirmamos que hay pocos avances que la

¹³ *Ibidem*, p. 47.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 51-52.

¹⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras Completas*, Ediciones Aguilar, p. 151.

separen de la mediocridad¹⁶. Mariano González González recoge la cartelera en 433 fichas y nos traslada una información exhaustiva; en las entradas que van de la 2062 a la 2495 aparecen el título de la obra, el autor, la nacionalidad, el género, el lugar y tiempo de representación, la dirección y los intérpretes. Toda la vida escénica de la ciudad.

La exégesis de esta información nos traslada que los géneros continuaron con la herencia de los años precedentes: ópera (7), comedia musical (34), opereta (6), revista (26), zarzuela (155), zarzuela infantil (5), comedia clásica (1), drama clásico (7), teatro infantil (5), sainete (1), zarzuela (155) y comedia (134)¹⁷. El público pedía esencialmente comedia y zarzuela. Aunque el número de veces que las compañías subían las obras a las tablas no coincidía con las representaciones que se hacían de cada una de ellas. La comedia alcanzó muchas más representaciones que la zarzuela. Es ilustrativo recordar que *Marcelino fue por vino*, *Plasmatorio* y *Cataplum* de Muñoz Seca cosecharon 232, 150 y 260 representaciones respectivamente; éxito espectacular tuvo Alejandro Casona con *Nuestra Natacha*, bajó el telón 275 y 37 momentos en las dos veces que se encendieron las candilejas para ella; obtuvo también el favor del público Angelillo que con *Caminitos tiene el mar*, 65 representaciones, *Cinco minutos de amor* de Mariano Ozores con 58, *Los intereses creados* y *La Malquerida* de Jacinto Benavente con 33 y 10, *Julietta y Romeo* de José María Pemán con 60, *¿Quién soy yo?* de Juan Luca de Tena con 211, *Las cinco advertencias de Satanás* con 58 representaciones y Antonio Paso con *Qué solo me dejas* con 150 y 26 representaciones. José Echegaray, Eduardo Marquina, los hermanos Álvarez Quintero también tuvieron el favor del público además de otros autores efímeros que quedaron en el olvido. Quizá no solo llamará al espectador el creador literario, habría que sumarle el interés por los actores de cuyos ecos aún tenemos noticias: Rafael Rivelles, Aurora Redondo, Pepe Isbert, Mariano Ozores, Mary Carrillo, Carmen y Mercedes Prendes, María Fernanda Ladrón de Guevara y José Bódalo conformaban el elenco de las distintas compañías.

Aunque la comedia fue el género predominante, la zarzuela, que a principios de siglo había languidecido, recuperará el favor del público; se repiten sus puestas en escena por distintos autores, directores y espacios físicos. *La verbena de la Paloma*, *Doña Francisquita*, *Los claveles*, *Bohemios*, *Luisa Fernanda*, *La alegría de la huerta* estuvieron bajo las candilejas en más de una ocasión con distintas compañías y en diferentes teatro. *Agua*, *azucarillos* y *aguardiente* se cantó simultáneamente en los espacios

¹⁶ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano: «Cartelera teatral madrileña (1931-1936). Temporada 1935-1936», *Talía, Revista de estudios teatrales*, n° 9-10, pp. 406-469.

¹⁷ Los paréntesis encierran el número de representaciones.

Fontalba y Eslava; la zarzuela más representada fue *La Dolorosa* con 128 subidas a escena en siete momentos.

Veamos cómo queda reflejada la cartelera madrileña en los teatros de la ciudad de Córdoba. El periódico *La Voz*, en su edición del día 1 de enero de 1935, en el artículo «Apuntes de un espectador» firmado por Tarkin con las aportaciones del crítico Díaz Pérez, se recogen informaciones de los espectáculos que se exhibieron en Córdoba a lo largo del año 1934 en Gran Teatro, Duque de Rivas y cine Góngora, los tres grandes coliseos de la ciudad.

El Gran Teatro entre los dos semestres exhibió 17 espectáculos, el Duque de Rivas 20 de los que algunos fueron revistas; del cine Góngora solo se reseñan dos¹⁸. La semana de mayor actividad escénica fue la última de septiembre, coincidiendo con fiestas locales, incluso el día 25 los dos grandes teatros se hacen competencia estrenando simultáneamente *Las ermitas* de Fernández de Sevilla y *El río dormido* de Serrano Anguita. Las obras que se exhibían eran fiel reflejo de las que triunfaban en Madrid. Salvo algunos autores de ámbito local, en Córdoba se le dio voz a Muñoz Seca, Antonio Paso, Arniches, Xar Huber, José María Pemán, González del Castillo y Benavente. La compañía lírica del Teatro Calderón de Madrid montó en Córdoba sus zarzuelas e incluso se disfrutaba de revistas musicales pero la estrella respecto a géneros fue la comedia. *El divino impaciente*, *El abuelo Curro*, *Las doce en punto*, *Cinco lobitos*, *Go*, *Yo el barco, tú el navegante*, *Jesús*, *El río dormido*, *Tu vida no me importa*, *El pan comido en la mano*, *Ni al amor ni al mar* fueron las más apreciadas por el público. Al igual que en la capital del reino la comedia era el género más demandado seguido del teatro musical¹⁹.

Muchas corrientes teatrales se configuraron para satisfacer las demandas de los distintos sectores sociales; pero hagamos una puntualización retomando palabras de Serge Salaün «Sociedad, cultura, ideología, política y estética están demasiado imbricada en los asuntos escénicos para que nos contentemos con juicios perentorios y efectos retóricos»²⁰. Tendemos a enfatizar la mediocridad y falta de entidad teatral del momento escénico comercial por estar en auge el teatro cómico y el lírico, pero no es menos

¹⁸ No olvidemos que el 15 de abril de 1932 el cine sonoro llegó a Córdoba y arrastró a un público que antes consumía otros espectáculos.

¹⁹ La información sobre la cartelera teatral cordobesa del año 1934 fue generosamente cedida por el periodista y miembro de la Real Academia de Córdoba don Jesús Cabrera.

²⁰ SALAÜN, Serge: «Autopsia de una crisis proclamada» en *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Eds. Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues, Madrid, Espiral Hispanoamericana, 2005, p. 9.

cierto que pueden dar testimonios de vida, que visualizan la realidad social, tanto o más que una comedia o un drama.

ACOTACIONES, ESTRUCTURA, TEMAS E INTENCIONALIDAD

¿Nos ayuda el estudio de las acotaciones para interpretar *De espaldas. Fragmento de vida en cuatro episodios*? Para Juan Antonio Hormigón las acotaciones, más académicamente denominadas didascalias, son:

el segmento narrativo de la literatura dramática que suministra informaciones directas sobre el espacio, las acciones, los personajes, los interlocutores, la iluminación, etc. de forma independiente en su procedimiento a los diálogos²¹.

Sabemos que las didascalias se integran en dos categorías, las extradiológicas y las interdiológicas; se sitúan las primeras en el principio de las escenas, suelen informar de lo que sucede y las interdiológicas aparecen entre los diálogos. Ambas están presentes en la obra objeto de nuestro interés.

Numerosas acotaciones extradiológicas localizamos en *De espaldas* tales como el título de la obra, así como el listado inicial de los *dramatis personae*, compuesto por quince personajes de los que se dan noticias de su condición social y relaciones interpersonales. Julio Henar (director gerente de «Industrias Reunidas»), Elena (esposa), María y Joseli (hijos de ambos, adolescentes), Abuelo «Juan» (especie de mayordomo y consejero), Miguel Álvarez (ingeniero jefe), Alberto (ingeniero jefe de sección), Señor García (preceptor de Joselin), Señorita Saavedra (institutriz de María), Señor Ollero (consejero de «Industrias Reunidas»), Marcelo (auxiliar de jardinería), Teresa (doncella), Pedro (chófer), Señor Rodríguez (jefe de oficinas), Antón (capataz de fábrica), criado, y cinco revolucionarios. Pertenecen también a las didascalias extradiológicas el señalamiento de la estructura dramática con sus cuatro episodios y la información sobre los diversos espacios y tiempos en los que se lleva a cabo cada uno de los episodios. En el primero: «Inicio de una mañana de primavera, hall severo y elegante de la casa de los Henar»; en el segundo: «Despacho del Director Gerente de 'Industrias Reunidas', sencillo y severo»; en el tercero, en el hall del primer episodio: «Es de noche»; en el último episodio: el mismo escenario que en el segundo acto, en «El amanecer [...] silencio, un silencio inmenso, profundo y frío». Todas estas acotaciones extradiológicas se incardinan en el desarrollo de la acción que nos traslada el respeto del autor a las unidades de tiempo y lugar.

²¹ HORMIGÓN, Juan Antonio: *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, ADE, 1991.

Existen, además, las acotaciones llamadas interdialogicas que van ubicadas dentro de los diálogos y en el caso que nos ocupa son abundantes, extensas y minuciosas; nos indican el movimiento en escena, vestuario y, sobre todo, las intensas emociones que los personajes sufren y padecen.

Entendemos que hay suficiente información didascálica que puede ayudar a un posible director de escena; todo va a depender, además, de las habilidades de los escenógrafos y tramoyistas. Para Baena Hidalgo:

Se sabe que hasta el Siglo de las Luces el material didascálico era muy escaso y, a veces, ni siquiera se incluía. Se limitaba al nombre de los interlocutores en los diálogos y las que determinaban entradas o salidas del espacio escénico. Fue a partir de las nuevas dramaturgias y la consolidación del «teatro a la italiana» y la integración de «la cuarta pared», cuando las acotaciones se fueron haciendo más complejas. Primero con el romanticismo y posteriormente con el realismo, las descripciones escenográficas contenidas en las acotaciones se irán haciendo más extensas y minuciosas al igual que también se ampliarán las referidas a los personajes incluyendo datos personales y relaciones. Comenzó así un nuevo tipo de indicación que trascendía el aspecto descriptivo de los personajes, las didascalias intencionales, en las que se describen movimientos, acciones, se determina el ritmo, las pausas, silencios y matices que particularizarán el significado de un determinado parlamento²².

La espacialidad, la temporalidad, las entradas y salidas de los personajes, los apartes que nos introducen en los sentimientos y proyectos de los actantes, la indumentaria en las distintas horas del día, los ritmos, las pausas, los silencios, las matizaciones de los parlamentos así como los efectos lumínicos y auditivos que no ocurren en la escena, con los que trabaja Manuel Ruiz-Maya, por medio de las didascalias pueden propiciar una brillantez en la puesta en escena según el director que emprenda el montaje de la obra con una decoración y una tramoya adecuadas. La descripción minuciosa del hall y el despacho, en diferentes horas del día, con múltiples detalles, puede crear el espectáculo visual que desea y espera el público. La contextualización del drama por medio del uso que hace de las didascalias es perfecta; las acotaciones extradiológicas, es decir, las que están fuera del texto pronunciado, son literariamente lo más valioso que tiene la obra²³. Hay momentos de bellísima poesía, frente y en contraste, a otros de gran violencia.

²² BAENA HIDALGO, Estrella: *Terror y miseria en el primer franquismo. Intervención del autor en la puesta en escena. Uso de la didascalia imperativa*. Trabajo de suficiencia investigadora defendido en la Universidad de Córdoba, 2005, inédita, p. 23.

²³ No olvidemos que Manuel Ruiz-Maya escribió dos novelas sobre los problemas del campesinado andaluz quince años atrás. *Los incultos y Los libertadores de la tierra* son

La estructura externa de la pieza teatral la explicita su título: «Fragmento de vida en cuatro episodios». No hay un total equilibrio en la extensión de la escritura. Las dos últimas partes son más extensas que las primeras.

El argumento desarrolla dos conflictos, uno sentimental y otro social. Una familia de la alta burguesía, formada por una pareja y sus dos hijos adolescentes, está en una crisis de relaciones interpersonales. La esposa, Elena, en apariencia casquivana, deseosa de ser amada con pasión, busca en hombres de su entorno satisfacer sus deseos libidinosos, ya sea con el chófer del marido o con el ingeniero jefe de la fábrica de la que Julio es dueño. En el fondo a lo único que aspira Elena es a ser amada y a no sentirse sola. Julio, hierático, frío, razonador y distante, quiere intensamente a su esposa pero no sabe transmitir sus sentimientos. La hija adolescente ansía saber qué es el amor, Joselin solo aspira a que lo comprendan.

El conflicto social de la fábrica «Industrias Reunidas» lleva larvado tiempo pero estalla en el momento en el que la maquinización va a afectar al día a día del trabajo de los obreros. La empresa fabril aspira a ser pionera en investigación y desarrollo industrial aun a costa de que los experimentos se cobren empleos, heridos y vidas humanas. Al final de la obra, la catástrofe se produce sirviendo de tea para una revuelta generalizada en la ciudad.

Los personajes van a pertenecer a dos mundos. Padres, hijos y «abuelo» Juan serán la élite; doncella, criadas, chóferes, jardineros, preceptor, profesora y miembros de la CNT encarnan la clase social más desfavorecida. En medio, los técnicos de la fábrica son los dirigentes de la revuelta que contradictoriamente respetan al jefe de la empresa al que intentan salvar y serle fieles.

El experimento fabril fallido con muertos y heridos es el detonante de la insurrección. Lleva a los cenetistas a la toma de la ciudad con tanquetas y ametralladoras. La villa de los Henar es incendiada por el adolescente de la familia. Horror y muerte. Una bala perdida mata a Elena después de que se haya reconciliado con el marido. El deseado amante, el jefe de la empresa, es el ideólogo de la revuelta, que aún amando a Elena no acepta sus propuestas eróticas porque respeta al marido, quiere serle leal y sobre todo ha elegido entre el querer y el deber.

El conflicto está en que Elena ama y odia al marido y además cree que ama y desea al ingeniero jefe de la fábrica. Dos conflictos, uno familiar y otro social, que se enlazan con Elena.

ejemplos destacados de la narrativa regeneracionista andaluza. Han sido estudiados por la doctora Porro Herrera.

Análisis de los episodios

EPISODIO I

CRONOTOPOS: Primeras horas de una mañana de primavera Hall de la casa de los Henar. Al fondo un jardín de vegetación meridional	
<i>Personajes</i>	<i>Contenido</i>
Elena (esposa)	Visión opresora del amor Insinuación erótica
María (hija)	Impertinencia juvenil Deseo de conocer qué es el amor Ignorancia Aburrimiento
Juan (mayordomo y consejero)	Infidelidad conyugal Maltrato a su esposa
Señorita Saavedra (institutriz)	Fracaso en el amor
Señor García (preceptor)	Tolerancia educativa
Pedro (chófer)	Posibilidad de ser objeto de deseos sexuales
Marcelo (ayudante de jardinería)	La erótica prohibida

El episodio I insinúa conflictos matrimoniales, la estratificación social, la educación como algo aleatorio, la opresión del amor, el deseo del mismo y la falsedad de las apariencias. No hay tensión dramática. Solo se plantean los temas que se van a desarrollar a lo largo de la comedia.

EPISODIO II

CRONOTOPOS: Despacho del Director Gerente de «Industrias Reunidas» La misma mañana del episodio I	
<i>Personajes</i>	<i>Contenido</i>
Julio (dueño de la fábrica)	El arte como forma de conocimiento Defensa del progreso a toda costa Injusticia con los subordinados Determinismo La ciencia como salvadora de la humanidad Dilema ante lo justo y lo necesario
Rodríguez (empleado)	La sumisión
Alberto (ingeniero jefe de sección)	Defensa de las huelgas justas
Juan (mayordomo y consejero)	Miedo a una revuelta fabril Anuncio de movimientos sociales
Elena (esposa)	Coquetea con el ingeniero jefe Reproche al marido por su maldad e indiferencia

	Ansia de vivir y gozar Pide un hijo producto de la pasión
María (hija)	Deslumbramiento por el amor

El II episodio es la confrontación del triunfo profesional y el fracaso amoroso. La primera prueba del experimento industrial ha triunfado y al fondo de la discusión de la pareja, los obreros aplauden la buena nueva y se enorgullecen por la parte que a ellos les concierne. Llegan fragmentos del discurso obrero: «obreros», «proletarios», «ha llegado la hora», «justicia», «progreso», «que hable el director»; se oye al dueño de la empresa decir «obreros de mi fábrica»... Nos traslada este episodio el intenso drama sentimental de una pareja que cree ha roto todos los vínculos que la unen. Fracaso amoroso personal y triunfo profesional.

EPISODIO III

CRONOTOPOS: Hall de la casa Noche del mismo día	
<i>Personajes</i>	<i>Contenido</i>
Juan (mayordomo y consejero)	Alusiones lujuriosas Acoso sexual
Julio (dueño de la empresa)	Divorcio Comprensión del deseo de huída de la esposa Reconocimiento del amor hacia Elena Tolerancia
Alberto (ingeniero jefe de sección)	Reprende contra la violencia
María (hija)	Coqueteo con el ingeniero jefe
Miguel (ingeniero jefe)	Muestra deseos por Elena Defiende la revolución social A través del mal se alcanza lo bueno, lo conveniente y lo justo Fidelidad Generosidad al querer salvar a la pareja Miedo a la traición
Marcelo (ayudante de jardinería)	El hombre vale por lo que es capaz de hacer, por su talento y no por su clase social
Joselin (hijo)	Ansias de libertad Homosexualidad
Teresa (doncella)	Objeto fácil de deseo sexual

Comienza el episodio III con una simultaneidad de acciones, de un lado Juan Julio y Alberto, de otro Miguel y María. Un tercer núcleo está protagonizado por María y Marcelo, con sus cuitas de enamorados que ven dificultades en su relación. Conversaciones simultáneas que dan ritmo y modernidad al comienzo del acto

En un segundo momento «abuelo» Juan acosa a Teresa, la doncella, que se resiste a ser embriagada y sometida.

La última parte de este denso episodio es el ofrecimiento de Elena a Miguel y la confrontación de esta con Julio.

Al final un fuerte estruendo, ruido seco, cristales rotos, rondar de camiones, sirenas, sonar de cláxones, voces, gritos, correr de caballos, ruido de armas cargándose y coches de ambulancia.

Estamos ante el punto álgido de la dramática del texto perfectamente estructurado a manera de escenas que sobrecogen al espectador.

EPISODIO IV

CRONOTOPOS: Despacho desordenado del director Amanecer del día siguiente	
<i>Personajes</i>	<i>Contenido</i>
Elena (esposa)	Reconocimiento del amor de su marido Miente escondiendo la bondad de Miguel Sueño premonitorio en el que anuncia su muerte
Teresa (doncella)	El abandono de todos La oportunidad de unirse al vencedor La lucidez de la revolución
Miguel (ingeniero jefe)	Confrontación del deber revolucionario y la pasión amorosa
Julio (dueño de la empresa)	El hombre es una bestia pero las ideas son estímulos Posibilidad de escuchar al otro y comprenderlo La palabra puede solucionar todo Muestra su pasión amorosa
Ollero (consejero de la fábrica)	Imposibilidad del diálogo
María (hija)	Unión con la causa proletaria
Joselin (hijo)	Destrucción del hogar familiar
Cinco revolucionarios	Praxis de la revuelta

Dividido este episodio en cinco momentos. En el primero la doncella habla a Elena del final de las clases sociales; a continuación Miguel vuelve para declarar a Elena que ha elegido entre el deber y el amor; seguidamente «abuelo» Juan y Julio discuten sobre la realidad que les circunda, más adelante Elena y Julio se reencuentran y se reconcilian. Con su muerte, Elena no verá a la hija «con un trapo rojo en la cabeza», ni al pequeño que incendia la casa. Al fondo, chasquidos, matices rojizos de fuegos en la ciudad, rodar de camiones y sonidos de equipos de extinción de incendios.

Antes de entrar en la reflexión final anotemos que en *De espaldas* se percibe la presencia del psiquiatra y del narrador que es Manuel Ruiz-Maya. A lo largo de toda la obra el autor muestra el gran conocimiento que tiene de la condición humana. Las contradicciones, los anhelos y las frustraciones aparecen de una manera descarnada con violencia y a veces con ferocidad, pero también con piedad, no una piedad como virtud cristiana, sino derivada de la mirada al otro que intenta convencer y entender. Sabe resolver los conflictos. El otro momento en el que percibimos al psiquiatra es cuando a punto de un dulce morir, Elena cuenta un sueño: ella muerta es sumergida en el lecho de un estanque cubierta de las flores que ella misma ha elegido. Es un sueño premonitorio de una gran belleza, que contrasta con la violencia que se desarrolla en la escena²⁴.

En relación a la presencia de Ruiz Maya narrador la percibimos en las didascalias extradialógicas. Las descripciones en la que se muestran los espacios que los espectadores ven, y el director escénico interpreta, pero también las que están fuera de escena tienen la maestría descriptiva que ya había demostrado años atrás en las novelas *Los incultos* y *Los desheredados de la tierra*²⁵.

Con esta panorámica que hemos esbozado volvamos a *De Espaldas* de Manuel Ruiz-Maya. Dentro del magma cultural teatral que le rodeaba y como buen escritor y educador que era se puso al servicio de la causa republicana pero con una mirada crítica intentando dar a cada una de las partes la razón que le correspondiera.

No podemos adscribir *De espaldas. Fragmentos de una vida en cuatro episodios* a ninguna de las corrientes teatrales del momento. Participaría lejanamente de un teatro burgués que estaría a su vez impregnado de una pátina elitista. Me he permitido integrar la pieza en «un teatro de urgencia» para defender las libertades y los planteamiento ideológicos de la II República; pero creo que don Manuel va más allá, es más generoso. Hay

²⁴ La obra del psiquiatra austriaco Sigmund Freud, que hasta el momento había editado, fue traducida al español en 1900 y 1901. Sigmund Freud, *Obras Completas*. Volumen IV, «La interpretación de los sueños» (I), Madrid-Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1900. *Obras Completas*. Volumen V, «La interpretación de los sueños» (II), Madrid-Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1900-1901.

²⁵ Citemos las novelas y ensayos, no médicos, que escribió Manuel Ruiz-Maya: *Yo y los demás*, Imprenta Hispanoamericana, 1914; *La ciudad del deber*, Imprenta Mayo 1917; *Quiero ser hipócrita. Puntos de vista y confesiones*, Córdoba, Imprenta Moderna, 1918; *Los incultos*, Rafael Gago Ragio, 1920; *Los libertadores del campo*, Madrid, Juan Pueyo, 1920; *Más vale el escándalo... Libro de serenidad*, Córdoba, Diputación Provincial, 1999. Todavía quedan obras inéditas de don Manuel entre las que destacamos *Marginales de A ymar al pensar, al sentir y al hacer*.

un didactismo en el que prima el pensamiento honrado, independiente y justo por encima de sectarismos e incluso sobre principios estéticos.

Bajo la apariencia de un conflicto sentimental, en la superficie se nos muestra la aparente rivalidad entre el director de la fábrica y el ingeniero jefe. La pieza está recorrida por una fuerte carga erótica y deseos fallidos que no llegan a materializarse por muy distintos motivos; la hija, el jardinero, «abuelo» Juan, Julio, Joselin, Miguel y sobre todo Elena desean satisfacer sus deseos.

Manuel Ruiz-Maya en *De espaldas* nos transmite que la revolución es posible pero con el respeto de los unos hacia los otros. Han cambiado los actantes sociales, tiempos atrás en sus novelas los revolucionarios eran los campesinos, que al ser, algunos de sus líderes, fagocitados por las élites dificultaron la emancipación social de los trabajadores del campo. Como consecuencia el campesinado fracasará. En la obra teatral que nos ocupa los dirigentes intentan el diálogo que la praxis del militante de a pie no admite. Se nos muestra una revolución industrial que triunfa pero es amarga. No sabemos cuál va a ser su futuro. Los muchachos burgueses han sido manipulados, han abdicado de su educación y son la tea que destruye, Elena tiene que morir para rehabilitarse, Julio fracasa en su intento de renovación industrial y Miguel renuncia al amor en aras del deber. Un drama que quizá tuviera mucho que ver con sucesos que, en los momentos en los que fue escrita *De espaldas*, vivía España.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AGUILERA SASTRE, J.: *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939): ideología y estética*. Madrid, Centro de Documentación Teatral/Ministerio de Educación Cultura y Deporte /INAEM, 2002.
- ARAMBURU, F.: *Autorretrato sin mí*. Editor digital, NOTANMALO, 2018.
- ARAQUISTAIN QUEVEDO, L.: *La batalla teatral*. Madrid, Mundo Latino, 1930.
- AVILÉS FARRÉ, J.: *Izquierda burguesa y la tragedia de la II República*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2006.
- AZNAR SOLER, M.: «El teatro español durante la II República» en *Monteagudo*. 3ª época, nº 12, 1997, pp.45-58.
- BELTRÁN MORALES, E.: *La razón entre obreros y burgueses*. Córdoba, Imprenta Moderna, 1914. Edición facsímil al cuidado de María José Porro Herrera.
- BONNIN VALLS, I.: *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores*. Barcelona, Octaedro, 1998.

- DÍAZ DEL MORAL, J.: *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*. Madrid, Alianza, 1984.
- FERNÁNDEZ ARIZA, C.: «El doctor don Manuel Ruiz-Maya: un ejemplo de compromiso ético y político», en *Médicos cordobeses de ayer y hoy*. Coordinadores Ángel Fernández Dueñas, Manuel Casal Román y Rosa Luque Reyes, Colección Rafael Castejón, nº 3, Real Academia de Córdoba, 2018, pp. 193-229.
- FERNÁNDEZ DUEÑAS, A.: «125 años de medicina cordobesa» en *Boletín de la Real Academia de Córdoba (BRAC)*. Año LXVI, nº 128, enero-junio 1995, pp.141-147.
- *La Facultad de Medicina de la Universidad Libre de Córdoba y su época (1870-1874)*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Córdoba, 1983.
- FREUD, S.: *Obras Completas*. Vol. IV, «La interpretación de los sueños» (I), Madrid-Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1900.
- *Obras Completas*. Vol. V, «La interpretación de los sueños» (II), Madrid-Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1900-1901.
- GARCÍA DEL MORAL, A.: «Renovación científica, represión y marginación social. Las ciencias biomédicas en Córdoba en el primer tercio del siglo XX», en *Papeles y metralla. Testimonios documentales de la guerra civil española (1936-1939)*. Catálogo de la exposición coordinada por Daniel Rodríguez Cibrián y Antonio García del Moral, Córdoba, Universidad de Córdoba y Diputación de Córdoba, 2008, pp.245-259.
- GARCÍA DEL MORAL, A y LLAMAS SILLERO, M.P.: «Manuel Ruiz Maya», *El Pregonero*. Nº 85, octubre-diciembre, pp. 14-15.
- GARCÍA GONZÁLEZ, G.: *Historia de la asistencia psiquiátrica en Córdoba hasta el primer tercio del siglo XX*. Córdoba, Diputación Provincial, 1983.
- GARCÍA LORENZO, L.: *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid, Sociedad General Española de Librerías, Col. Temas, 1981.
- GARCÍA TEMPLADO, J.: *El teatro anterior a 1939*. Madrid, Cincel, 1980.
- GÓMEZ TORRES, A.M.: «Un teatro sobre los márgenes: Federico García Lorca y los dramaturgos renovadores de los años 20», en *Primer Acto*. 9, 271, 1977, pp. 10-19.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, L.M.: «Cartelera teatral madrileña 1931-1939 (Temporada 1935-1936)», en *La escena española durante la II República*. Revista de Estudios teatrales, nº 9-10, 1996, pp. 406-469.
- HORMIGÓN, J.A.: *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid, ADE, 1991.
- HUERTA CALVO, J.: «Política teatral de la II República» en *Política teatral de la II República Española*. Coordinación Murga Castro, I. Madrid, Universidad Complutense, 2016, pp. 107-123.

- JAÉN MORENTE, A.: *Historia de la ciudad de Córdoba*. Córdoba, 1935.
- LACOMBA, J.A.: «Andalucía en la crisis española de 1917/1918. El caso de Córdoba» en *Estudios Regionales*. Nº 14, 1984, pp. 277-298.
- MAINER, J.C.: *La Edad de Plata en la literatura española*. Madrid, Cátedra, 1981.
- _____. *Historia de la Literatura Española. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*. Madrid, Crítica, 2010.
- MAÑUECO RUIZ, A.: *La mujer en el teatro español del periodo de la II República*. Madrid, Universidad Complutense 1991.
- MORENO GÓMEZ, F.: *La República y la Guerra Civil en Córdoba (I)*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1983.
- NASH, M.: *Mujer, familia y trabajo (1875-1936)*. Barcelona, Anthropos, 1983.
- PÉREZ RASILLA, E. (Coord.): *Antología del teatro breve español (1898-1940)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- ODILA COTS MÁRFIL, M.P.: *Córdoba 1900. Una cultura, un teatro y un dramaturgo para su historia: Emilio Santiago Diéguez*. Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 2000.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *Obras Completas*. I, Madrid, *Revista de Occidente*, 1946.
- PORRO HERRERA, M.J.: «Hacia la ideología por la literatura: el regeneracionismo novelístico de Esteban Beltrán y Manuel Ruiz Maya» en *BRAC*. Enero-junio, 1992, año LXIII, nº 122, pp.11-30.
- _____. «Teoría y práctica del feminismo en *Los libertadores del campo de Manuel Ruiz Maya*» en *Las mujeres en la historia de Andalucía. Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*. Córdoba, Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía/ Obra social y Cultural de Caja Sur, 1994, pp. 343-351.
- RUIZ GARCÍA, C.: «Manuel Ruiz-Maya (1888-1936): el intelectual, el político y el hombre visto por sus contemporáneos», en *Papeles y metralla. Testimonios documentales de la guerra civil española (1936-1939)*. Catálogo de la exposición coordinada por Daniel Rodríguez Cibrián y Antonio García del Moral, Córdoba, Universidad de Córdoba y Diputación de Córdoba, 2008, pp. 223-241.
- _____. «La asistencia psiquiátrica en Córdoba: Manuel Ruiz-Maya (1888-1936)», en *De la «Edad de Plata» al exilio. Construcción y «reconstrucción» de la psiquiatría española*. Coordinado por Ricardo Campos et alii, Madrid, Frenia, 2007, pp. 95-106.
- _____. «Análisis documental de la revista *Ideal Médico* (1917-1931). Contenido sobre Enfermedad Mental y Ruiz Maya», en *Ámbitos. Revista de Estudios Sociales y Humanidades*, nº 17, 2007, pp. 53-64.
- RUIZ GARCÍA, C. y GARCÍA DEL MORAL, A.: «Renovación psiquiátrica y regeneracionismo político: Manuel Ruiz-Maya (1888-1936)», en *La gestión de*

la locura: conocimientos, prácticas y escenarios (España siglos XIX y XX). Cuenca, Ed. Universidad Castilla-La Mancha, 2008, pp. 527-535.

RUIZ-MAYA, M.: *Yo y los demás*. Imprenta Hispanoamericana, 1914.

_____ *Un imbécil condenado a muerte. Estudio médico legal de la pena impuesta a Isidoro Ramírez Morales*. Imprenta La Opinión, 1915. Reimpreso por la Imprenta Provincial, Diputación Provincial de Córdoba, 1994.

_____ *La ciudad del deber*. Imprenta Mayo, 1917.

_____ *Quiero ser hipócrita. Puntos de vista y confesiones*. Córdoba, Imprenta Moderna, 1918.

_____ *Los incultos*. Rafael Gago Rago, 1920.

_____ *Los libertadores del campo*. Madrid, Juan Pueyo, 1920.

_____ *Más vale el escándalo... Libro de serenidad*. Córdoba, Diputación Provincial, 1999.

_____ *Psiquiatría Penal y Civil*. Córdoba, Publicaciones de la Obra Córdoba, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, 2ª edición. 1999.

RUIZ-MAYA CHINCHILLA, M.: «Reseña histórica de la vida y obra de Manuel Ruiz-Maya», en *Psiquiatría Penal y Civil*. 2ª edición, Córdoba, Servicio de Publicaciones de Cajasur, 1999.

RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1980.

SENDER GARCÉS, R.J.: *Teatro de masas*. Valencia, Orto, 1931.

_____ «El teatro nuevo», *Leviatan*. Junio 1936.

SALDAÑA SICILIA, G.: *Monografía histórico-médica de los hospitales de Córdoba*. Córdoba, Tipografía Artística, 1935.

SALAÜN, S., RICCI, E. y SALGUES, M. (EDS.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid, Fundamentos, 2005.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A.: *La cultura española desde una provincia: Córdoba (de 1850 a las vanguardias)*. Córdoba, Cajasur, 1991

TOLEDO ORTIZ, F.: *La saga de los Ruiz-Maya*. COMCORDOBA, 2003.

VEGA, A.: *El papel de la prensa en Córdoba en la II República*. Sevilla, Taller de Editores Andaluces, 2006.

VAQUERO CANTILLO, E., *Del drama de Andalucía*. Puente Genil, Imprenta de B. Giménez, 1923.

VILLACORTABAÑOS, F.: *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal: 1808-1931*. Madrid, Siglo XXI, 1980.

