

Estrategias de adaptación, reescritura y
resignificación del texto dramático:
La lengua en pedazos, de Juan Mayorga, del espacio
escénico (2012, 2021) al espacio cinematográfico
(*Teresa*, 2023, de Paula Ortiz)

Jessica DE MATTEIS
Università Roma Tre/ Universitat de València

Resumen

Este artículo se propone el estudio de las relaciones entre la pieza *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga¹, libremente inspirada en *El libro de la vida* de Santa Teresa de Ávila (1588), sus dos adaptaciones escénicas dirigidas por el propio autor (2012, 2021) y la reescritura fílmica de Paula Ortiz, titulada *Teresa* (2023), coescrita junto a Mayorga y a Javier García Arredondo. El propósito de este trabajo es examinar a fondo los mecanismos de resignificación del texto en sus diferentes adaptaciones con el fin de trazar su evolución, la cual, como se demostrará, avanza hacia una mayor interiorización y abstracción del conflicto dramático.

Palabras clave: Juan Mayorga, *La lengua en pedazos*, Paula Ortiz, adaptación escénica, reescritura fílmica.

Abstract

This article intends to study the relationships between the play *La lengua en pedazos* by Juan Mayorga, freely inspired by *El libro de la vida* de Santa Teresa de Ávila (1588), its two stage adaptations directed by the author himself (2012, 2021) and the film rewriting by Paula Ortiz, named *Teresa* (2023), co-written with Mayorga and Javier García Arredondo. The purpose of this paper is to analyse the mechanisms of re-signification of the text in its different adaptations in order to trace its evolution, which, as will be shown, advances towards a deeper internalisation and abstraction of the dramatic conflict.

Keywords: Juan Mayorga, *La lengua en pedazos*, Paula Ortiz, Stage adaptation, rewriting for screen.

¹ Por *La lengua en pedazos* Juan Mayorga ganó el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2013.

1. GÉNESIS DE *LA LENGUA EN PEDAZOS*: ESTRATEGIAS DE EXTERIORIZACIÓN DE LA LUCHA INTERIOR

Santa Teresa escribe *El libro de la vida* por dos razones: por un lado, comprender, aclarar y confirmar su experiencia mística, por otro, cumplir con lo que le piden sus confesores, es decir, contarla por escrito, de manera que ellos puedan comprenderla. Sin embargo, en su escritura, Santa Teresa se enfrenta a la dificultad de decir con palabras su vida espiritual:

La dificultad comunicativa se sufre en una doble vertiente: por una parte el escritor místico advierte la imposibilidad de ajustar su experiencia llena de un contenido inmenso y desbordante, sin límites, a la semántica de las palabras de cualquier lengua; por otra, se siente incapaz de aprehender, de captar lo Incomprensible, el infinito Dios Uno y Trino desde su condición de criatura sujeta a las coordenadas espacio-temporales: ‘El entendimiento, si se entiende, no se entiende’, escribe Teresa de Jesús. (de Ancos Morales; del Álamo Torano, 2017: 181)

La lucha interior de Santa Teresa, engendrada por la imposibilidad de expresar por completo su relación con Dios a través de la palabra, y al mismo tiempo su habilidad para plasmar la lengua para crear metáforas e imágenes sorprendentes, fascinan a Mayorga y le llevan a escribir *La lengua en pedazos*², cuyo título mismo remite a la escasez del lenguaje³.

Con el intento de otorgar corporeidad al conflicto interior, el autor decide crear la figura de un Inquisidor que visita a Teresa para persuadirla de que cierre el monasterio de San José que ella misma fundó, iniciando una reforma del Carmelo que fue recibida como escandalosa, y convencerla de que vuelva a la Casa de la Encarnación⁴. El hombre representa el doble de la religiosa, la personificación de lo más oscuro y conflictivo de su psique, su ‘enemigo íntimo’, y activa una lectura desveladora del personaje, quien se enfrenta a sus propios miedos y dudas, resaltados por la acotación reiterada: “*Teresa duda*”. En palabras de Santiago Romero:

El personaje se enfrenta al desdoblamiento de su psique, de modo que la tortura infernal consiste en el enfrentamiento con sus propios monstruos. Siguiendo esta estela, iniciada magistralmente

² Acerca de la relación entre *La lengua en pedazos* y *El libro de la vida*, véase el estudio de Holloway (2016); Salvador Salvador (2019) amplía el análisis considerando también otros hipotextos.

³ El título de la pieza juega con la polisemia de la palabra ‘lengua’ que designa tanto el órgano físico – cuando Teresa habla de su sufrimiento, dice: “La lengua en pedazos de mordida” (Mayorga, 2014: 556)– como el medio con que nos comunicamos: para Teresa la lengua está en pedazos porque lo que quiere decir es inefable.

⁴ A propósito de la figura del Inquisidor y del choque entre dos concepciones distintas de la religión, resulta pertinente considerar el trabajo de adaptación realizado por Juan Mayorga del episodio de *El gran Inquisidor*, tomado de *Los hermanos Karamazov* de Fiódor Dostoievski, que fue representado el 23 de mayo de 2005 en el Real Monasterio de Santo Tomás (Ávila), bajo la dirección de Guillermo Heras. Mayorga retomó este tema y reflexionó sobre su adaptación al teatro en varias ocasiones; entre ellas, destaca su ensayo *El silencio del prisionero*, incluido en el volumen *La religión: ¿cuestiona o consuela? En torno a La leyenda de El gran Inquisidor de F. Dostoievski* (2006, ahora en Mayorga, 2016, pp. 389-390).

por Sartre en *Huis Clos*, Mayorga hace del Inquisidor un doble de Teresa, un demonio tentador que siembra la duda. (Santiago Romero, 2016: 153)

La intuición de Mayorga es de partir de la peculiaridad de la escritura de Santa Teresa que, como observa Velasco Kindelán, no obedece a los motivos tradicionales que suelen ocasionar la redacción de una autobiografía o las propias memorias, puesto que: “no parece tener gran interés en justificarse ante los demás, repite que no le importa el juicio de los hombres, que quiere vivir oculta, olvidada de todos, ocupándose solo de Dios y de las almas” (2001: 1306).

En *La lengua en pedazos*, Mayorga reinterpreta de manera conflictiva las cómodas palabras con las que Teresa traza, con la solidez de su madurez, el perfil autobiográfico de su experiencia mística en *El libro de la vida*, convirtiéndolas en respuestas a incómodas preguntas que ponen su pasado en tela de juicio (Rod, 2024)⁵. El poder de la palabra, motivo de reflexión permanente en las piezas de Mayorga, se pone de relieve en el tenso diálogo de los personajes:

Mayorga aprovecha, por decirlo en términos bajtinianos, el dialogismo potencial que late en los escritos de Teresa de Ávila, porque toda la cadena de explicaciones puede articularse a través de sus palabras, gracias a la inestabilidad o tensión dialéctica que estas entrañan. Como es sabido, en muchos momentos del *Libro de la Vida* o de las *Moradas*, Teresa de Jesús muestra sus dudas, caídas y recaídas en su proyecto vital-espiritual, e incluso revela una gran conciencia de que su experiencia es difícil de creer. Mayorga aprovecha cada una de esas fisuras para enquistar en ellas las preguntas de un Inquisidor que manipula con goce cada inconsistencia, con el fin de desacreditar el relato de Teresa y arrastrarlo –desde sus propias palabras, por cierto– al terreno de la sugestión, del ‘teatro’. (Santiago Romero, 2016: 151)

La lengua en pedazos se presentó por primera vez en lectura dramatizada el 18 de mayo de 2009, en la iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, con dirección de Guillermo Heras e interpretación de Esperanza Elipe y del autor mismo. Seguidamente, Mayorga reelaboró el texto y en 2011 fundó la compañía “La Loca de la Casa”. El primer montaje de *La lengua en pedazos* se estrenó el 24 de febrero de 2012 en el teatro Los Canapés de Avilés, dirigido por el mismo Juan Mayorga e interpretado por Clara Sanchis en el papel de Teresa y Pedro Miguel Martínez en el papel del Inquisidor, sucesivamente desempeñado por Daniel Albaladejo.

En 2021 Mayorga reeditó la obra, que sufrió una evolución significativa. Esta nueva versión de *La lengua en pedazos* fue estrenada el 14 de enero de 2021 en el Teatro Quique San Francisco de Madrid, nuevamente con dirección del autor e interpretación de Clara Sanchis y Daniel Albaladejo, pero con una propuesta dramática considerablemente distinta⁶.

⁵ A propósito del conflicto verbal y filosófico en *La lengua en pedazos* se remite al estudio de Vives Agurruza (2021).

⁶ Respecto a las modalidades de fruición de esta puesta en escena, hay que considerar que en 2021 el mundo –y con él, el teatro– estaba luchando con las consecuencias de la pandemia, por esta razón, el montaje se representó el 27 de febrero de 2021 online y sin público en la sala, con la excepción del autor

2. DOS MONTAJES DE *LA LENGUA EN PEDAZOS*: EVOLUCIÓN E INTERIORIZACIÓN DEL CONFLICTO DRAMÁTICO

La gestualidad

Análogamente a la primera edición de *La lengua en pedazos*, su adaptación escénica de 2012 representa al Inquisidor como un doble exterior de Teresa, mientras que en el montaje de 2021 nos encontramos frente a cambios sustanciales que otorgan al conflicto dramático un nivel más trascendente. Esta evolución se ve reflejada, en primer lugar, por cambios significativos en la gestualidad entre las dos puestas en escena que acentúan y refuerzan las modificaciones ya introducidas a nivel textual en la segunda versión de la obra.

La primera edición del texto comienza con Teresa cortando cebolla en la cocina del monasterio de San José:

Cocina del monasterio de San José, al atardecer. Teresa corta cebolla. Hasta que, al darse cuenta de que alguien ha entrado, se levanta en actitud de respeto. El recién llegado observa a Teresa y luego avanza estudiando el lugar. Mira los alimentos, entre los que encuentra libros. Toma uno, lo acaricia sin llegar a abrirlo, lo deja donde lo encontró. (Mayorga, 2014: 549)⁷

Y se cierra cíclicamente con la salida del Inquisidor del espacio escénico, que marca el fin de la visita, mientras Teresa vuelve a cumplir el mismo gesto: “*Silencio. Teresa corta cebolla. El Inquisidor sale*” (Mayorga, 2014: 572). La secuencia de los movimientos reproduce la gestualidad que convencionalmente caracteriza una visita, que se puede esquematizar de esta manera: (1) un personaje –Teresa– se encuentra cómodo en su espacio privado y cumple actividades de la vida diaria; (2) otro personaje –el Inquisidor–

y director de escena y de Paula Ortiz, quien estaba trabajando por aquel entonces en la película *Teresa*. La grabación de esta representación sigue disponible online y es la que se ha considerado para este trabajo. Para visualizar la grabación de la puesta en escena de *La lengua en pedazos* (2012), se recomienda acceder a la plataforma digital *Teatroteca*, del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. La función completa de la versión de 2021 está disponible en el canal de YouTube de Octubre Producciones en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=Pvu_3dU0h_k&list=PL2YXULMVQmWu014Sw4sSBZ02E3PHMRzrK&index=11. La película *Teresa*, dirigida por Paula Ortiz, se encuentra disponible en la plataforma de streaming española Filmin: <https://www.filmin.es/>.

⁷ Mientras que en la primera versión del texto se proporcionaban indicaciones precisas sobre el espacio y el tiempo, en la última edición del texto estas referencias desaparecen, haciendo que el plano espaciotemporal se vuelva abstracto e indefinido. Este cambio contribuye, por un lado, a la creación de una dimensión de reflexión mística más acorde con la escritura de Santa Teresa, quien, como comenta Azorín, “no sabe, muchas veces, ni el día ni el mes en que escribe; se olvida de todo; el tiempo y el espacio no existen para ella” (1945: 41). Asimismo, en su redacción del *Libro de la Vida*, Teresa no se preocupa por reconstruir los elementos temporales y espaciales de los acontecimientos, ya que, como afirma Dámaso Chicharro, “es evidente que Teresa no redactó una obra histórico-cronológica, sino de carácter espiritual con intención didáctica” (1982: 75). Por otro lado, esta abstracción espaciotemporal refleja la intención de Juan Mayorga de no situar la acción en un lugar y época definidos, sino de abstraer el conflicto y universalizarlo: su propósito no es representar a Teresa con una finalidad didascálica, sino abordar el existencialismo presente en sus escritos que trasciende el siglo XVI y resuena en cualquier época (Ariza, 2023).

entra en este lugar; (3) al percibir el ingreso de una entidad externa, el primer personaje –Teresa– se levanta, acogiendo en actitud de respeto; (4) por consiguiente, el otro personaje –el Inquisidor– tiene libre acceso y avanza por el espacio. Al final del texto, la gestualidad de los personajes representa la vuelta a la situación inicial y el fin de la visita: Teresa corta cebolla y el Inquisidor abandona el lugar.

Cabe notar que la gestualidad comentada tiene un marcado valor rítmico que participa en la estructuración de los acontecimientos como una visita. De hecho, los movimientos alternados de los personajes, potenciados por el silencio escénico que los acompaña, se estructuran como una coreografía, marcando un ritmo específico que enfatiza a su vez el carácter ritual de la acción dramática tal y como se puede apreciar en la adaptación escénica de 2012 (Figuras 1, 2, 3 y 4).



Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.

Copyright: CDAEM

En la edición de 2021 ya no se presenta a un Inquisidor que irrumpe en el espacio privado de Teresa y que abandona el monasterio al final de la visita, sino que aparece ya en escena, suplantándola: “*Silencio. El Inquisidor corta cebolla*” (Mayorga, 2021: 13). La última acotación es especular a la primera, puesto que Mayorga eliminó las indicaciones acerca de la entrada y de la salida del Inquisidor del espacio escénico: “*Silencio. Teresa corta cebolla*” (Mayorga, 2021: 13, 60). Estos cambios textuales sugieren que el Inquisidor ya no se configura como un intruso que se insinúa en el espacio de Teresa, sino como un doble interior presente ya desde antes de que empiece a transcurrir el tiempo dramático: se asiste a un solapamiento de los dos personajes y el enfrentamiento entre los dos se traslada a un plan introspectivo.

La situación de partida, enmarcada por la gestualidad de los personajes, en la puesta en escena dirigida por Mayorga en 2021 es también diferente. Los dos personajes entran juntos en el escenario y forman un círculo con trece sillas desiguales (Fig. 5).



Figura 5. Copyright: Octubre Producciones

Esta acción constituye una estrategia funcional para cumplir con dos propósitos. Por un lado, la construcción de la escenografía frente al espectador permite un distanciamiento metateatral, que tiene como fin declarar de inmediato la renuncia del director de escena a cualquier ilusión de realismo, puesto que la obra no tiene voluntad histórica o didascálica⁸. Por otro, este gesto, potenciado por el silencio que lo acompaña, contribuye a convertir la acción en metáfora, connotando la fundación del monasterio de San José. A este propósito, cabe considerar que en *La lengua en pedazos* el Inquisidor representa la personificación de los miedos y las dudas que atormentan Teresa a lo largo de su vida y, por consiguiente, no tiene que extrañar que participe en su construcción junto a la monja: ella fundó el monasterio entre la fe inquebrantable y el temor⁹.

La empatía

En el montaje de 2012 se representa la confesión de Teresa y el juicio del Inquisidor¹⁰. En la segunda adaptación escénica, la identificación de los dos personajes

⁸ Una estrategia parecida fue empleada por Mayorga en la dirección escénica de su pieza *El cartógrafo* de 2017: antes de iniciar el drama oficial, los actores delimitaban el escenario con una cinta adhesiva blanca que diseñaba el espacio escénico. El fin era, por un lado, la renuncia explícita al documento y, por el otro, invocar simbólicamente cualquier comunidad análoga a la que se representaba (Fuentes, 2019: 69-70).

⁹ La misma Teresa comentará su vacilación con respecto a la fundación del monasterio y cómo logró superarla gracias al apoyo del Señor: “Mas por desalentarme, me digo entre mí: ‘¿Quién te mete en eso, Teresa? ¿No es a tu medida tu celda? ¿Dejarás casa deleitosa por otra en que te falte de comer? ¿Dejarás amigas, que quizá las nuevas no sean de tu gusto? ¿No será que te poner deseos imposibles para no servir al Señor con lo que tienes?’. Pero él no cesa de alumbrar en mí ansia de casa nueva y comienzo a tratarlo con otras” (Mayorga, 2021: 45-46).

¹⁰ Como puso de relieve Santiago Romero al comentar la acotación: “*Se sienta como si fuese a escuchar una confesión*”: “La acotación indica que el Inquisidor parece ir a confesar a Teresa, pero sus siguientes palabras

como una entidad única es reforzada por la actitud empática del Inquisidor que contrasta significativamente con la del personaje del primer montaje. Por ejemplo, cuando el hombre le pregunta a Teresa: “¿Vos nunca dudáis?”, lo hace con una expresión de sufrimiento y dolor, acentuada tanto por la entonación de su voz, al borde de las lágrimas, como por su postura hacia atrás y su mano en el cuello, como si estuviera ahogándose (Fig. 6). Por estas razones, su pregunta y la afirmación: “yo sé que dudáis, a cada instante dudáis”, seguida de una profunda reflexión sobre las dudas de Teresa, pronunciada con voz quebrada, parecen más una confesión personal que una insinuación.



Figura 6. Copyright: Octubre Producciones

Este cambio resignifica sus palabras, que en el primer montaje sonaban como una acusación, mientras que ahora se presentan como un desahogo, un intento por encontrar complicidad para no sentirse solo. Él comprende las dudas de Teresa porque, en última instancia, son las suyas. En este momento, el Inquisidor comienza a desnudarse, lo que simboliza metafóricamente el despojo de una máscara. Esto refuerza la idea de que el hombre se está confesando, invirtiendo definitivamente la dinámica de la primera puesta en escena, que representaba la confesión de Teresa y el juicio del Inquisidor.

El Inquisidor como juez o el espectador como juez

Como se ha argumentado, en la primera propuesta escénica de Mayorga, el Inquisidor asumía el papel del juez frente a Teresa que debía justificar sus elecciones, es decir, que el espectador asistía a un enfrentamiento entre dos visiones del mundo, donde una intentaba prevalecer sobre la otra y persuadirla de las propias razones.

dejan claro que Teresa no se va a confesar, como en el *Libro de la Vida*, sino a *defenderse, explicarse y salvarse* del castigo; no está siendo redimida, sino juzgada. [...] La entrevista tiene muy poco que ver con una conversación vivificadora, como debería corresponder a una confesión, pero sí recuerda mucho al juicio de Minos a la entrada del Infierno dantesco [...]” (2016: 152). Es interesante notar que dicha acotación fue eliminada en la edición de 2021.

En la adaptación de 2021 se pueden apreciar unos cambios relevantes que modifican considerablemente esta situación. De vez en cuando, uno de los personajes se acerca y se dirige directamente a la cámara, mientras el otro permanece en silencio en el fondo (Fig. 7 y 8). En otras ocasiones, ambos se sitúan en el proscenio, exponiendo sus argumentos (Fig. 9). Al romper la cuarta pared, los personajes incluyen e interpelan al público, de manera que se construye un juicio donde cada parte expone sus razones frente al espectador, el cual se configura, así, como juez. Resulta interesante notar que esta propuesta combina el teatro con medios cinematográficos, utilizando la perspectiva de la cámara que graba desde un ángulo superior para reforzar la idea de juicio.



Figura 7.



Figura 8.



Figura 9.

Copyright: Octubre Producciones

La lengua en pedazos presenta un combate existencial: para Mayorga el teatro no ha de ser un lugar para presentar las propias certezas o sugerir respuestas, sino que, a la par que la filosofía, su misión tiene que ser la de plantearle al espectador unas difíciles preguntas y ponerlo ante un dilema. En la pieza se enfrentan dos personas de fe, pero con una experiencia religiosa muy distinta. Como afirma el Inquisidor al final de la pieza, su Dios es distante y silencioso, mientras el Dios de Teresa es cercano y elocuente. Los dos debaten acerca de qué se puede llamar Dios y, finalmente, acerca de qué se puede hablar. Sin embargo, es el espectador quien tiene la “última palabra” (Barrachina, 2021).

Los espejos

Por lo que concierne los cambios aportados en la última edición del texto que remiten a un solapamiento de los dos personajes, cabe comentar la significativa incorporación de un monólogo del Inquisidor sobre los espejos, inspirado en una carta de San Pablo (1 Corintios 13:12):

‘Ahora vemos las cosas en espejo, en enigma, pero entonces veremos cara a cara’, dice Pablo. ‘Ahora vemos en espejo’, es decir, al revés. ‘Pero entonces veremos cara a cara’, es decir, la verdad. ¿Qué haremos mientras tanto? ‘Ahora vemos en espejo, en enigma, pero entonces veremos cara a cara’. ¿Acaso lo pequeño es imagen de lo mayor, o lo mayor algo muy pequeño en un espejo? ¿Acaso el abismo que llamamos mundo es el abismo de nuestra alma, visto en espejo, o nuestras almas espejos de otros mundos? ¿Acaso vivimos en un doble del infierno, acaso es el infierno copia de lo que vivimos? ¿Acaso es cada ser espejo de otro? ¿Acaso nuestras lenguas son solo pedazos de un espejo roto que refleja una lengua que hemos olvidado?

Silencio. (Mayorga, 2021: 57)

El Inquisidor sugiere, en su monólogo, que el mundo exterior, que percibimos como un abismo por su inmensidad, es en realidad una ilusión óptica, un reflejo de nuestro abismo interior, de nuestra alma que se proyecta hacia el exterior como en un espejo. Lo que percibimos no necesariamente existe en nuestro entorno, sino dentro de nosotros mismos. Al pronunciar este monólogo, insinúa que lo que Teresa ve no es algo perceptible físicamente, sino una proyección de su propia interioridad, una visión ‘al revés’, donde la imagen reflejada en el espejo es su doble interior, representado por el Inquisidor mismo.

Es interesante destacar que, en la puesta en escena de 2021, el Inquisidor pronuncia este monólogo sentado en la silla más cercana al público, es decir, a la cámara que lo está grabando, mirando directamente hacia ella. Al contrario, Teresa se encuentra en la otra mitad del círculo de sillas, detrás de él (Fig. 10 y 11).



Figura 10.



Figura 11.

Copyright: Octubre Producciones

Esto crea un impactante juego de perspectivas. Por un lado, parece que el Inquisidor habla en nombre de ambos personajes, ya que los dos se encuentran frente al público, mirándolo. Por otro lado, en el nivel visual se reproduce el mismo juego de espejos mencionado en el monólogo. Teresa, situada más lejos de la cámara y vestida mayormente de negro, parece más pequeña, mientras que el Inquisidor, más cercano y vestido de blanco parece más grande. De esta manera, el uno se configura metafóricamente como el negativo fotográfico del otro, también gracias a la complementariedad cromática del vestuario, que se analizará más adelante.

Finalmente, este juego de perspectivas convierte al Inquisidor en un filtro, un obstáculo, un espejo, para llegar a Teresa, de modo que no se puede ver a Teresa sin fijarse en el Inquisidor, y viceversa. Ello genera un solapamiento tanto a nivel semántico, basado en la palabra pronunciada, como a nivel visual, basado en la perspectiva que crea un juego de espejos donde ‘lo pequeño es imagen de lo mayor’ y, al mismo tiempo, ‘lo mayor’ aparece como ‘algo muy pequeño en un espejo’.

El vestuario

Esta fusión visual en una entidad única se hace aún más evidente a través del vestuario. En la adaptación de 2012 Teresa y el Inquisidor llevaban, durante toda la puesta en escena, ropa civil y actual. Esta elección tenía como objetivo acercar la figura de Teresa al público y destacar su contemporaneidad. En palabras de Rafael Fuentes:

Los personajes no van vestidos de época ni tampoco sugieren su estado eclesiástico [...] No se trata, pues, de reconstruir arqueológicamente la vida de Teresa. Sus querellas con la Inquisición se producen mucho después del momento elegido por el autor. No es un hecho histórico, sino una pugna reveladora, imaginada para que nos haga 'incómodas preguntas'. Suprimir el hábito de carmelita de Teresa, o los ropajes de los inquisidores, facilita esta interpelación entre épocas. (2019: 65)

En el montaje del 2021, en un primer momento, los personajes visten ropa civil de nuestro tiempo, de forma similar a la primera propuesta escénica; sin embargo, durante su encuentro, se van poniendo el hábito y, finalmente, vuelven a quitárselo. Cuando llevan vestimenta religiosa, Teresa va vestida de negro con la toca blanca, mientras que el Inquisidor viste de blanco con la esclavina negra. Visualmente, esta disposición sugiere la representación del yin y el yang, dos fuerzas fundamentales que, opuestas y complementarias, están intrínsecamente interconectadas. Después del monólogo del Inquisidor acerca de los espejos previamente comentado, Teresa contesta confesando sus dudas:

Que dudo, decís. Que dudo cada instante. Si miro esta casa, me da contento haberlo contentado. No por lo que yo haya hecho, pues solo en su poder se puede, sino porque me es regalo que me haya tomado por instrumento. Mas al poco viene el demonio a revolverme. Dice, riendo, que todo ha sido astucia suya para robarme el alma. La oración de años la quita mi enemigo con un soplo. La fe queda suspendida y yo sin fuerza para defenderme de sus golpes, y en el alma la oscuridad más honda. Tan honda que pienso si Dios quiere que conozca la amargura de vivir para, si alguno veo caído en ese abismo, lo sepa acompañar. Así es esta vida de miserable. No hay contento sin mudanza [...]. (Mayorga, 2021: 58)

Al pronunciar estas palabras Teresa empieza a desnudarse y a dejar cada prenda de su ropa en una silla vacía, tal y como lo hizo poco antes el Inquisidor (Fig. 12).



Figura 12. Copyright: Octubre Producciones

De esta manera, se figura simbólicamente la expresión de Teresa: “No hay contento sin mudanza”, donde la mudanza está representada por el cambio de hábito y por su perpetuo interrogarse y ponerse en cuestión, que permite el enriquecimiento de su alma. Asimismo, al realizar este gesto, los vestidos de los dos personajes, de los mismos colores, se confunden. Una vez más, las acciones de los personajes y el resultado de estas contribuyen a simbolizar un solapamiento entre Teresa y el Inquisidor, quienes parecen desmaterializarse y, de alguna manera, fundirse en un cuerpo único e indivisible. En este contexto, es pertinente destacar que la portada de la edición del texto de 2021 retoma el mismo concepto: la ilustración de Daniel Montero Galán representa a los dos personajes con una apariencia muy similar, dándose mutuamente la espalda y desmaterializándose, de tal manera que parecen personificar dos caras de la misma moneda.

El espacio escénico y el movimiento

Como se ha argumentado, en los dos montajes se escenifica el enfrentamiento entre dos visiones del mundo opuestas, aunque en el segundo montaje este combate adquiere un nivel trascendente. A este propósito, la diferente configuración de la escenografía y de la manera en que los personajes se mueven en ella participa en la evolución del conflicto.

En la puesta en escena de 2012 el conflicto se construye en torno a dos sillas y una mesa, que denota la cocina del monasterio de San José. Por consiguiente, el espacio es único y está representado de manera “icónica” y “estilizada” (García Barrientos, 2003: 174-175). No obstante, en ciertos momentos del montaje, la mesa adquiere un valor “metonímico” (García Barrientos, 2003: 175), a través de las metafóricas acciones de los personajes que la convierten en un espacio de pelea:

La mesa no resulta decorativa, sino va adquiriendo significados metafóricos. Por ejemplo, cuando el Inquisidor enumere a las monjas que acompañarán a la santa en el inminente castigo, colocará en línea, en el borde de la mesa, varios vasos de agua susceptibles de ser derramados o rotos si se estrellan contra el suelo. Esos recipientes adquieren un particular valor metafórico al designar a

las religiosas rebeldes, pero, al mismo tiempo, la propia mesa se transforma en un tablero que encarna la siniestra partida entre ambos contendientes. Es más, el recurso de alinear los frágiles vasos para hacer así tangibles a las devotas amenazadas, remarca el poder del Inquisidor, quien dispone de la potestad de mover las vidas de las personas como si fuesen tarros insignificantes, piezas de un engranaje, fichas de un juego en manos poderosas que deciden con ligereza su destino. (Fuentes, 2019: 63, 64)

En el montaje de 2021, el espacio, igualmente único, adquiere un valor metonímico más marcado y “polivalente” (Rosselló, 1999: 141): la mesa de la cocina está representada por una tabla de cortar y trece sillas personifican a Teresa y a las doce monjas que dejaron la Encarnación junto a ella. Al mismo tiempo, el espacio delineado por las sillas evoca la cocina del monasterio y, en cierta medida, el monasterio en su totalidad. Dichas sillas, diferentes en su diseño, están todas pintadas del mismo color y, por un lado, simbolizan su elección común de adoptar el hábito religioso, por otro, conservan la individualidad y subjetividad de cada una de las monjas (Barrachina, 2021). El espacio fundamental que se configura como lugar de conflicto en esta adaptación es más amplio, ofreciendo a los actores mayores posibilidades de juego teatral. Ambos personajes se mueven de manera frenética por el lugar, denotando el movimiento turbulento del alma de Teresa, y desplazan a menudo las sillas, lo que figura las vacilaciones de la mujer¹¹.

Otro movimiento que adquiere un valor metafórico durante la puesta en escena es el que realizan los dos actores al sentarse en sitios distintos del escenario, acercándose y alejándose entre sí para mirarse o escucharse desde diferentes perspectivas (Fig. 13, 14 y 15). Estos gestos refuerzan la idea de que no se trata de un personaje que estudia al otro, como en el primer montaje, sino que simbolizan la intención de Teresa de observar y comprender sus vivencias desde diferentes ángulos para lograr un entendimiento más profundo de sí misma.



Figura 13.



Figura 14.

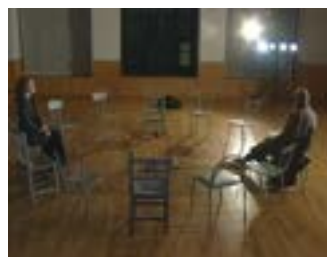


Figura 15.

Copyright: Octubre Producciones

¹¹ En particular, cuando el Inquisidor desplaza de manera violenta las sillas, simboliza su poder frente al convento y, al mismo tiempo, las dudas de Teresa. Por lo contrario, la monja da a entender su fe a pesar de todo cuando reconstruye el círculo de sillas con cuidado.

3. TERESA, DE PAULA ORTIZ, Y LA REPRESENTACIÓN DEL ABISMO INTERIOR

Teresa es una reescritura¹² cinematográfica de *La lengua en pedazos* dirigida por Paula Ortiz y coescrita junto a Juan Mayorga y Javier García Arredondo¹³. La película prosigue el camino de interiorización del conflicto dramático iniciado con las adaptaciones escénicas de la obra. En efecto, gracias a las mayores posibilidades que ofrece el cine en cuanto a la construcción y configuración espacial, la directora otorga cuerpo a las metáforas y a las imágenes visuales que el texto de Mayorga pretendía suscitar en la mente del espectador. Además, la película complica y enriquece la trama intertextual de la pieza valiéndose del lenguaje figurado empleado por la misma Santa en sus escritos; llevando la representación a un plano superior de significación, aprovechando la capacidad sugestiva de las imágenes propias del cine.

Esto es posible a través de unas ocularizaciones internas, tanto primarias como secundarias (Gaudreault; Jost, 1995: 141-143), las cuales sitúan al espectador en el punto de vista psicológico de Teresa, permitiéndole acceder a su mundo interior y experimentar visualmente imágenes que responden a la experiencia espiritual subjetiva de la protagonista. Por ejemplo, la visión de unas gotas de sangre que emanan de los estigmas de un cuadro (a través de una ocularización interna primaria) o la visión de su

¹² En este trabajo se emplea el concepto de *reescritura* en consonancia con las reflexiones del Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine (GELYC) en torno a la terminología pertinente para describir y analizar los procesos de adaptación en el contexto de la intermedialidad, recopiladas por José Antonio Pérez Bowie (2010). Desde esta perspectiva, *reescritura* se considera un término más adecuado con respecto al más difundido *adaptación*, en tanto designa “el intento de reescribir un ‘texto’ preexistente desde unas nuevas coordenadas sociales, ideológicas o estéticas, bajo las que afloran inexorablemente la subjetividad del nuevo autor y el latido de la época que habita” (21-43). Esta elección terminológica responde a la naturaleza del objeto de estudio y se emplea para aludir, específicamente, a la acepción de *reescritura* como resultado de múltiples dinámicas adaptativas que concurren en la creación de una nueva obra que, aunque contemporánea, está mediada por una subjetividad distinta y por las posibilidades ofrecidas por el nuevo medio. En esta línea, cabe mencionar también el trabajo *Filmicidad/Literalidad/Teatralidad. La diseminación intermedial de tres clásicos españoles* de Trecca (2019), cuya introducción propone una reflexión terminológica y metodológica especialmente clarificadora.

¹³ Las obras de Juan Mayorga se caracterizan por su versatilidad y su capacidad para dialogar con diversas disciplinas artísticas. Esta cualidad las hace especialmente propicias para enfoques interdisciplinarios. Su potencial se evidencia en múltiples adaptaciones y reinterpretaciones en distintos medios. Además de la adaptación cinematográfica analizada en este trabajo y de la reescritura fílmica *Dans la maison* (François Ozon, 2012), basada libremente en *El chico de la última fila*, su obra *La paz perpetua* fue transformada en ópera por José Río-Pareja, con libreto del propio Mayorga. Su estreno tuvo lugar el 25 y 26 de noviembre de 2023 en Badajoz y Herrera del Duque, respectivamente. Asimismo, la obra *Intensamente azules* ha sido reinterpretada visualmente en forma de álbum ilustrado por Montero Galán (*La Uña Rota*, 2017). Estas adaptaciones confirman la capacidad del teatro de Mayorga para trascender los límites de su disciplina y generar nuevos diálogos con otras formas de expresión artística. Cabe considerar, en este sentido, que Paula Ortiz muestra una especial predilección por la reescritura teatral y una sensibilidad marcada hacia los aspectos simbólicos. Esto se evidencia en su notable adaptación cinematográfica de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, titulada *La novia* (2015). Esta reescritura fílmica ha sido estudiada por José Seoane Riveira en su trabajo “Una reescritura cinematográfica del teatro lorquiano: *La novia*, de Paula Ortiz” (2018).

propio cuerpo entrando en levitación (a través de ocularización interna secundaria¹⁴). Otro ejemplo significativo a este respecto se presenta cuando Teresa narra el episodio de la Transverberación. Esta escena está construida con un complejo entramado que combina múltiples niveles de ocularización y auricularización (Gaudreault y Jost, 1995: 144) que permiten representar visual y sonoramente el mundo interior de Teresa. Mientras la protagonista relata verbalmente su experiencia mística, se alternan dos niveles de representación: por un lado, la vemos en el espacio diegético original, hablando; por otro lado, se alterna, a través de una transición, otro plano visual en el que Teresa gira sobre sí misma, en una especie de danza extática, que simboliza los tormentos de su alma¹⁵. Aunque la imagen cambia, la continuidad de su voz en *off* y del espacio mantiene anclada la secuencia al plano diegético original: no hemos abandonado del todo el espacio físico, sino que asistimos a una especie de proyección mental de Teresa. En este sentido, la voz que oímos sigue respondiendo a la acción narrativa presente –la verbalización de su experiencia–, mientras que la imagen pertenece a una dimensión simbólica y subjetiva, que se construye a través de una ocularización interna secundaria. La dimensión introspectiva se profundiza cuando escuchamos, a través de una auricularización interna secundaria (Gaudreault; Jost, 1995: 146), la frase “la imaginación es la loca de la casa”¹⁶. Este momento se caracteriza por una superposición de voces en *off* en tono de juicio: una más fuerte y agresiva, atribuible al Inquisidor, y otra más tenue, a modo de eco, lo que subraya la configuración del Inquisidor como juez interior de la mujer.

Finalmente, el plano visual alcanza un nivel de mayor abstracción con la aparición de una imagen de Teresa levitando, rodeada de otras monjas. Esta visión corresponde a una ocularización interna secundaria, en la medida en que no parte ya del recuerdo o del discurso verbal, sino que se presenta como una imagen mental autónoma (Gaudreault y Jost, 1995: 147), no motivada por una causa externa visible.

Paula Ortiz emplea imágenes alegóricas para conducir el espectador en la interioridad de la protagonista: la película representa el camino de exploración de Teresa por su alma para probar su fe ante el Señor y alcanzar la plenitud espiritual. Posiblemente, el cambio de título responde al propósito de otorgar a la película cierta independencia, tomando la obra original solo como punto de partida para una reescritura libre, donde la figura de la mujer es central. Durante su recorrido, Teresa está

¹⁴ En tanto que representa una construcción mental subjetiva no percibida desde su mirada, sino como visualización externa de un estado interior.

¹⁵ Esto se evidencia también por el hecho de que, durante breves instantes, el Inquisidor imita sus movimientos, como si ambos compartieran un mismo cuerpo escindido.

¹⁶ A este propósito, resulta especialmente significativo que la sentencia “la imaginación es la loca de la casa” provenga de la propia Santa Teresa. Mayorga la retoma y la resignifica al ponerla en boca del Inquisidor en *La lengua en pedazos*, convirtiéndola en una acusación que refuerza el conflicto, al exteriorizarlo, como se ha comentado anteriormente. El dramaturgo, además, ha otorgado a esta frase un valor simbólico adicional al adoptarla como nombre de la compañía teatral que fundó en 2011, lo que confirma su centralidad en su poética.

acompañada por el Inquisidor que, además de conducirla hacia los recovecos de su mente, desempeña el papel de demonio-tentador.

La elaboración del mundo interior de la protagonista a través del recurrente uso de la alegoría permite guiar al espectador hacia una interpretación simbólica y no didascálica, de manera afín a la adaptación de la pieza de 2021, donde los actores construían la escenografía frente al público para manifestar la renuncia del director a una representación realística o de carácter histórico.

La resignificación espaciotemporal

En las dos propuestas escénicas de Mayorga el espacio se representa de manera única: la acción transcurre por completo en la cocina del monasterio de San José. A este propósito, Gema Gómez Rubio afirma que, en las piezas del dramaturgo y director:

Los espacios cerrados están atravesados por contradicciones: funcionan a un tiempo como refugio y lugar de encierro, pero también como punto de encuentro y confrontación de visiones del mundo antagónicas. El conflicto que se genera en estos lugares incrementa la sensación de encierro y la tensión entre los personajes, lo que se manifiesta en su posición y en sus movimientos escénicos. (2019: 125)

En la reescritura cinematográfica *Teresa* el espacio es representado de manera realística. Sin embargo, a lo largo de la película, los planos espaciotemporales se multiplican y abstraen hasta convertirse en alegoría y simbolizar los lugares de la conflictiva interioridad de la protagonista. Esta multitud de niveles se despliega de manera compleja y sutil, invitando al espectador a distinguir entre diferentes capas de realidad. El nivel primario se desarrolla en un tiempo breve: Teresa se despierta en el convento de San José, reza con sus hermanas y realiza tareas cotidianas, como cocinar. A partir de este nivel, la acción se traslada paulatinamente a otro plano –imaginario y onírico– que trasciende las coordenadas espaciotemporales convencionales, representando el alma de Teresa. Esta transición entre niveles es posible gracias a la capacidad del lenguaje cinematográfico para construir un espacio discontinuo, más allá de la lógica lineal del teatro¹⁷. En este sentido, la salida de Teresa del espacio de la realidad externa y el ingreso en su interioridad están marcados por la entrada del Inquisidor en la cocina. Este personaje desempeña un papel simbólico en el recorrido de la protagonista, configurándose como su demoniaco acompañante. Es decir, toda la visita se configura como un viaje de la protagonista por su alma, durante el cual recorre diferentes espacios.

Existe, además, un tercer nivel que corresponde a los episodios más oscuros y contradictorios de su pasado: cuando el Inquisidor alude a precisos momentos de la vida de Teresa, los dos personajes acompañan y comentan las acciones y las decisiones de la joven Teresa, ya sea con sus voces en off o bien proyectándose físicamente en aquel

¹⁷ Como afirma Susan Sontag, “el teatro está circunscrito a un uso lógico o continuo del espacio, pero el cine (mediante el montaje, o sea mediante el cambio de toma que es la unidad básica de construcción de la película) tiene acceso a un uso alógico o discontinuo del espacio” (2010: 118).

tiempo. Así, la protagonista tiene que defender su vida desde el presente, lo que sugiere que el pasado permanece abierto y en tela de juicio.

En su conjunto, el tiempo y el espacio se presentan de manera tan abstracta que parecen desvanecer: los acontecimientos se extienden a lo largo de toda una vida y, simultáneamente, duran solo un instante, puesto que la película acaba con la vuelta a la situación inicial, al igual que el primer montaje de *La lengua en pedazos*. Sin embargo, mientras en la pieza este retorno al principio sugería el fin de la visita, en *Teresa* revela un repliegue más profundo, dando a entender que la visita ha ocurrido en el interior de la protagonista, fuera del espacio y del tiempo, sin ser por ello menos real.

Al traducir el texto teatral al cine, Ortiz reinterpreta el tenso diálogo de los personajes —que queda generalmente invariado— otorgándole nuevos sentidos gracias a las menores restricciones de representación de tiempo y espacio permitidas por los recursos cinematográficos¹⁸.

La alegoría a través del sueño

La situación de partida representada por la película es considerablemente distinta con respecto a la de las dos puestas en escena de *La lengua en pedazos*, que empezaban con la visita del Inquisidor. De hecho, *Teresa* se abre con un sueño de la protagonista, la noche anterior a la visita, que tiene un significado alegórico, representando a la protagonista de niña en un espacio cerrado y oscuro, como recién despierta y exhalando humo blanco, símbolo de la unión con Dios¹⁹. Por ende, el principio del sueño sirve como anticipación del objetivo último de Teresa.

¹⁸ La nueva configuración espacial permite convertir la palabra en alegoría de manera que la situación teatral sufre una metamorfosis significativa, tal y como explica el crítico cinematográfico André Bazin: “El cine permite llevar hasta sus últimas consecuencias una situación elemental a la que la escena imponía unas limitaciones de tiempo y de espacio que la mantenían en un estado de evolución hasta cierto punto larvario. Lo que puede hacer creer que el cine ha venido a crear por completo nuevas situaciones dramáticas es el hecho de que gracias a él ha sido posible la metamorfosis de situaciones teatrales que sin él no hubieran llegado nunca al estado adulto” (1990: 155).

¹⁹ Cabe notar que este elemento se reitera a lo largo de la película, saliendo, en ocasiones, de la boca del Inquisidor con otros significados. En varios momentos de la visita, el Inquisidor fuma una pipa y exhala una gran cantidad de humo blanco. En este caso, el humo recuerda la descripción de un ser monstruoso hecha por Santa Teresa: “Estaba una vez en un oratorio y aparecióme hacia el lado izquierdo, de abominable figura; en especial miré la boca, porque me habló, que la tenía espantable. Parecía le salía una gran llama del cuerpo, que estaba toda clara sin sombra. Díjome espantablemente que bien me había librado de sus manos, mas que él me tornaría a ellas” (V. 31: 2). A este propósito, Santa Teresa en *El libro de la vida* describe el estado de divina unión de esta manera: “El alma sale de sí mesma a manera de un fuego” (V. 18: 2). Además, según el *Diccionario de iconografía y simbología* de Federico Revilla: “Por su dinámica ascensional, el humo participa del sentido simbólico general propio de la vertical: nexo de unión entre tierra y cielo, abajo y arriba, comunicación con la divinidad” (1995: 206). A propósito de la unión con la divinidad, resulta también significativo el epígrafe que se puede leer en sobreimpresión al principio de la película de unos versos retomados del poema *Ya toda me entregué* de Santa Teresa: “mi Amado es para mí y yo soy para mi Amado”. El tema central de este poema es la herida de amor y la identificación total de los amantes, la unión entre el alma y Dios, que remite al episodio de su transverberación descrito en el *Libro de la Vida* (29: 13) y retomado por Mayorga al construir el diálogo de Teresa con el Inquisidor.

Sucesivamente, se escuchan trinos y un pajarito sale volando de su camisa: ella abre la puerta para seguirlo al exterior, pero solo se ve una fuerte luz blanca y totalizadora, acompañada por un impactante silencio. Cuando Teresa sale, ya tiene edad de adolescente: se fija en un árbol que parece negro por el contraste con la fuerte luz del sol²⁰. La salida de este espacio oscuro y el ingreso a un espacio natural, luminoso y prístino simboliza el viaje por su alma que emprenderá dentro de poco. Enseguida, Teresa corre y se eleva del suelo, lo que representa su confianza en el Señor durante este camino. Su devoción también se manifiesta en la actitud contemplativa con la que se dirige al cielo cuando, un instante después, está rodeada por la maleza. Además, unas llamas que Teresa ve salir de cada uno de sus dedos a través de una ocularización interna primaria, como si fueran velas, representan las pruebas que tendrá que superar durante su viaje (Fig. 16)²¹.



Figura 16. Copyright: Filmax.

También la siguiente situación con la que sueña representa dichas pruebas: Teresa es ahora mayor, y se encuentra tumbada en un campo de trigo y con tierra cayéndole encima, como si la estuvieran enterrando. Cabe considerar que en la Biblia el trigo tiene varios significados potentes, representando a menudo el cuerpo de Jesucristo o la

²⁰ Es interesante poner en comparación esta representación de Teresa con la descripción que hace Azorín de la Santa en el claustro del convento, antes de entrar en su celda: “Se halla abierta una puertecita; Teresa se detiene en el umbral. El silencio es profundo; el silencio, en este minuto posmeridiano, casa armónicamente con lo blanco resplandeciente de las paredes. Se escucha un trino de un pájaro. De un pájaro que trina en la enramada del patio. Un ciprés rígido, negro, mete su cima aguda en el azul límpido y ardiente del cielo. Ha entrado en la celdita de la monja Teresa de Jesús. Todo está limpio. Quisiéramos decir *limpito*; este diminutivo -de niño y de mujer- se aplicaría mejor a esta celdita tan blanca [...] Se ha detenido un momento, en el medio de la salita, Teresa; lo miraba y remiraba todo [...]” (1945: 39). La secuencia de imágenes creada por Paula Ortiz se parece mucho a esta descripción, con unas diferencias interesantes que cargan los símbolos de significados alegóricos.

²¹ Es interesante subrayar que el hecho de poner la mano en el fuego en la Edad Media representaba una de las ordalías a las que se sometían los acusados para demostrar su inocencia o culpabilidad a través del juicio de Dios: la indemnidad del acusado probaba su inocencia, en caso contrario se confirmaba su culpabilidad. Teresa parece someterse a esta prueba, cuando se entrega al Señor abriendo sus brazos y ve el fuego arder en sus dedos sin herirla o turbarla.

metáfora del crecimiento y la transformación espiritual²², aunque en ocasiones puede también servir como metáfora del juicio y la división²³.

En ese momento, una voz masculina —la del Inquisidor— le pregunta: “¿Nunca dudáis, Teresa?”. Con estas palabras, Teresa despierta abruptamente.

En su conjunto, este sueño funciona como una anticipación alegórica de las pruebas a las que la someterá el Inquisidor al despertar. Es evidente que la directora pretende abstraer la historia de Teresa, elevando el nivel metafórico²⁴, lo que contribuye a la configuración del Inquisidor como la personificación de las dudas que acompañan a Teresa durante toda su vida, por esto su voz le es conocida desde antes de encontrarle. Gracias al empleo de la “analogía metafórica”²⁵, el encuentro entre Teresa y el Inquisidor deja de ser una visita donde se escenifica una confesión/juicio y se convierte en una prueba que la mujer debe superar para alcanzar la plenitud espiritual.

Las pruebas

En *Teresa*, el Inquisidor representa al demonio-tentador que atormenta a la protagonista para verificar la firmeza de su espíritu, diferentemente de los dos montajes de *La lengua en pedazos* donde su intención era la de juzgar su pasado y convencerla de que cerrara el monasterio de San José²⁶.

²² En Juan 12:24, Jesús utiliza el símbolo del trigo para ilustrar el proceso de transformación espiritual de los creyentes para que den fruto para Él. Afirma: “En verdad, en verdad os digo: si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda solo; pero si muere, da mucho fruto”.

²³ Como en Mateo 13:24-30, en la parábola de la cizaña, en la que se destaca cómo el trigo y la cizaña crecen juntos hasta el juicio final, reflejando la coexistencia del bien y el mal en el mundo.

²⁴ A este propósito, diferentes teóricos del cine han estudiado las posibilidades de la construcción metafórica en los filmes. Entre estos recordamos a S.M. Eisenstein (*Teoría general del montaje*, 1937), Jean Mitry (*La semiología en tela de juicio*, 1987), Christian Metz, N. Roy Clifton, Trevor Whittock (*Metaphor and film*, 1990) y Josep Carles Laínez, (*Construcción Metafórica y Análisis Fílmico*, 2003).

²⁵ Según la definición de Laínez: “la existencia, en un plano específico de la cadena fílmica, de dos o más elementos, en principios divergentes, que muestran sintonía conceptual, es decir, que remiten a un mismo orden de valores presentes en la diégesis” (2003: 65).

²⁶ Con respecto a las tentaciones en la experiencia de la Santa, Tomás Álvarez, escribe: “Nella vita spirituale, e in particolare modo nel cammino dell’orazione quale mezzo ed espressione della vita di grazia e della crescita delle virtù, si è molte volte tentati dal demonio —‘tentatore’, lo chiama lei—, dalle creature e da noi stessi. [...] Santa Teresa di Gesù quasi sempre afferma che è il demonio a tentare. [...] Ma è sempre con il permesso di Dio. La vita è un combattimento, specie nello spirito, e le tentazioni servono a mettere alla prova la virtù, la forza e la solidità delle buone disposizioni dell’uomo” (2016: 569). El teresianista destaca la naturaleza del combate espiritual en la vida del creyente según Santa Teresa, especialmente en el contexto de la oración, que es tanto un medio como una expresión de la vida de gracia y del crecimiento en las virtudes. En este sentido, la lucha contra la tentación es vista no solo como una adversidad, sino como una oportunidad para fortalecer y confirmar el crecimiento espiritual. Por ende, para Teresa, los tormentos que los demonios infligen al espíritu, especialmente en aquellos consagrados a la oración, no constituyen una señal de la ausencia de Dios. Más bien, los considera pruebas indispensables para que el alma manifieste su amor y devoción al Señor, siendo esenciales para el avance en la vida espiritual: “Parece, Señor, que probáis con rigor a quien os ama, para que en extremo del trabajo se entienda el mayor extremo de vuestro amor” (XXV, 17).

En la película toda la visita se configura como una prueba espiritual, cuyo principio es enmarcado por una clepsidra que el Inquisidor pone en la mesa y que la cámara vuelve a encuadrar a lo largo del ‘combate’. El Inquisidor-demonio mismo lo declara, añadiendo a las intenciones de su visita ya expuestas en el texto de Mayorga una declaración reveladora: “Que se cierre esta casa, eso busco. Pero no es lo único que busco. Tengo una tarea mucho más importante: salvar vuestra alma o quemarla”²⁷.



Figura 17. Copyright: Filmax.

Los dos personajes examinan el pasado de Teresa para cuestionarlo, al igual que en la obra teatral. Sin embargo, en la película se producen algunos cambios textuales que le otorgan al Inquisidor el papel de salvador o juez encarnando una manifestación fantasmal del diablo tentador, como afirma él mismo, advirtiéndole a Teresa: “Antes de que amanezca, aprenderéis que estáis caminando guiada por un fantasma. Aprenderéis que no es Dios quien os guía, sino una imaginación enferma. Y así lo confesaréis ante mí, ante vuestras hermanas y ante vos misma. De lo contrario, para vos y para ellas, al amanecer habrá hoguera”. Y sigue, retomando palabras parecidas a las del Inquisidor de *La lengua en pedazos*, que resultan ahora resignificadas: “Teresa déjame acompañarte, indaguemos juntos qué os llevó a cárceles de las que una y otra vez, según vos, os sacó el Señor”.

Para ponerla a prueba, el hombre alterna sabiamente técnicas de terror y seducción. En lo que se refiere a las primeras, el Inquisidor la juzga y acusa o amenaza, con el fin de hacerla dudar y darle miedo, análogamente al personaje de *La lengua en pedazos*. Con respecto a las técnicas de seducción, están representadas por una actitud sensual del Inquisidor, que conlleva una innovación respecto a la pieza de Juan Mayorga. El Inquisidor de *Teresa* atormenta sensualmente a la protagonista, hablándole dulcemente y de manera erótica al oído (Fig. 18). Se puede notar esta actitud, por

²⁷ Al pronunciar esta frase se produce una transición que permite visualizar y, por consiguiente, reforzar las palabras del Inquisidor dando paso a una imagen mental: Teresa aparece en un espacio abierto y un humo negro sale de su pecho, como en una hoguera (Fig. 17). Este humo representa la amenaza de una condena infernal por parte del Inquisidor.

ejemplo, cuando le susurra sensualmente unos versos de San Juan de la Cruz: “¡Oh llama de amor viva,/ que tiernamente hieres/ de mi alma en el más profundo centro!”, añadidos con respecto a la obra teatral, enriqueciendo la trama intertextual.



Figura 18. Copyright: Filmax.

A diferencia de la obra de Mayorga, en la cual los personajes se limitan a comentar el pasado de la protagonista, la película permite que Teresa se enfrente nuevamente a sus decisiones pasadas en compañía de su ‘enemigo íntimo’, aprovechando las mayores posibilidades narrativas y visuales que ofrece el cine. Aunque toda la visita se presenta como un juicio al pasado de Teresa, se pueden identificar algunos momentos clave en los que el Inquisidor indaga en las fisuras de su experiencia, insistiendo en sus pecados y debilidades para tentarla y hacerla vacilar.

Estos momentos funcionan como imágenes mentales (Gaudreault; Jost, 1995: 147), ya que muestran en pantalla visualizaciones subjetivas derivadas del relato de Teresa. Siguen una estructura similar entre sí: Teresa narra un episodio de su vida mientras es presionada por el Inquisidor; a partir de su relato, se visualiza la situación descrita a través de una transición; los dos personajes influyen desde el presente en los hechos narrados, ya sea interviniendo físicamente en ellos o comentándolos; la monja resiste a las insinuaciones del Inquisidor y reafirma su fe en Dios; la actitud firme o la sonrisa plácida de la monja, junto con el retorno de ambos personajes a la escena previa, es decir, al convento de San José, simbolizan el final y la superación de la prueba.

La primera prueba

La primera tentación se abre con una acusación del Inquisidor: “¿Y vos? Los que recuerdan vuestra mocedad dicen que gustabais de galas y de afeites y de andar en compañía”. A través de una transición, vemos a Teresa de moza bañándose en un arroyo con dos amigas. En una actitud sensual, sonríe a unos jóvenes que las observan mientras se refleja junto a una amiga suya en un espejo (Fig. 19 y 20).



Figura 19.



Figura 20.

Copyright: Filmax.

Este elemento, junto con un cisne, simboliza la vanidad. Durante esta secuencia la voz en off de Teresa recita el poema “¡Oh hermosura que excedéis a todas las hermosuras!”²⁸. En ese momento, el Inquisidor aparece en el espejo y le pregunta con actitud desafiante: “¿Con tan pequeñas palabras, así le habláis?” (Fig. 21).



Figura 21. Copyright: Filmax.

Se produce así una transición de una ocularización interna secundaria –mediante la cual el espectador accedía al recuerdo de la juventud de Teresa, es decir, a un contenido visual mediado por su memoria– a una ocularización interna primaria, que sitúa al espectador en la perspectiva visual inmediata de la joven Teresa. Es a través de sus ojos que vemos al Inquisidor, cuya irrupción no se inscribe plenamente en el plano diegético del pasado, sino que proviene del presente del relato enunciativo. Su aparición en el espejo, de alguna manera, representa el hecho de que él es un reflejo de ella misma: la manifestación física de sus dudas, pero también del tentador demoníaco que se insinúa

²⁸ ¡Oh hermosura que excedéis/ a todas las hermosuras! / Sin herir dolor hacéis, / y sin dolor deshacéis, / el amor de las criaturas. / Oh nudo que así juntáis / dos cosas tan desiguales, / no sé por qué os desatáis, / pues atado fuerza dais/ a tener por bien los males. / Juntáis quien no tiene ser/ con el Ser que no se acaba; / sin acabar acabáis,/ sin tener que amar amáis, / engrandecéis nuestra nada.

en su mente. Los elementos que participan en el cuadro, el arroyo, el agua y el cisne evocan la pureza, pero también la belleza y, por ende, la vanidad, destacando la banalidad de la belleza física en contraste con la belleza inmaculada y asombrosa de Dios, tal como se describe en la oración. El poema mencionado también se refiere a un “nudo” que une “dos cosas tan desiguales”, aludiendo a la grandeza de Dios y la miseria del alma de Teresa, que se manifiesta en la representación alegórica de la vanidad²⁹. Sin embargo, Teresa no cede frente a sus insinuaciones y —en el nivel espaciotemporal del presente— se levanta con actitud resuelta.

La segunda prueba

El segundo momento del pasado que se pone a prueba es cuando Teresa se encontraba en compañía de un idólatra. La película representa uno de sus encuentros en un bosque, durante el cual aparece el Inquisidor que la juzga. Después de justificarse, Teresa permanece firme en su fe, sostenida por su devoción al Señor. De este modo, el mal desaparece y los dos religiosos quedan solos en el bosque. El conejo que el idólatra había matado vuelve a la vida, y Teresa sonríe con serenidad al Inquisidor: ha superado la segunda prueba³⁰.

La tercera prueba

Teresa debe enfrentar una tercera tentación, aún más terrible, que se manifiesta cuando recorre el camino que la llevó al convento de la Encarnación. Aparece de joven, sola y con una clara sensación de miedo. La presencia del demonio se simboliza mediante animales muertos —un cisne y un pájaro—. Mientras transita este camino, su voz en off narra, desde el presente, que en ese momento se le apareció el demonio. En esta visión, el Inquisidor se materializa y Teresa —ahora con la edad adulta— le grita: “Ya no te temeré. Tenme miedo tú a mí. Yo digo Dios y te hago temblar. Tú no te mueves si el Señor no lo permite. Quien tiene contento al Señor, aplasta el infierno

²⁹ A este propósito, en *El Libro de la Vida*, Santa Teresa utiliza sus experiencias para demostrar este esquema dual de grandeza de Dios/miseria del alma, lo cual se refleja en el dualismo retórico presente en sus temas, personajes y fórmulas literarias. Las construcciones antitéticas, las expresiones duales y los paralelismos antonímicos son abundantes en su obra, y todos estos recursos sirven para un propósito estructural: mostrar que, mediante la oración, incluso alguien tan ‘ruin’ como Teresa puede alcanzar la plenitud espiritual (Chicharro, 1982: 79-80).

³⁰ Es interesante poner en relación esta sonrisa apacible tras haber vencido una prueba tan ardua con la actitud de Santa Teresa descrita por Azorín: “La angustia de antes era dolorosa, tal vez fuera una prueba; pero acaso ella prefiera esa prueba a esa otra sensación de placidez, de confianza en sí misma. ¿En sí misma? ¿Cómo puede tener ella, Teresa, confianza en sí misma, si no se siente asistida por la devoción, por el fervor? Y con este contentamiento, plácidamente, el fervor, esa fuerza íntima y poderosa que da facilidades para todo; con ese contentamiento de fervor vendrá menos, mucho menos, que con la angustia, que en estos terribles momentos en que nos creemos perdidos, muertos ya, y nos dirigimos a Dios con una imprecación suprema, desbordante de amor. [...] Y en tanto que en el espíritu de Teresa se dan estos terribles conflictos, cuando todo en lo interior es trágico y complejísimo, por fuera el continente es apacible, los ademanes son sencillos, el andar es reposado, y una sonrisa -la perdurable sonrisa- florece, divina, en sus labios” (1945: 43).

todo”. En las adaptaciones escénicas de *La lengua en pedazos*, Teresa pronunciaba las mismas palabras al recordar un diálogo con el demonio. Sin embargo, en la película estas palabras adquieren un nuevo significado, ya que no se limitan a ser un relato retrospectivo de su propia experiencia, seguido de la puesta en duda de su autenticidad por parte del Inquisidor; se convierten, más bien, en una prueba que enfrenta desde su edad adulta. En esta escena, el Inquisidor se presenta nuevamente como el demonio en persona, cuestionando sus decisiones e intentando persuadirla de que las reconsidere y abandonar. Ella no se rinde; lucha con determinación y sale nuevamente victoriosa de la prueba, como lo demuestra el hecho de que vemos a la joven Teresa llegar a la casa de la Encarnación. Además, la Teresa adulta y el Inquisidor reaparecen en el convento, donde ella le sonríe, consciente de su victoria.

La cuarta prueba

Antes de la cuarta prueba, que no guarda relación ninguna con el hipotexto de Mayorga, el Inquisidor repite insistentemente la palabra ‘demonio’, remarcando su presencia. Al afirmar: “Si no es teatro ni demencia, ha de ser demonio”, en referencia a las visiones de Teresa, los dos personajes pasan a estar en un lugar oscuro. El Inquisidor enciende una luz, seguida de muchas más, hasta que Teresa comienza a arder en llamas y grita con fuerza, mientras él se ríe a carcajadas, creyendo haber triunfado. Esta escena parece dar forma a la ‘hoguera’ anticipada por el hombre al inicio de la película. Sin embargo, Teresa vuelve a hablar del Señor, reafirmando su fe a pesar de las circunstancias, lo que le permite superar la prueba. El final de esta se resalta con el retorno de ambos al convento, marcando así su victoria espiritual.

La quinta prueba

La última prueba es la más difícil y transforma totalmente la situación final del hipotexto de Mayorga, a pesar de que se puedan individuar interesantes similitudes con respecto al montaje de *La lengua en pedazos* dirigido por el autor en 2021. El Inquisidor le pregunta a Teresa, llorando: “¿Nunca dudáis, Teresa? Yo sé que dudáis”³¹. Tras esta pregunta, Blanca Portillo (Teresa) empieza a desnudarse de su vestimenta religiosa al confesar sus dudas, hasta quedarse en enaguas. Como se ha comentado, en el segundo montaje de *La lengua en pedazos* ambos personajes cumplían el gesto de desnudarse y vestirse, pasando de momentos en que vestían ropa civil moderna a llevar hábitos de religiosos. Al final de la puesta en escena, sus vestidos llegaban a confundirse, para evidenciar que el Inquisidor representaba al doble interior de Teresa y que, de alguna manera, dos seres tan agónicos se complementaban.

³¹ En este momento empieza una fuerte lluvia, que para de repente cuando Teresa admite: “Que dudo, decís. Dudo cada instante”. A propósito de la lluvia, en *El tratado de los grados de oración*, Santa Teresa distingue cuatro maneras de regar: pozo, noria, arroyo y lluvia del cielo. Estas corresponden a cuatro grados de oración: meditación, oración de quietud, sueño de potencias y unión. El cuarto grado es el de la unión mística, que recoge a todas las actividades de la mente y las une al interlocutor divino (Álvarez, 2016: 304). Por consecuencia, esta fuerte lluvia, simboliza la unión completa con el Señor que Teresa alcanzará dentro de poco.

En este caso, el hecho de que Teresa –y solo ella– se desnude, tiene, por un lado, el fin de evidenciar la última etapa de su viaje interior y, por otro, permite *humanizar* la Santa y acercar su figura al espectador. Ya despojada de todo antifaz, Teresa muestra todas sus inseguridades: llega a dudar de todo, incluso del Señor y de sí misma. Retomando las palabras del hipotexto, se dirige a Dios y, entre lágrimas, le dice: “¿Dónde estás? –le digo en grito. ¿Por qué me dejas sola? ¿O es que estuve sola siempre? ¿Quién soy, si siempre estuve sola?””. Por un instante, parece ceder a las insinuaciones del Inquisidor. Sin embargo, en ese preciso momento, escucha un trino y así desvanecen sus dudas. Se asoma al abismo y se muestra dispuesta a arrojarse, en un significativo acto de confianza en Dios, de abandono al amor divino³².



Figura 22. Copyright: Filmax.



Figura 23. Copyright: The Archers.

Una vez más, Paula Ortiz construye unas metáforas visuales para dar corporeidad a las palabras de Teresa: el salto al abismo representa la fe ciega en Dios, el confiar en Él y elegirlo ante la duda y la imposibilidad de demostrar su presencia.

Antes de que Teresa pueda lanzarse, el Inquisidor la abraza y la sostiene eróticamente por detrás, aferrando su cuerpo casi desnudo (Fig. 24 y 25). La secuencia se articula mediante un paneo vertical: primero con un rápido movimiento descendente, desde los rostros de los personajes hasta las manos de él, que sujetan el cuerpo de ella, seguido de un ascenso más lento que, partiendo de un encuadre cerrado de las manos del personaje masculino sobre el cuerpo de Teresa, se eleva hacia los rostros de ambos en primer plano. La proximidad de los cuerpos y el movimiento de la cámara refuerzan la interacción física y emocional entre ambos, acentuando el conflicto entre el deseo carnal –que, como se ha mencionado, representa las tentaciones del demonio– y la aspiración espiritual de Teresa.

Al final, es su némesis quien la sostiene, de manera que todo el viaje adquiere el significado de un eterno equilibrio entre la duda de asomarse a lo desconocido e inexplicable y la fe más firme, que se manifiesta en el abandono y la unión total con

³² La representación de este abismo, al que Teresa se asoma más veces al final de la película (Fig. 22), recupera muchas referencias de imágenes pictóricas y cinematográficas, especialmente de la película *Black Narcissus*, de Michael Powell y Emeric Pressburger (Fig. 23) (Ariza, 2023).

Dios. Por esta razón, aunque al principio pudiera parecer que el Inquisidor intente salvarla del abismo, en realidad, la está seduciendo para impedir su unión con Dios³³.



Figura 24.

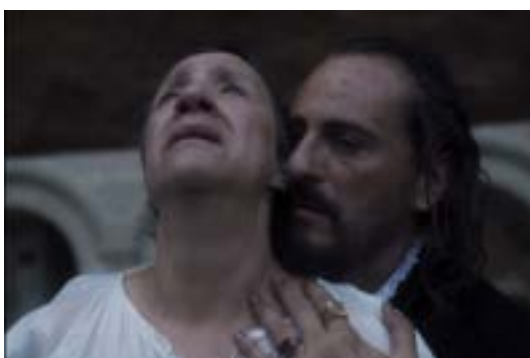


Figura 25.

Copyright: Filmax.

Finalmente, Teresa se lanza al vacío (Fig. 26), y sin embargo, después del salto, notamos que al fondo del abismo aparece el cielo (Fig.27)³⁴, de manera que la supuesta caída se transforma en una imagen de elevación espiritual, un vuelo hacia lo divino.

³³ A propósito del diablo como obstáculo a la unión con Dios para los místicos –y, en particular en Santa Teresa–, Zamora Calvo afirma: “Los místicos consideran al diablo como el mayor obstáculo en la unión con Dios. Interfiere en la oración, la plegaria y la meditación, impidiendo llegar a la culminación de la experiencia mística. Incluso llega a retorcer y pervertir la contemplación misma, manchándola con la soberbia, la prepotencia y el envilecimiento del individuo. El místico se desenvuelve en una dura lucha. Durante los estadios por los que va atravesando su alma, Lucifer puede apoderarse del cuerpo del hombre y de su sensibilidad interna para influir sobre el espíritu. El diablo puede conseguir despertar el orgullo en el hombre ante sus éxitos espirituales, haciendo que se crea superior a otros, causándole falsas sensaciones de calidez o induciendo alucinaciones visuales o auditivas. Cuando las percepciones procedan de Dios, Satanás intentará distraer al hombre para evitar que llegue a la comunión divina. Los ataques del demonio contra los místicos van desde la fascinación espiritual hasta la agresión física” (2009).

³⁴ Acerca del significado del cielo en Santa Teresa: Il cielo è il fine ultimo dell'uomo e la realizzazione delle sue aspirazioni più profonde, lo stato di felicità suprema e definitiva (CCC 1024) [...] Anche se le grazie mistiche che Teresa riceve la trasportano in cielo, ella porta il cielo sulla terra, facendo del suo cuore la dimora di Dio. [...] Per questo la Santa esorta a entrare in sé stessi: “Ora, pretendere di entrare in cielo senza prima entrare in noi stessi per meglio conoscerci e considerare la nostra miseria, per vedere il mondo che dobbiamo a Dio e il bisogno che abbiamo della sua misericordia, è una vera follia” (2M 1,11) (Álvarez, 2016: 141, 142, 143).



Figura 26.

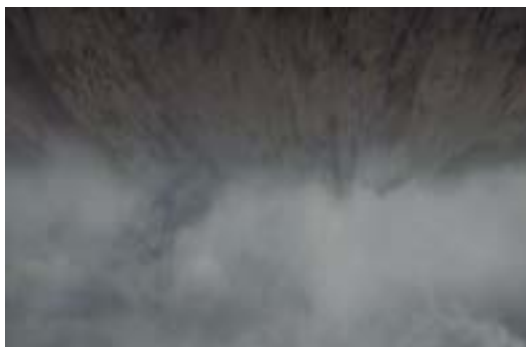


Figura 27.

Copyright: Filmax

En ese momento, Teresa reaparece en la cocina, sola y cortando cebollas. Su mirada firme, dirigida a la cámara rompe el efecto de realidad e interpela directamente al espectador (Fig. 28), haciendo patente la figura del “gran imaginador” (Gaudreault y Jost, 1995: 54), al disolver la frontera entre el universo diegético y el espacio de recepción³⁵. Esta vuelta a la situación inicial, junto con su mirada firme, simboliza su triunfo definitivo en el duelo infernal contra el Inquisidor.



Figura 28. Copyright: Filmax.

³⁵ El primer plano del rostro de Teresa, cargado de silencio y tensión, encarna lo que García-Abad García describe como la “mudeza expresiva” del cine: “el teatro aprendió del cine una gran lección de mudeza expresiva al poner de manifiesto la gran capacidad del silencio de una imagen (1997: 503)”. En relación con este aspecto, puede sugerirse que Paula Ortiz no busca neutralizar los componentes literarios y teatrales del relato, sino que tiende a incorporarlos mediante un procedimiento intermedial. Esta dinámica se evidencia también en otros elementos formales —como la iluminación o la gestualidad de los personajes— que, si bien exceden el alcance del presente artículo, podrían desarrollarse con mayor profundidad en otra instancia analítica. En este marco, resulta pertinente considerar la propuesta de Trecca (2019: 35), quien sostiene que, en el ámbito de la intermedialidad, lo fílmico no busca afirmar su especificidad negando lo literario o lo teatral, sino más bien dinamizar su propia lógica expresiva en diálogo con esas otras formas.

Este final revela el sentido general de la película, que representa a Teresa adentrándose en sí misma para conocerse, ver su propia miseria —representada por su pasado— y la miseria humana —representada simbólicamente por su bajada al infierno—³⁶, con el propósito último de unirse a Dios. Esta unión se alcanza tras la última prueba, que la lleva a experimentar el vértigo de un precipicio ascensional, oxímoron alegórico e indecible de la vivencia mística.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMARZA, Juan Manuel et al. (2006): *La religión, ¿cuestiona o consuela?: En torno a La leyenda de 'El Gran Inquisidor' de F. Dostoievski*, Barcelona: Anthropos Editorial.
- ÁLVAREZ, Tomás (ed.) (2016): *Dizionario di Santa Teresa*, Roma: Edizioni OCD.
- ARIZA, Rafa (2023): “Las caras de Santa Teresa con Paula Ortiz y Juan Mayorga”, *El trípode*, <https://www.rtve.es/play/audios/el-tripode/tripode-santa-teresa/7024897/>
- AZORÍN (1945): “Teresa de Jesús”, en *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 39-43.

³⁶ La directora recrea visualmente la bajada al infierno comentada por el personaje de Teresa en *La lengua en pedazos*. En la película, durante la visita del Inquisidor, Teresa se encuentra de repente metida en el infierno. En esto se representa un fuerte contraste entre lo angélico y el horror infernal mediante la oposición entre el canto áulico del *Miserere mei* e imágenes estremecedoras, como una mujer haciendo el amor con un cisne, que representa la vanidad y el placer terrenal; seres monstruosos; espejos que reflejan mujeres endemoniadas; mujeres con un velo blanco vomitando; y un hombre devorando a otro hombre, simbolizando el sinsentido, el vómito de la interioridad, y la encarnación del mal. En las dos puestas en escena dirigidas por Mayorga, el relato de Teresa sobre su descenso al infierno se acompaña de una música estridente e insoportable, que contribuye, junto a la palabra pronunciada, a configurar una narrativa aterradora y espantosa. Por el contrario, en la película, la música es de carácter angelical ya que, gracias a la compenetración entre la imagen y la dimensión sonora, lo visual resulta suficiente para transmitir la atrocidad del infierno y se representa, así, también el contraste con la divinidad.

- BARRACHINA, Laura (2021): “La lengua en pedazos, con Juan Mayorga”, entrevista a Juan Mayorga y Clara Sanchis, *El ojo crítico* <https://www.rtve.es/play/audios/el-ojo-critico/lengua-pedazos-juan-mayorga-220121/5769840/>
- BAZIN, André (1990): *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp.
- CASETTI, Francesco; Federico DI CHIO (1990): *Analisi del film*, Milano: Bompiani.
- DE ANCOS MORALES, Beatriz; , Mónica DEL ALAMO TORAÑO (2017): “El lenguaje poético, canal comunicativo de la experiencia teresiana”, en Esther Borrego Gutiérrez, Jaima Olmedo Ramos (eds.): *Santa Teresa o la llama permanente: estudios históricos, artísticos y literarios*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 181-194.
- FUENTES, Rafael (2019): “La experiencia de dirigir sus propias obras”, en Emeterio Diez Puertas (ed.): *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid: Ediciones Antígona, pp. 62-76.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Síntesis.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, Teresa (1997): “Cine y teatro: dependencias y autonomías en un debate periodístico (1925-1930)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 22, pp. 493-509.
- GAUDREAU, André; François JOST (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- GÓMEZ RUBIO, Gema (2019): “Un espacio en la mente del espectador”, en Emeterio Diez Puertas (ed.): *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*, Madrid: Ediciones Antígona, pp. 124-139.
- HOLLOWAY, Anne (2016): “‘Es teatro vuestra oración’: Santa Teresa’s Performed Confession in Juan Mayorga’s *La lengua en pedazos*”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 32, pp. 163-175.
- MAYORGA, Juan (2014): “La lengua en pedazos”, en *Teatro 1989-2014*, Madrid, La Uña Rota.
- MAYORGA, Juan (2016): *Elipses*, Segovia: La Uña Rota.
- MAYORGA, Juan (2021): *La lengua en pedazos*, Madrid: La Uña Rota.
- MAYORGA, Juan; Daniel MONTERO GALÁN (2017): *Inmensamente azules*, Segovia: La Uña Rota.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.) (2010): *Reescrituras filmicas: Nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- REVILLA, Federico (1995): *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Cátedra.
- ROD, Carlos (2024): “Juan Mayorga presenta *La lengua en pedazos* (La Uña Rota)”, con Juan Mayorga y Paula Ortiz, <https://www.youtube.com/watch?v=mnikUa259RI>
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2016): *Anàlisi de l'obra teatral: teoria i pràctica*, Universitat de València, 1999.
- SALVADOR SALVADOR, Julio (2019): “La configuración de la dramaticidad en *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga”, *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 26, pp. 73-91.

- SANTIAGO ROMERO, Sergio (2016): “Una Teresa ‘demasiado humana’: la conquista de lo impronunciable en “La lengua en pedazos”, de Juan Mayorga”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 32, pp. 149-162.
- SEOANE RIVEIRA, José (2018): “Una reescritura cinematográfica del teatro lorquiano: *La novia*, de Paula Ortiz”, en José Antonio Pérez Bowie (ed.): *La teatralidad en la pantalla: reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro*, Madrid: Los libros de la catarata, pp. 149-181.
- SONTAG Susan (2010): “Teatro y cine”, en Estrella de Diego; Eneko Llorente (eds.): *Teatro y cine. Textos y miradas*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 117-121.
- TERESA DE JESÚS (1982): *Libro de la vida*, Madrid: Cátedra.
- TRECCA, Simone (2019): “Introducción”, en VV. AA. *Filmicidad/Literariedad/Teatralidad. La diseminación intermedial de tres clásicos españoles*, Madrid: Visor.
- VELASCO KINDELÁN, Magdalena (2001): “Motivaciones y destinatarios del Libro de la vida de Santa Teresa de Jesús”, en Christoph Strosetzki (coord.): *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Münster 20-24 de julio de 1999*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 1306-1312.
- VIVES AGURRUZA, María de la Asunción (2021): “La batalla dialéctica en *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga”, en VV. AA.: *Teatro actual en español: homenaje a José-Luis García Barrientos, vol. 1*, Madrid: Ediciones Antígona, pp. 507-530.
- ZAMORA CALVO, María Jesús (2009): “Teresa de Jesús y el diablo”, *Rinconete. Centro Virtual Cervantes*.