

El Cantar del Santiago Paratodos de Antonio Gala: su teatralidad

Manuel SITO ALBA
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Me siento en deuda con el doctor Francisco López Estrada. A él le debo, en gran parte, mi vocación continuada, y mi entrega, a los estudios científicos del mundo literario. Tuve la suerte de tenerle como profesor cuando realizaba mi formación en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. En aquella época él era un enseñante precoz que estaba simultáneamente preparando la oposición a la cátedra universitaria, la cuál realizó muy brillantemente. Para los alumnos que la presenciábamos fue un ejemplo de máximo rigor intelectual e, incluso, vital. Produciéndonos una gran alegría su triunfo por la admiración y afecto que todos le teníamos. Tan era así, que una de nuestras más activas compañeras pasó a formar parte para siempre de su vida íntima.

Creo que puede ser oportuno en este Homenaje que le hacemos, fijarnos en una obra de Antonio Gala sobre un tema de la Edad Media en nuestros días. Recuerdo la importancia que tuvo en Italia la conferencia que pronunció López Estrada en Roma, en el Instituto Español de Lengua y Literatura, que yo dirigía, el 16 de mayo de 1978. En ella analizó «El drama de Antonio Gala sobre la Jimena del Cid», publicada después en nuestra revista *Pliegos de cordel*¹. He elegido *Cantar del Santiago paratodos*² por ser una de las creaciones del autor que presenta una serie importante de materiales significativos de sus tendencias artísticas. El texto escrito, pretexto del que se representó en la televisión, puede, evidentemente, utilizarse también en un teatro, con ligeras rectificaciones. Figura en los trabajos de Gala como perteneciente a los guiones conmemorativos, que se inician en 1968 con *Eterno Tuyo*, le siguieron otros cuatro: *Oratorio de Fuenterrabía*, del mismo año; *Auto del Santo Reino*, de 1969; *Retablo de Santa Teresa*, de 1970; y el que vamos a comentar, con el cual se finalizan, de 1971³. Aun-

¹ FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: «El drama de Antonio Gala sobre la Jimena del Cid», en *Pliegos de cordel*, 2 (1983), pp. 31-49.

² ANTONIO GALA: *Cantar del Santiago paratodos* (Madrid: Framasa, 1974).

³ ANTONIO GALA, p. 76.

que en el texto escrito se informa sobre la posibilidad de dividir el espectáculo en dos partes ⁴, todo él tiene una gran unidad y puede realizarse en forma continuada. La obra se ha construido sirviéndose de un sólo mimema ⁵, el cuál más que imitar el comportamiento de los peregrinos al dirigirse a Santiago de Compostela, nos ofrece una representación de situaciones de tipo directo, originales, con una funcionalidad viva en los distintos comportamientos de los personajes. En el mimema hay una gran riqueza de secuencias que marcan las distintas etapas en las que se va desarrollando la acción de aquél, es decir, de la marcha de los peregrinos al sepulcro de Santiago.

Nos vamos a fijar en algunos aspectos de los seis componentes esenciales del mimema que coinciden en este caso con los del conjunto del texto escenificado. Son, como en otra ocasión ya fueron precisados ⁶ y explico en mi libro *Análisis de la Semiótica Teatral*, los siguientes: 1) Autor-director. 2) Texto literario y códigos complementarios. 3) Actores-personajes. 4) Espacio. 5) Tiempo y 6) Público.

1. AUTOR-DIRECTOR

A Antonio Gala se le puede considerar, en cierto modo, respecto a sus creaciones escénicas, además de autor, codirector en la representación de éstas, por el detallismo que ofrecen sus textos escritos sobre dicha actuación. Su formación cultural —es licenciado en Filosofía y Letras, Derecho y Ciencias Políticas— se refleja en la obra. En ella abundan las referencias, directas o indirectas, a fondos eruditos, como por ejemplo el *Liber Sancti Jacobi*, con cuya lectura se inicia la representación y se tiene muy en cuenta en otros momentos. Su presencia no puede fijarse en la línea de pedertería de la cita, sino en la de su funcionalidad importante para las personas que se dirigían a Santiago de Compostela desde otros países. El Marqués de Lozoya, en su libro *Santiago, Patrón de España*, al hablar de los peregrinos que marchaban con devoción para ver, rezar y recibir su ayuda en el sepulcro del Santo, dice: «Los más expertos iban provistos de guías, como el *Codex Callixtinus*, en que se indicaban los parajes hostiles y los amigos, los hospitales y las alberguerías» ⁷. El título auténtico del *Códice*

⁴ Antonio GALA, pp. 50-51.

⁵ Manuel SITO ALBA: *Análisis de la Semiótica Teatral* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Aula Abierta, 1987) y «El mimema, unidad primaria de la teatralidad», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venecia, 25-30 de agosto 1980 (Roma: Bulzoni Editore, 1982), II, pp. 971-978.

⁶ Manuel SITO ALBA: «Aspectos semióticos del teatro de Buero Vallejo: *Las palabras en la arena*», en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos* (Madrid: CSIC, 1983), II, pp. 547-558.

⁷ Juan de CONTRERAS, Marqués de Lozoya: *Santiago, Patrón de España* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1940), p. 80.

Calixtino es Liber Sancti Jacobi ⁸. Entre las aficiones del autor que comentamos tiene bastante importancia, en sus actividades iniciales, la lírica. Sus primeras publicaciones fueron una buena serie de poemas: *Enemigo íntimo*, «La deshora», «El desentendido» y «Meditación de Queronea». En ellos ya se podían captar matices escénicos. Gala, al hablar con Eduardo Huertas, dice: «Mis poemas tenían un tono imprecatorio, como de monólogos dramáticos. Bastaba dialogarlos para estar ya en el teatro» ⁹. El título *Cantar del Santiago paratodos*, señala la familiaridad de la representación con la poesía, puesto que la musicalidad de las canciones muy frecuentemente se apoya en textos poéticos; los cuáles, especialmente de tipo popular, son muy abundantes en esta creación. De la teatralidad segunda de la versificación se pasa a la teatralidad plena en la escenificación. Todo ello evidencia que el autor aparece inmerso en su obra, incluso proyectando en ella su manera de ser. Los divertidos juegos irónicos de sus conversaciones con amigos se reflejan, a veces, en los de sus personajes. Los peregrinos 2 y 3 expresan su buen humor a través de risas contenidas y voces aflautadas ante el tono solemne que utiliza el Maestro de ceremonias ¹⁰. Cuando este personaje habla se repiten en varias ocasiones comportamientos análogos. Al recitar, con voz engolada, un poema atribuido a San Fortunato, la mujer 2 le interrumpe con guasa, diciendo: «Amén. Pero si era tan grave, ¿por qué mataba moros?» ¹¹. Al hablar de las «Cuatro Conmemoraciones» que preceden a la que estamos examinando, Antonio Gala señala sobre ellas que eran «Un camino con el que deseaba contar a mi pueblo su Historia como yo la veía» ¹². Lo mismo se puede decir de su gestación escénica de los peregrinos a Santiago.

2. TEXTO LITERARIO Y CÓDIGOS COMPLEMENTARIOS

Gala precisa que «el teatro es un género literario difícil» ¹³. Y es verdad, respecto al texto escrito. La representación del mismo es un género aún más complejo que el literario, tanto cuando tiene lugar en el escenario teatral, como cuando se transmite a través de la televisión. El autor al designarlo «difícil» prevé, como es lógico, que lo redactado conviene enriquecerlo, como hace él, con datos que ayuden a la realización de los códigos complementarios, a la actuación de los actores, a la concepción del espa-

⁸ Alberto FRANCI: «Santiago de Compostela e l'Anno Santo Giacobeo», en *L'Universo*. Rivista bimestrale.

⁹ Eduardo HUERTAS: «Prólogo», en Antonio GALA, p. 9.

¹⁰ Antonio GALA, p. 20.

¹¹ Antonio GALA, p. 23.

¹² Antonio GALA: *Conmemoraciones* (Madrid: Adra, S. A., 1976), p. 7.

¹³ Antonio GALA: *Cantar...*, p. 9.

cio, al manejo del tiempo e, incluso, a facilitar la captación de los espectadores. El texto escrito es, realmente, pre-texto o post-texto del texto escenificado. Lo cual no quita su valor en sí mismo, sino que lo enriquece. Al hablar en nuestro trabajo del primer componente esencial, ya hemos señalado algunas características del texto literario del *Cantar del Santiago paratodos*. En él se realiza la fusión y la suma de aspectos culturales, a través de textos anteriores, con una serie de elementos de la vida cotidiana. Por ejemplo, cuando el Maestro de ceremonias lee y comenta pasajes del *Liber Sancti Jacobi*, el peregrino I le interrumpe, preocupado por el hecho de haber oído que por ir haciendo largas marchas se le deben endurecer los pies para no fatigarse y aguantar la dureza del camino, cambiando ideas sobre las mejores recetas con sus compañeros ¹⁴. Estas observaciones vulgares van, así, conectadas con los textos eruditos o, en otras ocasiones, con recitaciones y cantos de poemas más o menos populares. Además se procura precisar las distintas interpretaciones de la historia. El Protector comenta: «La historia es tan distinta, según quien nos la cuente...» ¹⁵. Toda la redacción de la obra refleja con viveza, como ya se ha señalado, la personalidad de Gala.

Entre los códigos complementarios de la escenificación televisiva tiene especial importancia el juego de la luz. La proyección se inicia con una oscuridad total, surgiendo, seguidamente, una iluminación dorada, tornándose después en matices anaranjados ¹⁶, y produciéndose, seguidamente, un enfriamiento de la misma ¹⁷. Los santos, los reyes y los guerreros aparecen iluminados «como las figuras de un vitral en el atardecer» ¹⁸. Las lecturas del Maestro de ceremonias se realizan con un pequeño foco. Frecuentemente se van produciendo cambios luminosos en conexión con la acción escénica. Las irritaciones del Maestro de ceremonias se intensifican al encender y apagar la bombilla que le ayuda a ver los libros que comenta. Al salir de la escena la suspende ¹⁹ y al regresar la vuelve a poner ²⁰. En determinadas circunstancias la proyección se centra en un personaje concreto ²¹. El coro alude en varias ocasiones a la luminosidad. A las frases poéticas de los acompañantes el coro repite «Luce el día...» ²². La claridad frecuentemente se alterna en distintos lugares y entre los actuantes ²³. Ha-

¹⁴ Antonio GALA: *Cantar...* pp. 20 y 21.

¹⁵ Antonio GALA: *Cantar...* p. 28.

¹⁶ Antonio GALA: *Cantar...* p. 36.

¹⁷ Antonio GALA: *Cantar...* p. 38.

¹⁸ Antonio GALA: *Cantar...* p. 19.

¹⁹ Antonio GALA: *Cantar...* p. 20.

²⁰ Antonio GALA: *Cantar...* p. 51.

²¹ Por ejemplo en el Protector (Antonio GALA: *Cantar...* pp. 22 y 23).

²² Antonio GALA: *Cantar...* pp. 23 y 24.

²³ Antonio GALA: *Cantar...* pp. 29 y 30.

cia la mitad de la proyección se pasa a la noche ²⁴. La lumbre participa en la acción de los peregrinos, que comienzan a quejarse ²⁵, y se agrupan a su alrededor ²⁶. Al finalizar la obra se produce un repentino oscurecimiento y un relámpago, volviendo rápidamente la luz ²⁷.

Fijémonos en otros códigos complementarios. El color: El maestro de ceremonias lleva unos guantes morados, significativos, que entrega al Hijo «del Rey más alto» ²⁸, es decir del Dios padre. Los cuatro elementos, el agua, la tierra, el aire y el fuego, van con túnicas de peculiares colores: azul, marrón, gris y roja ²⁹. El sonido: Tiene una funcionalidad de precisión. El Maestro «se santigua en silencio» ³⁰. Cuando el Clérigo da una serie de órdenes, se oyen los sonidos con ellas relacionados: «¡La campana pequeña! Ahora cinco golpes de campana mediana... Y otra vez la pequeña» ³¹. El Muñidor toca una campanilla para empezar a rezar ³². La música: Refuerza y embellece frases y versos ³³. Cantándose, frecuentemente, éstos, como la cantiga 278 de Alfonso X ³⁴, y utilizándose en oraciones muy conocidas, como el «Te Deum» ³⁵. Se acaba la representación con la intervención de un coro ³⁶. Gala remite sobre la musicalidad que se debe de utilizar en la obra a la edición del *Código Calixtino* y el *Cancionero* de Pedro Echevarría ³⁷, salvo algunas canciones populares.

3. ACTORES-PERSONAJES

Los actores en sus interpretaciones de los personajes son la clave esencial de la comunicación de la obra con el público. Ellos refuerzan con su acción, aspecto y vestuario el valor significativo del texto literario y de los códigos complementarios. A veces, contribuyen pequeños detalles suyos a la acción, como puede ser los nombres que los determinan. El de Santiago aparece ya en el título de *Cantar del Santiago paratodos*, lo cual precisa la línea del argumento tratado. En la obra abundan los históricos. Cosa que

²⁴ Antonio GALA: *Cantar...* p. 39.

²⁵ Antonio GALA: *Cantar...* p. 39.

²⁶ Antonio GALA: *Cantar...* p. 42.

²⁷ Antonio GALA: *Cantar...* p. 70.

²⁸ Antonio GALA: *Cantar...* p. 20.

²⁹ Antonio GALA: *Cantar...* p. 28.

³⁰ Antonio GALA: *Cantar...* p. 19.

³¹ Antonio GALA: *Cantar...* p. 41.

³² Antonio GALA: *Cantar...* p. 64.

³³ Antonio GALA: *Cantar...* p. 23.

³⁴ Antonio GALA: *Cantar...* pp. 24, 36, 37, 68.

³⁵ Antonio GALA: *Cantar...* p. 69.

³⁶ Antonio GALA: *Cantar...* p. 71.

³⁷ *Libro de Santiago o Codex Callixtinus. Cancionero de los peregrinos de Santiago* (Madrid: Instituto de Estudios Jacobeos, 1967).

sitúa determinados momentos temporales y encauza la manera de ser de cada uno de ellos. La representación se centra, especialmente, en los comentarios y acciones de dos personajes: El Maestro de ceremonias y el Protector de los peregrinos. La presencia de múltiples romeros, santos y figuras que existieron en la realidad, refuerza la actuación de los dos citados e ilustran sus puntos de vista. El Maestro de ceremonias al leer el *Liber Sancti Jacobi* se dirige escénicamente a los peregrinos, adaptándose al hecho histórico ya señalado. Al hacerse oral lo que era texto escrito, se engrandece su valor significativo a través de la voz grave y madura, reforzado por su gesto seguro y su gran prestancia, sin necesitar servirse de demasiada afectación, colaborando en ello su propia personalidad, en la que hay que tener en cuenta la edad ³⁸. La entonación intensifica y precisa el sentido de la idea. Al decirle el Maestro al Protector: «La petición no se dirige a usted...», podía ser sólo una información, con las posibilidades de que fuera, acaso, cordial; pero, al hacerlo «en un picotazo» ³⁹, la frase se convierte en hiriente. Al seguir el Maestro la lectura y referirse al Hijo de Dios «coronado con láurea real», los peregrinos 2 y 3 hablan, con risa contenida y voz aflautada, de llevar también una láurea ⁴⁰. Ridiculizando, así, las palabras del Maestro. Los gestos de los actores también intensifican los sentidos de las frases. Cuando citan los piojos, uno de aquellos se rasca ⁴¹. Los cuatro elementos, de los que ya se ha hablado, están re-presentados por dos muchachos y dos muchachas. La manifestación de éstos en personajes humanos se enriquece por las diferencias de sexo. En el momento en que el Juglar recita el romance de la Virgen Romera, los romeros lo miran, y se arrodillan cuando finaliza ⁴². La actuación, en ocasiones, se conecta con la fijeza de los gráficos. Al entonarse la cantiga 278 de Alfonso X, «los peregrinos se han quedado inmóviles como en la ingenua página de algún libro de horas» ⁴³. Las distintas actitudes y comentarios de los personajes contribuyen a la evolutiva suspensión argumental. El Fuego, hacia la mitad de la representación, precisa que Santiago es hijo del trueno ⁴⁴. Al irse concluyendo la actuación de los actores, el que hace de Protector de los peregrinos comenta que Santiago «había cumplido ya casi su papel», y señala sus distintas situaciones ⁴⁵. El maestro Mateo —que empezó históricamente a construir el Pórtico de la Gloria en 1168 y lo finalizó veinte años después ⁴⁶— cuando los romeros llegan, al irse terminando la obra, a las

³⁸ Antonio GALA: *Cantar...* p. 19.

³⁹ Antonio GALA: *Cantar...* p. 20.

⁴⁰ Antonio GALA: *Cantar...* p. 20.

⁴¹ Antonio GALA: *Cantar...* p. 22.

⁴² Antonio GALA: *Cantar...* pp. 33-35.

⁴³ Antonio GALA: *Cantar...* p. 36.

⁴⁴ Antonio GALA: *Cantar...* p. 29.

⁴⁵ Antonio GALA: *Cantar...* pp. 67 y 68.

⁴⁶ Gregorio FUENTES DOMÍNGUEZ: *Guía de Santiago. Sus monumentos. Su arte* (Santiago: El eco franciscano, 1969), p. 37.

cercanías de las torres de Santiago, comenta su tarea arquitectónica, dando detalles de su presencia allí en escultura. Se dirige al Protector y le pide que, según se acostumbra, le de una cabezada, éste, seguidamente, en medio de un enorme estruendo, desaparece. Había sonado un trueno. Lo cual provoca que los presentes, y en consecuencia el público, se den cuenta de que el que aparecía como Protector de los peregrinos era, en realidad, el hijo del trueno, es decir, Santiago ⁴⁷. Siendo, así, en la representación no sólo el lugar hacia el que se dirigen sus devotos, sino también el personaje que la protagoniza.

4. ESPACIO

En la televisión la estructura espacial de la escenografía consigue tener, en principio, mayores variantes que en el escenario de un teatro. En esta creación se utilizan como lugares de apoyo dos sectores, uno superior y otro inferior. Lo cual da sentido ideológico a lo que en ellos se desarrolla. Ambos se comunican a través de dos escalas laterales y una central. Dichos ambientes se enriquecen con los especiales empleos de juegos luminosos, a los que ya no hemos referido. A los intérpretes se les presenta, a veces, en primeros planos, prescindiéndose visualmente de los contornos del lugar en que se reúnen. Por otra parte, se utilizan, según las situaciones, variantes espaciales.

Cuando se repite el asesinato de Raimundo II de Gothia, descuelgan su cuerpo por una trampilla que se ha abierto ⁴⁸. Como en la obra la acción progresiva de los peregrinos se va desarrollando a lo largo del camino hacia Santiago ⁴⁹, se hacen algunas citas de determinados lugares; por ejemplo, de Belorado ⁵⁰. En el momento en que los participantes están llegando al final, se inician referencias a la Catedral de Santiago ⁵¹. El *Códice Calixtino*, tan primordial en la representación, ya daba descripciones de ella ⁵². El romance de la Virgen Romera hace alusiones a la marcha por el camino hacia Santiago:

«Juglar —Por los senderos de un monte
se pasea una romera:
blanca, rubia y colorada,
relumbra como una estrella.
Viola el rey desde sus torres
y enamórase de ella.

⁴⁷ Antonio GALA: *Cantar...*, pp. 69 y 70.

⁴⁸ Antonio GALA: *Cantar...*, p. 41.

⁴⁹ Antonio GALA: *Cantar...*, p. 21.

⁵⁰ Antonio GALA: *Cantar...*, p. 31.

⁵¹ Antonio GALA: *Cantar...*, p. 69.

⁵² Gregorio FUENTES DOMÍNGUEZ, p. 31.

Personaje-rey —¿Dónde va la romerita
por estos montes señora?
Personaje-virgen —No vengo sola, buen rey:
compañía traigo y buena,
atrás viene mi marido
más hermoso que una estrella.
A Santiago de Galicia,
voy a cumplir cuarentena,
que lo prometió mi madre
en la hora que naciera»⁵³.

5. TIEMPO

Cuando se quiere presentar a alguien ampliamente, con rigor, tanto en la narrativa como en el teatro, hay que tener en cuenta su pasado y, en cierto modo, sus deseos de futuro. Gala dice «yo trato del hombre como individuo, apoyado en su historia y su esperanza»⁵⁴. La concepción de la obra que venimos examinando la ha realizado apoyándose en una razón temporal. La de conmemorar el Año Santo Jacobeo de 1971⁵⁵. El conjunto de la acción se centra en una amplia serie de referencias a la Edad Media, pero el autor, con gran habilidad, muestra el proceso de los hechos que se van desarrollando en momentos poco precisos. Junto a los personajes medievales aparecen, relacionados con ellos, otros del siglo XVI, como Fray Luis de León y Felipe II; o del XVII, caso de Quevedo. El Peregrino Portugués actúa en presente, recordando un crimen que tuvo lugar «no hace mucho. En 1300 y algo»⁵⁶. Lo cual haría pensar que el curso de los hechos mostrados está sucediendo por entonces; pero, muy poco después, habla Santo Domingo de la Calzada, quien dice que nació «hace ya nueve siglos»⁵⁷. Como es sabido, vivió en la época de Alfonso VII, es decir en el siglo XII, lo cual haría que estuviera hablando ante los seguidores de la transmisión televisiva en el siglo XXI. Por otra parte, el Protector de los peregrinos, cuando está actuando Felipe II —monarca del siglo XVI— habla de Esquilache⁵⁸, que era del XVIII. Es evidente la voluntad de Antonio Gala de presentarnos personajes de conocidos tiempos históricos, pero recreándose en asociarlos simultáneamente con alusivas vaguedades. La actuación en la pantalla de los tipos populares se va desarrollando en un ritmo más vertiginoso que los que ya tuvieron una personalidad famosa cuando vivieron en el pasado. Estos se multiplican en la segunda parte de la proyección, y se les ve moverse en formas más solemne⁵⁹.

⁵³ Antonio GALA: *Cantar...* p. 34.

⁵⁴ Eduardo HUERTAS, p. 10.

⁵⁵ Antonio GALA: *Cantar...* p. 15.

⁵⁶ Antonio GALA: *Cantar...* p. 30.

⁵⁷ Antonio GALA: *Cantar...* p. 31.

⁵⁸ Antonio GALA: *Cantar...* p. 66.

⁵⁹ Antonio GALA: *Cantar...* p. 17.

6. PÚBLICO

La profesora Carmen Díaz Castañón, que viene estudiando con acierto las creaciones teatrales de Antonio Gala, precisa el intento del autor de comunicar con amplios sectores del público sin limitarse sólo al momento actual: «Sólo por medio de recursos artísticos, por medio de una técnica, el escritor conseguirá dotar a su obra de una identidad que le asegure una cierta perennidad por encima de espectadores concretos. Es cierto que todo escrito es un acto de comunicación, pero no lo es menos que el destinatario de la obra literaria no posee nunca la entidad concreta del hombre a quien se dirige una comunicación (...) lo que llamamos teatro político debe poder hablar diversamente a gentes diversas en lugares varios y tiempos sucesivos y su efecto no puede quedar reducido a una situación particular ni a determinadas personas. Consciente Gala de que el teatro, como toda literatura, tiene sólo una moderada resonancia colectiva, un modesto eco social, su teatro político no es oportunista»⁶⁰. *Cantar del Santiago paratodos* no es, propiamente, un texto de tipo político. Su temática es de tipo cultural, vinculada a un aspecto religioso, pero sin fijarse una peculiaridad precisa de creencia. La obra puede interesar a personas devotas y a las que no lo son. Su juego con el pasado le da larga vivencia para el futuro.

Ya eran muchos los aficionados que observaban las representaciones televisivas en España durante el año 1971. Los cuales eran, evidentemente, de muy distintas ideologías religiosas y de diversos niveles culturales. El tono divertido y la abundancia de acciones permitieron que fuera captada esta proyección por personas superficiales. Cosa que no fue obstáculo para que también la siguieran, con gran placer, quienes tenían amplios conocimientos de hechos y escritos del pasado. Precisamente el empleo de textos precisos, en prosa o en verso, acercaba e interesaba a todos los que ya los habían leído anteriormente, o los habían oído recitar, o los sabían de memoria. Algunos de ellos los conocían los estudiosos, pero también se daban casos de que fueran familiares de muchos otros. En las dos primeras críticas que se hicieron en España de la novela *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, antes de que se editase entre nosotros, señalé el valor de difusión que iba a tener entre los lectores el hecho de haberla construido con múltiples textos escritos anteriormente⁶¹. Lo mismo se puede decir de la entrega, llena de interés, del público televisivo a lo ya conocido, en forma directa o aproximada, como es toda la serie de peregrinaciones a Santiago de Compostela, y los versos y prosas dedicados a este acontecer, inteligentemente transmitidos y rehechos en el *Cantar del Santiago paratodos*.

⁶⁰ Carmen DÍAZ CASTAÑÓN: «Estudio preliminar», en *Trilogía de la libertad*, de Antonio Gala (Madrid: Espasa-Calpe, 1983), pp. 12 y 13.

⁶¹ Manuel SITO ALBA: «Umberto Eco, la tentación de la novela», en *Diario 16* (10 de septiembre de 1981). «El nombre de la rosa», en *Cuadernos del Norte*, 14 (julio-agosto, 1982), pp. 42-45.