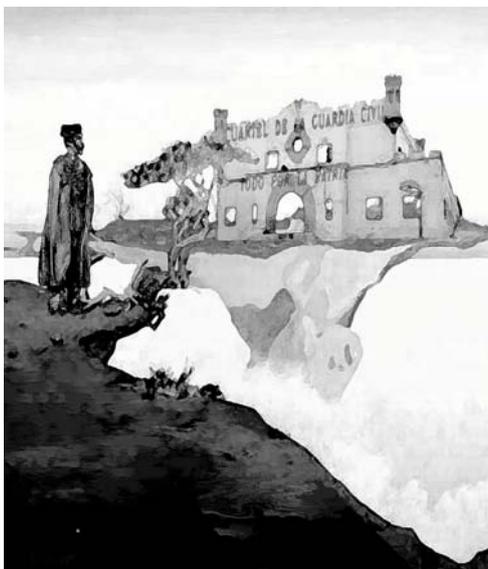


ACOTACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN TEATRAL



JULIO-DICIEMBRE DE 2006

© RESAD, 2006. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Asociación José Estruch, 2006. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Editorial Fundamentos. En la lengua española para todos los países.
Caracas, 15. 28010 Tel. 91 319 96 19

Sin la autorización escrita de los titulares del Copyright y bajo las sanciones establecidas por las leyes, queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Los autores de los textos dramáticos y sus representantes legales son los únicos que pueden autorizar la representación, lectura pública, adaptación o traducción de sus obras.

IMPRIME: Omagraf, S. L.

DEPÓSITO LEGAL: M-56929-1998

ISSN 1130-7269

CUBIERTA: Felisa de Blas

La Redacción de *Acotaciones* no comparte necesariamente las opiniones expresadas por quienes firman los artículos y reseñas.

ACOTACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN
TEATRAL.
II ÉPOCA, N.º 17,
JULIO-DICIEMBRE DE 2006.

CONSEJO EDITORIAL

Ignacio Amestoy (Director de la RESAD), Ángel Martínez Roger (Vicedirector), Ana Fdez. Valbuena (Jefa del Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales), Jorge Saura (Jefe del Departamento de Dirección de Escena), Mariano Gracia (Jefe del Departamento de Interpretación), Gregorio Pastor (Jefe del Departamento de Movimiento), Susana Lumbreras (Jefa del Departamento de Plástica Teatral), Miguel Tubía (Jefe del Departamento de Voz y Lenguaje)

DIRECTOR

RICARDO DOMÉNECH

CONSEJO DE REDACCIÓN

IGNACIO AMESTOY

FERNANDO DOMÉNECH

ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA

SOL GARRE

ÁNGEL MARTÍNEZ ROGER

JUAN MAYORGA

ITZIAR PASCUAL

EDUARDO PÉREZ-RASILLA

JORGE SAURA

PEDRO MANUEL VÍLLORA

REDACTOR JEFE

EMETERIO DIEZ

REDACCIÓN

LUIS GARCÍA-ARAUS

DISEÑO

LUIS LORENZO LIMA

ILUSTRACIÓN DE PORTADA

IKERNE GIMÉNEZ



SUMARIO

ARTÍCULOS	7
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA, <i>El desvergonzado en Palacio: los graciosos de las comedias mitológicas</i>	0
ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS Y ROBERT A. DAVIDSON, «Latente armonía»: <i>Adolphe Appia y el sport como coreografía</i>	0
CARLOS FERRERA CUESTA, <i>Teatro y política en el último tercio del siglo XIX. José Echegaray y Segismundo Moret</i>	0
JUAN MENCHERO, A.M.D.G., <i>La politización de un estreno teatral</i>	0
CARTAPACIO	77
Introducción de FERNANDO DOMÉNECH	0
<i>Sentido del deber</i> , de ERNESTO CABALLERO	0
MESA DE REDACCIÓN	163
ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA, <i>Exposición Ezio Frigerio, escenógrafo</i>	0
LIBROS	
MARÍA PILAR LÓPEZ SUÁREZ, <i>Valle-Inclán e o teatro galego. A recepción da obra dramática de Valle-Inclán na dramaturxia galega (1916-1975)</i> , de Euloxio R. Ruibal	0
IRMA CORREA, <i>Robert Wilson. Arte escénico planetario</i> , de Pedro Valiente	0
IZASKUN AZURMENDI, <i>La voz y el actor</i> , de Cicely Berry	0
FERNANDO DOMÉNECH RICO, <i>Revista de revistas: (Paua.) Quadern de teatre contemporani</i>	0
COLABORADORES DE ESTE NÚMERO	0
ABSTRACTS	0

S
E
R
V
I
C
I
O
S
C
O
N
S
U
L
T
O
S

ARTÍCULOS



HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA

El desvergonzado en Palacio: los graciosos de las comedias mitológicas

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS Y ROBERT A. DAVIDSON

'Latente armonía': Adolphe Appia y el sport como coreografía

CARLOS FERRERA CUESTA

Teatro y política en el último tercio del siglo XIX. José Echegaray y Segismundo Moret

JUAN MENCHERO

A.M.D.G., La politización de un estreno teatral



S
T
K
O
I
D
B
T
O
B



EL DESVERGONZADO EN PALACIO:
LOS GRACIOSOS DE LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS*

Héctor Urzáiz Tortajada
Universidad de Valladolid



Algunas de las mejores obras teatrales del Siglo de Oro no se imprimieron o representaron en su época tal como las leemos hoy. La Censura sometía al teatro, ya desde comienzos del siglo XVI, a un férreo control a través de examinadores que revisaban con lupa los manuscritos y libros presentados para su autorización. Por citar sólo dos ejemplos célebres, recordemos que obras como *La serrana de la Vera* o *El príncipe constante* se enfrentaron a algunos problemas relacionados con la censura, que podó algunos versos, por lo general correspondientes a parlamentos de los graciosos (las «gracias» de cada uno de ellos eran, eso sí, de índole diversa).

Sin embargo, muchos excesos que no pasaban el filtro de los censores (o el de los propios dramaturgos, en ocasiones severos jueces de sí mismos)¹ cuando el destinatario de la obra era el espectador de los corrales o el lector del teatro impreso, encontraban una salida más fácil cuando el receptor era el público cortesano, ya que el humor tolerado de puertas de Palacio adentro era mucho más osado que el que podían explicitar —~~teóricamente, al menos~~— los comediantes sobre los tablados comerciales

* Este trabajo se inscribe en el proyecto «La censura en el teatro clásico español (desde sus orígenes hasta el siglo XVIII)» que llevo a cabo como investigador del programa Ramón y Cajal del Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ Véase Ted Bergman «Los límites de la comicidad y la autocensura en las comedias de Calderón», *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 961–970.

eóricamente, al menos— los comediantes sobre los tablados comerciales o callejeros. Más osado, más intenso en cantidad y más variado y repartido, sobre todo en una de las especialidades o subgéneros característicos del Siglo de Oro: la comedia mitológica.

En el presente trabajo nos centraremos en el estudio de un corpus de obras mitológicas cortesanas, representativas de diferentes segmentos temporales del siglo XVII —a modo de pequeño muestrario cronológico— para intentar probar cómo el Gracioso se convirtió en pieza central de este tipo de dramaturgia, casi en el principal centro de atención.

■ LA FIESTA MITOLÓGICA BARROCA

El gusto de la época barroca por los dioses y héroes clásicos está presente en todas las manifestaciones culturales, entre ellas el teatro de forma muy especial. De hecho, la fiesta mitológica cortesana es uno de los acontecimientos más representativos de las señas de identidad del Barroco español. Se aúnan en ella el recargamiento y el sentido de la ostentación característicos de la época, así como la alegoría, la ideologización del material literario y cultural, el planteamiento de una cosmovisión dual y antitética, y, sobre todo, una extraordinaria conjunción de las artes (poesía, pintura, música, arquitectura) como reflejo de un gran sentido del espectáculo.²

La presencia de la mitología grecorromana en el teatro del Siglo de Oro es bastante temprana y no se circunscribe sólo a los escenarios palaciegos, como suele pensarse, sino que también en los teatros comerciales se representaron ocasionalmente comedias de asunto mitológico. Así, si Arellano opina que este tipo de obras «sólo halla cabida adecuada en el teatro de corte, en el Coliseo, y es imposible de representar en los corrales, escenario habitual de las comedias de Lope y Tirso»,³ Ruano matiza que las «nuevas técnicas de escenificación, traídas a España a mediados de siglo por profesionales italianos como Cosme Lotti y Baccio del Bianco, se reservaron para las fiestas palaciegas; aunque bien es verdad que

² Véanse, entre otros, los trabajos de María Alicia Amadei—Pulice (*Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam, John Benjamins, 1990), Teresa Ferrer Valls (*La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis, 1991), Luciana Gentili (*Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca. «Fortunas de Andrómeda y Perseo»*, Roma, Bulzoni, 1991) y el magnífico volumen coordinado por José María Díez Borque, *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003.

³ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 506.

algunas de ellas fueron después representadas en los corrales».⁴

Pueden ofrecerse varios ejemplos en este sentido sin necesidad de rebuscar demasiado, pero baste con mencionar tres muy significativos (aunque pertenecientes a un estadio bastante avanzado del siglo XVII, quizá con estas disposiciones más relajadas).⁵ El más conocido tal vez sea *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, paradigma de la fiesta mitológica palaciega que a finales de siglo se dio también al pueblo en Valencia, hasta en catorce ocasiones, en un montaje tan ostentoso como el cortesano.⁶ El segundo ejemplo es otra obra calderoniana, en este caso de las menos conocidas, *El golfo de las sirenas*, originariamente escrita para Palacio —donde se representó con grandes medios escenográficos— pero llevada también al «patio de comedias», según documenta una versión manuscrita de 1685).⁷ El tercero lo encontramos en la zarzuela *El templo de Palas*, de Francisco de Avellaneda, representada en Palacio, en 1675, con motivo del santo de la reina madre, Mariana de Austria.⁸ Curiosamente, una carta del propio Calderón nos deja constancia de que, además de a

⁴ José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 33.

⁵ Para otros ejemplos anteriores de adaptaciones a los corrales del género mitológico, debidos a Lope de Vega (*Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme* y *La bella Aurora*), véanse las pp. 167—178 del citado libro de Ferrer, *La práctica escénica cortesana*, donde se señala que «muy posiblemente, a pesar de las modificaciones imprimidas por Lope al género, éste no tuvo éxito en los corrales y abandonó la tentativa [...] El lugar natural de la comedia mitológica parecía ser, por necesidad, mucho más el salón que el corral» (p. 178). Joan Oleza, por su parte, asegura —en referencia a *Adonis y Venus*— que «en una etapa todavía temprana de la producción de Lope, y desde luego mucho antes de que en los palacios reales se despierte el afán de representar comedias corraleras primero, o de construir aparatosos teatros de inspiración italiana para representar obras de encargo específico después, Lope escribe una obra que define un modelo ya cristalizado de teatro estrictamente cortesano» («*Adonis y Venus*. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III, 3, 1983, pp. 145—167). Recientemente ha publicado Juan Antonio Martínez Berbel su tesis doctoral sobre *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003, donde quedan muy claras las diferencias entre las comedias mitológicas que Lope escribió para los corrales o para ámbitos cortesanos.

⁶ Incluso, como recuerdan Margaret Rich Greer y John E. Varey, «un documento de 1695 hace constar que los Reyes a veces presenciaban representaciones ante el pueblo», para lo cual se tenía preparado un balcón, o luneta, y un tablado debajo de él para los criados (*El teatro palaciego en Madrid: 1586—1787. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1997, p. 29).

⁷ Hemos estudiado algunos pormenores de la historia escénica y textual de esta obra en el artículo «Más sobre reescritura teatral: *El golfo de las sirenas*, de Calderón ¿y Funes?», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 369—382.

⁸ También hemos estudiado a fondo esta fiesta mitológica en el trabajo «Burlas y fiesta teatral en tiempos de Carlos II: *El templo de Palas*, de Francisco Avellaneda», *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 199—221.

la Corte, la fiesta mitológica «se dio al pueblo», es decir, se representó fuera de las dependencias palaciegas. En los preliminares de la edición que se hizo al año siguiente, el censor Juan Mateo Lozano especifica también que fue una tarde con unos amigos «a verla representar en el patio». Queda claro, pues, que las fiestas mitológicas sí eran representables, bajo determinadas circunstancias, en los corrales de comedias, y parece que según fue avanzando el siglo se hicieron cada vez más frecuentes los traslados a los teatros comerciales de los montajes concebidos para Palacio.

Al margen de estas precisiones, es evidente que los lugares iniciales de representación de las fiestas mitológicas fueron los muchos y variados espacios cortesanos capaces de albergar una función teatral: el palacio de la Zarzuela, el Salón Dorado del Alcázar, el Coliseo del Buen Retiro, incluso el Estanque, donde se hicieron comedias con el público viendo el espectáculo desde las barcas mientras cenaba.⁹ Las comedias mitológicas tenían un claro componente celebrativo (el santo del rey o el cumpleaños de la reina) o festivo (la noche de San Juan, el Carnaval, etc.). En conmemoración de estos acontecimientos se solicitaban los servicios de algún dramaturgo del entorno áulico para que escribiera la obra principal. En cuanto a la temática, estas fiestas recrean historias de la mitología clásica (la Odisea de Ulises, los viajes de los Argonautas, los amores de dioses y mortales, etc.), aunque a veces mezclándolos con otras tradiciones y ciclos pseudo-mitológicos, novelescos o históricos. Esta circunstancia no hace sino reflejar la absoluta libertad con que a veces se recreaban los mitos por parte de algunos dramaturgos (Calderón especialmente).¹⁰ Los escritores del Siglo de Oro solían atenerse a tres fuentes principales: las versiones de Ovidio —por ejemplo, los famosos «Ovidios moralizados» o las traducciones de Jorge de Bustamante (1541)— y las recogidas en los libros *Filosofía secreta*, de Pérez de Moya (1585), y

⁹ En el cederrón *El Palacio del Buen Retiro. La arquitectura y su época*, a cargo de Carmen Blasco, pueden verse reconstrucciones de este real sitio, lugar festivo y de recreo que albergó un importante coliseo teatral para la representación de las grandes comedias «de tramoya», cuya construcción se inició en 1638 y se concluyó en 1640; esta nueva herramienta es un valioso complemento al clásico estudio de Jonathan Brown y J.H. Elliot, *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1988.

¹⁰ Para el caso de Lope de Vega, véanse las detenidas comparaciones entre los mitos y sus recreaciones en sus comedias mitológicas que hace Martínez Berbel en *El mundo mitológico de Lope de Vega*, op. cit.

Teatro de los dioses de la gentilidad, de fray Baltasar de Vitoria (h. 1620)¹¹. Pero Calderón solía mezclar personajes de narraciones mitológicas diferentes, atribuir a un personaje las características o hazañas de otro, o alterar la cronología de los episodios. Es decir, manejaba las fuentes con absoluta libertad y sin ceñirse demasiado a lo canónico. En nuestra opinión, ello se debe a que el teatro mitológico tenía un componente alegórico vinculado a su alcance ideológico, y Calderón creía —como puede comprobarse en sus autos sacramentales— que el funcionamiento del cronotopo en el particular mundo de la alegoría es totalmente autónomo.

Otro de los rasgos más definitorios de la fiesta mitológica era la música, cuya presencia en los corrales se limitaba a unas cuantas canciones tradicionales y a bailes dramáticos como zarabandas y chaconas, mientras que en las representaciones mitológicas palaciegas era imprescindible. De hecho, las fiestas mitológicas son el germen del teatro musical español, y Calderón, concretamente, su gran impulsor. A imitación de la italiana, ya en 1627 se representó en la Corte la que se considera primera ópera española, *La selva sin amor*, de Lope de Vega. Pero fue Calderón quien perfiló las características del género operístico y el artífice del género musical español por excelencia, la zarzuela, cuya primera muestra, *El golfo de las sirenas*, escribió ya en 1657. La zarzuela, que toma su nombre del Palacio donde se representaron inicialmente, nació como una comedia ligera de tema mitológico que introducía partes cantadas, escrita en un solo acto en el que el propio Calderón engarzó las piezas cortas (loa y mojjiganga) al comienzo y al final sin interrupción, como una sola obra¹² (aunque al año siguiente, en 1658, escribió *El laurel de Apolo* en los dos actos que serían a partir de entonces canónicos, dejando su particular definición: «una fábula pequeña en que, a imitación de Italia, se canta

¹¹ Véase Sebastian Neumeister, «La mitología», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 233—243, y la introducción del citado libro de Martínez Berbel, *El mundo mitológico de Lope de Vega*.

¹² La fiesta mitológica palaciega *El vellocino de oro*, de Lope de Vega (1622), ya era un espectáculo «de corta extensión, sin división en las habituales jornadas», con un «inusual entreacto que inventa Lope para el espectáculo, corto y sin representaciones intermedias, según parece inferirse de la acotación: *Aquí se divide la comedia, para que descansen, con alguna música, y salgan Jasón, Teseo y Finco...*» (*El mundo mitológico de Lope de Vega*, p. 323). A propósito de esta obra señala Martínez Berbel que «es un homenaje al espectáculo grandilocuente, a la exuberancia expresiva y a la belleza formal como vía de ensalzamiento y glorificación [...] No debe extrañar, por tanto, que aspectos como el enredo, el peso del conflicto humano, las cuestiones morales, el humor y la solidez dramática, ya por regla general supeditados al aparato escénico en la mayor parte de las obras cortesanas, en este caso queden en un muy discreto segundo plano» (ibídem, p. 349); obviamente, discrepamos en lo referente al papel del humor en las obras cortesanas, al menos las de época posterior.

y se representa»).¹³

Otra de las características esenciales de la fiesta mitológica (del teatro cortesano, en general) es su carácter de gran espectáculo visual, en el que se combinan con lo estrictamente literario otras disciplinas artísticas: la música, como decimos, pero también la pintura y la arquitectura. La fiesta mitológica es el territorio por excelencia de la gran escenografía teatral barroca, de la tramoya y el decorado, la apariencia y el artificio; en este sentido, un personaje que cobra enorme importancia en el diseño de la fiesta mitológica es el escenógrafo, encargado de todo lo relacionado con el espectáculo desde el punto de vista visual. A partir del primer tercio de siglo comenzaron a importarse desde Italia a la Corte española famosos arquitectos cuya misión (además de diseñar jardines y fuentes para los palacios de los Austrias, que de todo hicieron) era equiparar el teatro español al de aquel país en su idea de conjunción artística. Personajes como Fontana, Cosme Lotti o Baccio del Bianco se convirtieron en directores de la escena cortesana, poniendo su sello personal en todas las representaciones. Este sello se vinculaba sobre todo con el gusto por los decorados sumamente recargados y por el uso —abuso, para muchos— de artificios escenográficos, tramoyas, apariencias, mutaciones, etc., enfocados a representar despeños de personajes, vuelos, raptos, desapariciones, transformaciones, incendios y todo tipo de intensas escenas que asombraran al espectador. Aunque muchos dramaturgos no eran demasiado partidarios de esta parafernalia escénica, lo cierto es que el gusto cortesano la generalizó y los escenógrafos italianos se enseñorearon de la escena palaciega.¹⁴

Suele compararse el papel de estos profesionales en las comedias mitológicas con el de las óperas italianas, donde el texto pasó a un plano menos esencial del que tenía en los corrales de comedias, al insertarse en un espectáculo total, hecho para maravillar la vista y el oído, crear pers-

¹³ Las diferentes obras que integran el corpus que analizamos aquí se catalogan a veces como zarzuelas, óperas o semi-óperas, atendiendo a aspectos como la estructura de cada obra, el número de actos y la extensión de los recitativos. Este tipo de detalles —a los que podríamos añadir tal vez otros como la mayor o menor presencia del elemento cómico— no son objeto de nuestro estudio, por lo que nos referiremos a las distintas categorías de forma genérica. Un buen resumen de la cuestión puede verse en Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, ed. Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, Kassel, Reichenberger, 1990.

¹⁴ Véase nuestro artículo «Calderón y los escenógrafos italianos», *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (25–26 octubre 2000)*, ed. J. Huerta, E. Peral y H. Urzáiz, Madrid, Iberoamericana—Vervuert, 2002, pp. 29–43.

pectivas, ofrecer apariencias y engañar con efectos ilusorios, máquinas, autómatas y demás aparato. Aurora Egido, por ejemplo, opina que «sin subestimar el papel de Calderón, hemos de reconocer, sin embargo, que en las comedias mitológicas, como en los autos, ha de tenerse en cuenta el diseño del arquitecto —Cosme Lotti o Del Bianco— que, en estrecha colaboración con el poeta y el autor, ponía la obra en escena».¹⁵ Más lejos va Sebastian Neumeister, quien da incluso prioridad a los escenógrafos frente a los propios dramaturgos al señalar que el sucesor del citado Cosme Lotti, Baccio del Bianco, era un personaje cuyo prestigio excedía con mucho al que pudieran la mayor parte de los autores teatrales:

La fiesta cortesana es un instrumento, un arma incluso, de carácter político. Cuando Felipe IV en 1626 logra traer a Madrid a Cosimo Lotti, escenógrafo florentino y discípulo del famoso Bernardo Buontalenti, alcanza más, para la ostentación de su poder, que si hubiera ganado una batalla. La adquisición de Lotti es un éxito diplomático de primer orden y con consecuencias muy provechosas.¹⁶

■ TEATRO Y PROPAGANDA

Neumeister viene sosteniendo una tesis que, en su idea germinal, fue esbozada hace tiempo por José Antonio Maravall y otros estudiosos: la consideración del teatro del Siglo de Oro, entre otros elementos de la cultura barroca, como un elemento más —y no de los menos influyentes— de propaganda política, moral y religiosa por parte de la monarquía y la iglesia españolas¹⁷. Cree Neumeister que el teatro mitológico palaciego, en concreto, es el paradigma de la ideologización de la cultura al servicio del poder. En su opinión —que compartimos, en líneas generales— estas

¹⁵ *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la culpa»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, p. 22.

¹⁶ Sebastian Neumeister, «Escenografía cortesana y orden estético—político del mundo», *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 141—159; cita en p. 146.

¹⁷ Minni Sawhney matiza que «Maravall y Castro concurren en que la cultura jugaba un papel dirigente y las identidades religiosas así retratadas en estas obras son parte de este proceso. Sin embargo Maravall negaría que el teatro español tuviera una finalidad religiosa. La Iglesia se interesó por la fuerza de difusión que podría tener el teatro pero el Estado lo usó para amoldar la opinión. Castro está de acuerdo en que existiera una cultura dirigida y la atribuye a la cerrazón general del ambiente intelectual por la marginación de conversos. Maravall da otras razones para el patrocinio de la cultura por el Estado» («Américo Castro, J.A. Maravall y Domínguez Ortiz: distintos enfoques para enseñar el teatro calderoniano en la India», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 851—863; cita en p. 858).

óperas y zarzuelas mitológicas no son sino un reflejo del autobombo que los reyes se daban a través del teatro.¹⁸ Las fiestas se hacían, en efecto, en su honor; las historias que se contaban y los héroes que las protagonizaban se presentaban a menudo —subliminalmente o sin disimulo— como espejo de las hazañas militares o las virtudes morales de los monarcas. Incluso la disposición física de éstos dentro del espectáculo obedecía a una determinada concepción ideológica. El dramaturgo que escribía para Palacio cambiaba el público numeroso y variopinto de los corrales por «un público compuesto de una sola persona. Además, en toda representación palaciega, los reyes constituyen un autoespectáculo y el cortesano mira indistintamente al actor dentro del cuadro escénico y al Rey».¹⁹

También en los entremeses escritos para Palacio puede observarse esa tendencia a hacer del monarca el centro del universo teatral; por ejemplo, Rodríguez y Tordera ven que en el entremés *El torcaador*, de Calderón, «el lugar del rey actúa con doble sentido: como paradigma de espectadores y como elemento actuante de la acción dramática [...] El rey se usa como un elemento más del juego o del decorado».²⁰ En parecidos términos se manifiesta Lobato: «En él se produjo un hecho bastante insólito en la historia del teatro áureo como fue que el actor bajó del tablado y fue a través del salón hasta donde estaba el Rey, en un juego especular en que el monarca se convirtió en un personaje más de los involucrados en la representación. Se dirigió también a la Reina y al “principito”, para después hacerles cortesías y volver a ocupar su lugar en el tablado».²¹ También Alfredo Hermenegildo incide en esta línea de considerar el teatro cortesano como una manifestación fuertemente condicionada por la presencia física del monarca reinante o de su familia inmediata: «Juzgamos como teatro cortesano aquella producción dramática que se hace “realidad escénica” ante los ojos del rey y contando

¹⁸ Sobre este tema véanse también los trabajos de Edwin Haverbeck (*El tema mitológico en el teatro de Calderón*, Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1975), Thomas O'Connor (*Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*, San Antonio, Trinity University Press, 1988) y Margaret Rich Greer (*The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Nueva Jersey, 1991).

¹⁹ Greer y Varey, *El teatro palaciego*, op. cit., p. 77.

²⁰ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *La escritura como espejo de Palacio: «El Torcaador» de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1985, p. 26.

²¹ María Luisa Lobato, «Calderón en los sitios de recreación del Rey. Esplendor y miserias de escribir para palacio», *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 12, 12 y 15 de julio de 2000)*, ed. Felipe Pedraza et alii, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 187–224; cita en p. 207.

con su asistencia al espectáculo. El monarca es el “público primordial” de la representación [...] La presencia del soberano en una representación que cuenta de antemano con su comparecencia física, condiciona la elaboración de la pieza y determina un tipo de comunicación en el que se han alterado los esquemas más convencionales». ²² De esta consideración geo-política aplicada a la escena teatral nace el convencimiento de Hermenegildo de que el teatro cortesano manipulaba las historias y leyendas del pasado para rendir pleitesía a los reyes, cuya presencia condicionaba la creación literaria y dramática.

Siendo bien cierto todo esto (y no hay más que leer cualquiera de las loas cortesanas conservadas para ver el nivel de contaminación propagandística de estas fiestas mitológicas), ²³ el teatro palaciego presenta otra característica muy notable que, si no llega a contradecir esas teorías, sí puede decirse que las relativiza bastante. Nos referimos al alto grado de comicidad que puede observarse en la mayor parte de las comedias, zarzuelas y óperas mitológicas representadas ante la Corte, asunto poco frecuentado sobre el que queremos plantear nuestra reflexión.

■ EL HUMOR EN LA FIESTA MITOLÓGICA

No resulta fácil admitir a un tiempo el carácter meramente propagandístico de este tipo de obras y la permisividad que había para que se nutrieran de la sátira como sello genérico distintivo, a través de unas continuas parodias de los argumentos y personajes que supuestamente trasladaban ese mensaje. ²⁴ Hablando por un momento de otro género dramático, hay que seguir preguntándose —porque la cuestión aún no está clara— qué función ideológica cumplían las comedias burlescas, o *de disparates*, un curioso subgénero teatral que daba cabida a fuertes ataques contra muchos de los más incuestionables principios de la monarquía española.

²² «Uso y manipulación de la Historia: experiencia barroca y teatro cortesano», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 245–267; cita en pp. 245–246.

²³ Véanse, por ejemplo, las de Francisco Bances Candamo (*Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, ed. I. Arellano, Kurt Spang y Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994) o las del especialista Agustín de Salazar y Torres, editadas por Judith Farré Vidal (*Dramaturgia y espectáculo del elogio*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.).

²⁴ «El teatro palaciego [...] se utiliza casi con fines propagandísticos, por emplear una palabra anacrónica, pero la manipulación del teatro palaciego es también una manera en que el noble ambicioso puede aspirar al poder, no tanto por el contenido de las obras representadas, sino más bien por el mero acto de controlar las diversiones de los reyes, de adularles y de reforzar su amor propio», Greer y Varey, *El teatro palaciego*, op. cit., p. 78.

Algunas comedias burlescas eran muy atrevidas; Javier Huerta ha mostrado en su edición de *Las bodas de Orlando* que burlarse de las taras físicas del desventurado Carlos II, ante quien se representó, era algo más frecuente de lo que cabría imaginar. Circunstancias como ésta difícilmente se avienen con la supuesta manipulación política predominante, sino que más bien parecerían apuntar en sentido contrario; de hecho, las comedias burlescas sólo se representaban ante la Corte, pues su contenido las hacía prohibitivas para el vulgo:

La representación de comedias de disparates queda confinada a los teatros palaciegos y a la época de Carnaval o fechas análogas. Su inserción en esos festejos es la vertiente literaria que debía acompañar otros espectáculos, como máscaras y saraos; así, por ejemplo, la célebre mascarada de 1638 que originó el consiguiente escándalo en ciertos medios eclesiásticos. Es de presumir, por tanto, que si los moralistas más rigurosos no condenaron públicamente las representaciones de comedias burlescas ello no fue porque no encontraran suficiente materia de escándalo en ellas, sino porque su difusión estaba limitada al ámbito cortesano y tenía, además, al rey como principal destinatario y hasta valedor.²⁵

Las fiestas mitológicas ocupaban, en nuestra opinión, un peldaño inmediatamente anterior en una hipotética escala de la comicidad permitida en los escenarios palaciegos. Está claro que no pueden ser incluidas en el género de las comedias burlescas, ya que se trata de obras serias y de tono muy convencional, las más de las veces pomposo. Pero, desde luego, el humor presente en las fiestas mitológicas no es el característico de los graciosos de las comedias tradicionales. En muchas de ellas, incluso, la comicidad es muy pareja en su fuerte presencia y su tono desmitificador al de las comedias burlescas, reforzado por las piezas breves que completaban la fiesta, normalmente entremeses burlescos. En una representación convencional los entremeses no solían guardar ninguna relación con el tema de la obra principal, pero en las fiestas mitológicas era frecuente que las distintas piezas breves tuvieran un vínculo con el argumento, con los personajes o con la temática general.

Aunque no es un asunto, como decimos, que haya sido estudiado en sus pormenores, sí hay varios críticos que han apuntado esta tendencia.

²⁵ Javier Huerta Calvo, *Una fiesta burlesca del siglo de oro. «Las bodas de Orlando»*, Lucca, Mauro Baroni, 1998, pp. 27–28.

Ignacio Arellano, por ejemplo, tras estudiar el incipiente teatro cortesano de la época de Felipe III, llega a la conclusión de que las comedias palaciegas de comienzos del siglo XVII ya destacaban por los excesos cómicos, que la aproximaban a la comedia burlesca. Uno de sus rasgos clave sería precisamente la «fuerte presencia de ingredientes burlescos, cercanos a la comedia de disparates y a los modelos de carnaval, que se integran, bien en el complejo del espectáculo cortesano, bien en la misma comedia».²⁶ Haverbeck destaca que, en general, «el mundo mitológico es sometido por Calderón a la más implacable burla. Los elevados sentimientos caen destruidos por la chanza plebeya».²⁷ El mismo Neumeister relaciona su idea de la fiesta mitológica como *anti-comedia* con el papel del gracioso: «La acción mitológica impide de por sí una relación directa con la realidad. A pesar de eso, el público cortesano entiende muy bien las alusiones políticas y personales que ofrece la acción. Vista de tal manera, la fiesta mitológica tiene relaciones mucho más estrechas con la realidad que la comedia y aun su función panegírica la hace parte de esa realidad: el gracioso llega a ser protagonista».²⁸

A comienzos de los años cincuenta, cuando se representa *La fiera, el rayo y la piedra*, esa tendencia se ha convertido casi en una marca de género; Aurora Egido, en su edición de esta obra, recuerda que Calderón triplica el número de graciosos y provee un fondo bufonesco próximo a la comedia burlesca:

Alguna vez se roza la blasfemia, bien que lexicalizada [...] El honor queda cuestionado, sujeto a la presencia de las dádivas, herencia ovidiano-celestinesca [...] Como ocurre en la comedia burlesca y en el teatro breve, los graciosos parodian los diálogos sublimes de sus amos con sus palabras, ges-

²⁶ «El teatro cortesano en el reinado de Felipe III», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 55–73; cita en p. 73. Arellano comenta algunas comedias cortesanas de tema mitológico de Lope de Vega, como la *Fábula de Perseo*, representada en 1613 (donde encuentra una reescritura burlesca de la locura de Orlando, con base en «los modelos jocosos de las comedias de disparates de la fiesta cortesana: su caballo de caña, las armas ridículas, su intento grotesco de matar al monstruo que amenaza a Andrómeda con zarazas para perros, etc., se ligan al mundo del carnaval que hemos visto integrado en los fastos cortesanos»). Véase también Joan Oleza, «*Adonis y Venus*. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega», *Teatros y Prácticas escénicas II: La Comedia*, Londres, Tamesis / Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 309–24.

²⁷ Edwin Haverbeck, *El tema mitológico en el teatro de Calderón*, Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1975, p. 51.

²⁸ Sebastian Neumeister, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 109–110.

tos y movimientos, caricaturizándolos. Calderón refleja así un mundo al revés, invirtiendo los propios términos y situaciones que la obra crea en los terrenos del estilo sublime cultivado por los señores y por los dioses. Quedan, de este modo, puestos en evidencia el heroísmo, la vida regalada, el amor, la palabra y el decoro.²⁹

Si nos situamos en el corpus de teatro cortesano de la última parte del siglo, la degradación carnavalesca es tan notoria que puede hablarse de un predominio claro de la comicidad en detrimento de los elementos serios. En su estudio de conjunto sobre el teatro palaciego de finales del XVII, Kazimierz Sabik destaca la intensificación del papel atribuido a la figura del gracioso para invertir los valores del mundo de los dioses y los reyes:

El mundo idealizado de éstos aparece —tal como ocurre en la poesía satírico-burlesca de la misma época— sometido a un continuo proceso de desmitificación y degradación que muchas veces raya en la vulgaridad [...] Se nota asimismo la intensificación del elemento cómico de la representación con la multiplicación de los graciosos y la importancia que se da a las piezas adicionales que son los entremeses bailados y los fines de fiesta.³⁰

El repaso cronológico que queremos realizar sobre este asunto ha de estar forzosamente basado en un corpus reducido y no pretende ser exhaustivo. Pretendemos hacer algunas calas en obras de algunos dramaturgos cortesanos no muy conocidos, pero fundamentalmente nos centraremos, por razones obvias, en las de Calderón.

■ LOS GRACIOSOS CALDERONIANOS

Su primera pieza mitológica fue *El mayor encanto, amor*, escrita en 1635, cuando se le nombró director del teatro de Corte tras morir Lope de Vega. El tema serio de esta obra son los amoríos de Circe y Ulises, y, aunque destaca también el personaje cómico de Clarín (convertido en mona por aquella), es un perfecto ejemplo tanto de la politización del teatro mitológico palaciego como de la utilización del humor con fines críticos. La obra ha sido estudiada por Margaret Rich Greer en relación con otra

²⁹ Aurora Egido, ed. Pedro Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 71–75.

³⁰ Kazimierz Sabik, *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670–1700)*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1994, pp. 175 y 267–268.

pieza calderoniana de distinto género, el auto sacramental *El nuevo Palacio del Retiro*. Ambas fueron escritas en fechas muy cercanas para celebrar la conclusión de las obras del palacio, pero reflejan dos posturas muy diferentes hacia el poder real:

El auto no ofrece nada que contradiga la visión tradicional de un Calderón sumamente católico y monárquico. Pero cuando prestamos la debida atención al espectáculo palaciego de 1635, *El mayor encanto amor*, encontramos una actitud muy distinta hacia el rey, su privado y su nuevo palacio [...] También encontró la forma de combinar el texto esencial de alabanza del monarca con un texto implícito que implicaba una crítica discreta de ciertas políticas del rey.⁵¹

En efecto, en esa época circulaban, sobre todo en forma de poemas satíricos, muchas críticas hacia Felipe IV por haberse entregado a placeres sensuales en su nuevo palacio mientras el país estaba en guerra, y por haber dejado todo en manos del conde-duque de Olivares. La parte cómica de *El mayor encanto amor* se inscribe en esta línea crítica mediante el paralelo entre el encanto de Circe a Clarín y la esclavitud de Ulises. Cuando la maga convierte en mona al gracioso, éste ya vaticina: «¡Hombres monas! Presto habrá / otro más de vuestra especie», es decir, Ulises, que es el trasunto en esta obra del propio Felipe IV. Si Clarín está «enmonado», el astuto griego está «enamorado», y esa yuxtaposición se refleja en el argumento de la comedia con el propósito de evidenciar la necesidad de que el rey (Ulises) despierte de su encantamiento y afronte los deberes pendientes. Greer explica el asunto con mucha claridad:

Sin pintar a Calderón como una especie de revolucionario secreto, quisiera sugerir que su actitud hacia el poder monárquico es más compleja de lo que hemos reconocido hasta ahora [...] *El mayor encanto amor* dramatiza claramente la crítica popular de la conducta del rey, pero lo hace de una forma agradable, endulzando la crítica con una buena dosis de humor y de brillo espectacular. En el auto sacramental, dirigido a un público masivo y diverso en las calles de Madrid, Calderón transformó al rey en dios terrenal en su papel de defensor principal de la fe. Pero en las obras espectaculares de corte, al lado del texto celebratorio del poder real, Calderón solía inscribir, de

⁵¹ Margaret R. Greer, «Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo Palacio del Retiro* y *El mayor encanto amor*», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, II, pp. 975–984.

forma velada, un texto crítico dirigido al rey en cuanto líder político, un texto que lo trata como cuerpo muy humano y sujeto al error. (Ibídem)

Sería erróneo sobredimensionar ese alcance crítico, ya que Calderón no era, en efecto, ningún subversivo.³² Pero tampoco su actitud ante la monarquía es tan disciplinada como pudiera creerse por su trayectoria, siempre próxima al poder real y religioso. Desde nuestro punto de vista, estas conclusiones son válidas no sólo para el caso de *El mayor encanto amor*, sino para otros muchos.

Otro ejemplo que nos parece muy significativo es el de *Los tres mayores prodigios*, una obra muy poco estudiada de Calderón que resume perfectamente todas las características mencionadas. Se representó la noche de San Juan de 1636, en el patio del Buen Retiro, con un extraordinario aparato escénico. También en este caso el aspecto político ha sido central en los escasos estudios críticos. Así, se ha subrayado que se trata de un claro ejemplo de obra de arte puesta al servicio del poder, ideologización reforzada mediante el uso durante la representación de pinturas de Zurbarán³³. Sin embargo, otros —o incluso los mismos— estudiosos han matizado después esa interpretación fuertemente politizada de esta obra, viendo en ella una especie de farsa amable de intenciones puramente lúdicas, o hasta una burla del concepto del honor, incluso de los propios cuadros de Zurbarán.³⁴ Calderón puso especial énfasis en la veta cómica de esta extraña obra donde, además de incluir hasta tres graciosos, ridiculiza a los principales héroes de la Antigüedad (la comicidad de *Los tres*

³² Para el caso de Lope de Vega véanse las consideraciones, a propósito de una de sus comedias mitológicas, de Michael Kidd, quien cree que «the possibility that Lope's theater may have been subtly critical of the society in which it developed forces a reconsideration of perspectives such as those of José Antonio Maravall» («The performance of desire: Acting and being in Lope de Vega's *El laberinto de Creta*», *Bulletin of the Comediantes*, 47:1, 1995, pp. 21–36. Martínez Berbel puntualiza que «no se puede pensar que Lope intentara transgredir en ningún sentido. Las tesis de Maravall son perfectamente soportadas por esta obra. [No estamos] ante un planteamiento subversivo por parte del autor madrileño [...] Lope no fue nunca nada parecido a un autor opuesto en ningún modo al sistema, sino todo lo contrario, una parte importantísima y comprometida con el mismo» (*El mundo mitológico de Lope de Vega*, pp. 163–164).

³³ Véase Constance Rose, «El arte de escribir: *Los tres mayores prodigios* de Calderón y la pintura», *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermánico*, Passau 1993, ed. Hans Flasche, Stuttgart, Steiner, 1994, pp. 243–252.

³⁴ Susana Hernández Araico, «Política imperial en *Los tres mayores prodigios*», *Homenaje a Hans Flasche*, Stuttgart, Steiner, 1991, pp. 83–94; Constance Rose, «Was Calderón Serious? Another Look at *Los tres mayores prodigios*», *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, Nueva York, Peter Lang, 1997, pp. 246–252.

mayores prodigios es tan densa que habrá de ocuparnos en otro momento de forma más detenida). Así pues, ¿hasta qué punto pueden hacerse lecturas políticas tan rotundas si nos enfrentamos a una obra de encargo tan llena de elementos cómicos, incluso satíricos?

Volviendo a la notable comicidad desarrollada por Calderón en *La fiera, el rayo y la piedra*, glosada por Aurora Egido con ilustrativos comentarios, conviene insistir en que al gracioso Lebrón le acompaña otro, Brunel, que actúa también como contrapunto irónico y desmitificador de la épica fantástica y heroica, enlazando con la parodia de la caballería andante. Brunel se tiene a sí mismo, de hecho, por «escudero andante»; es el antihéroe por excelencia, encargado también de romper la ficción dramática o de reseñar incluso esas libertades que se tomaba Calderón en la recreación mitológica (por ejemplo, advierte a Ifis que se ha librado de la horca, ya que según la leyenda se ahorcó tras la muerte de Anajarte, mientras que en la comedia carece de iniciativa cuando la convierten en estatua).³⁵

Apuntaba en su día Egido una hipótesis relacionada con el tema que estamos abordando, corroborada recientemente:

Es evidente que a la comicidad de *La fiera* habría que añadir la que proporcionaron la loa y los entremeses que la acompañasen. Es posible que estas piezas menores fuesen de Calderón o de algún otro autor, como Solís, y que tuviesen alguna conexión con la comedia propiamente dicha. En cualquier caso, y aunque ignoremos cuáles fueron, deben tenerse en cuenta a la hora de valorar la obra que nos ocupa, encerrada y mezclada con la voz, la música y la acción de unas obras «menores» más o menos conectadas con la comedia y que servirían de contrapunto festivo y tal vez de apoyo desmitificador a los pasos cómicos de León, Pasquín y Brunel.³⁶

Marcella Trambaioli ha conjeturado con solvencia —aunque sin el apoyo documental que lo ratifique en todos sus extremos— que un en-

³⁵ Calderón, por cierto, utilizó el mismo nombre para los graciosos de otras comedias suyas, *El segundo Escipión* y la antes mencionada *Auristela y Lisidante* (sobre la onomástica calderoniana, véase Javier Huerta y Héctor Urzáiz: *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Pliegos, 2002). El Brunel de *El segundo Escipión* no es tampoco un gracioso más: tontorrón y bienintencionado, rivaliza con otra figura del donaire, Turpín, pícaro, astuto y desvergonzado, formando una especie de precedente de la pareja farsesca «payaso tonto—payaso listo». Las peleas de este dúo cómico son absolutamente disparatadas y se salen también de la norma, dando un tono sorprendente a esta obra calderoniana también poco conocida.

³⁶ Egido, ed. *La fiera, el rayo y la piedra*, pp. 77—78.

tremés en dos partes escrito por el propio Calderón, titulado *La premática*, fue el que se representó con *La fiera, el rayo y la piedra* en una primera versión distinta de la que conocemos. Lo más interesante de este dato es que permite establecer una conexión temática y textual entre la obra principal y los entremeses que se hicieron en los descansos de esta larga representación mitológica.³⁷

Al año siguiente, 1653, Calderón volvió a escribir una fiesta mitológica para Palacio. Se trata de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, representada en el Coliseo del Buen Retiro³⁸. La parte cómica de la obra la desarrolla el villano Bato —interpretado por el famoso actor Juan Rana—, que va dando cierto contrapunto a las hazañas de Perseo y sus peroratas subidas de tono heroico. Pero su papel cómico no va mucho más allá del de cualquier gracioso de una comedia al uso. Actúa siempre como un cobarde, pero sin poner en tela de juicio las acciones de los dioses y héroes, y limitándose a algunos chistes no demasiado osados. Quizá el momento en que más claramente participa Bato del humor distanciador típico de las comedias mitológicas sea al final de la obra, cuando un asombrado Lidoro refiere que Perseo le ha cortado la cabeza a Medusa, de cuya sangre ha nacido el caballo alado Pegaso, sobre el que el héroe surca los aires, acompañado por un templo volador. La narración de hechos tan asombrosos produce gran impacto y turbación sobre toda la selecta concurrencia (Andrómada, el rey Polídites y otros), excepto sobre Bato, quien se pregunta (probablemente en un aparte) «¿Y habrá algún bobo después / que piense que es verdad esto?».

Calderón volvió a usar la misma broma en otra comedia mitológica de 1661, *Eco y Narciso*, repleta igualmente de comicidad (véanse en la nota 47 otros comentarios sobre esta obra y *El monstruo de los jardines*). El gracioso se llama también Bato³⁹ y, en el clímax final, con Eco volviéndose

³⁷ «El motor de la acción de las dos obras festivas es el contraste burlesco entre el amor correspondido y el amor ingrato, y éste, aunque desarrollado en un contexto muy distinto, es el mismo eje temático que rige la trama de *La fiera*, presidida por la discordia entre Cupido y Anteros» (Marcella Trambaioli, «Los entremeses de *La premática*: ¿contrapunto festivo de *La fiera, el rayo y la piedra*?», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 1165—1174; cita en pp. 1165—1166).

³⁸ En relación con las lecturas políticas del teatro mitológico a las que venimos aludiendo, Alistair Malcolm recuerda también que «si primero Olivares había hechizado al rey como la Circe en *El mayor encanto amor*, después era su sobrino, don Luis de Haro, como nuevo valido del rey quien le hizo dormir como el Morfeo de *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*» («Teatro del gobierno. Las obras de Calderón representadas ante los consejos de Felipe IV en los años 1650», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 637—648; cita en p. 645).

³⁹ Calderón utilizó asimismo este nombre para sus graciosos de la comedia *El alcaide de sí mismo* y el

aire y Narciso transformándose en flor, dice «¿Y habrá bobos que lo crean? / Mas sea cierto o no sea cierto, / tal cual la fábula es / esta de Narciso y Eco». La otra comedia mitológica que Calderón escribió en 1661, *El hijo del sol, Factón* —que no tratamos aquí por su estricto carácter de advertencia política, carente de estos rasgos de humor— termina también con un aviso doble: «Con que los bobos / lo creerán, y los discretos / sacarán cuán peligroso / es desvanecerse».

En 1657 Calderón escribió *El golfo de las sirenas*. Esta obra (que, como hemos dicho, se representó sin piezas breves, ya que el propio Calderón insertó dentro del argumento las escenas equivalentes a la loa y la mojiganga) trata de los amores de Ulises con Caribdis y Escila, y recrea varios episodios de *La Odisea*: los encantos de Circe, los problemas de los marineros de Ulises con las sirenas, etc. El gracioso es un pescador simple llamado Alfeo, representado también por Juan Rana. *El golfo de las sirenas* presenta un nuevo aumento de la comicidad con respecto a lo que era habitual; sobre todo teniendo en cuenta que el personaje de Alfeo sufre un desdoblamiento que crea un distanciamiento paródico. Al final de la comedia, ha dejado de ser Alfeo y se le llama por su nombre, Juan Rana, cuando sufre la primera de una serie de muertes cómicas, que luego no serán tales. Después, en lugar del desenlace habitual, Calderón enlaza el final de la comedia con el comienzo de la mojiganga, donde Juan Rana hace ya de sí mismo y vuelve a no-morir. En nuestra opinión, es en esta fiesta teatral donde toda esa veta de comicidad incipiente, más o menos contenida, se convierte en verdadera seña de identidad de las comedias mitológicas palaciegas, sobre todo en las zarzuelas, es decir, en las obras más cortas. Así lo comentan también Kazimierz Sabik y María José Martínez, respectivamente:

Cabe destacar la importancia de lo cómico en la obra, que incluso cobra más importancia que lo serio si se tiene en cuenta la totalidad de la pieza (o sea, además del texto de la égloga, la loa y la mojiganga final). Este hecho no puede extrañar si tenemos presente el que la zarzuela sea un género híbrido: mezcla de la palabra recitada y del canto, de lo cómico y lo serio.⁴⁰

Dramaturgos como Calderón en el fin de fiesta de *El golfo de las sirenas*, o Antonio de Solís en las loas de *Eurídice y Orfeo* y *Triunfos de amor y fortuna*, usan

auto sacramental *Los sueños de José* (Huerta / Urzáiz, *Diccionario*, pp. 99–100). Aparece también en las comedias mitológicas de Lope de Vega.

⁴⁰ Sabik, *El teatro de corte*, op. cit., p. 31.

precisamente esta convención para producir, en vez de una ruptura, un efecto de continuidad burlesca.⁴¹

Teresa Ferrer matiza, sin embargo, que «la parodia tiene que ver con las fórmulas más externas y convencionales del teatro cortesano, con el tono áulico que se ve obligado a adoptar el poeta cortesano o con el uso de la tramoya escénica que exige toda fiesta palaciega, pero no con el contenido ético que Calderón propone». Y es que, a su juicio, también en el caso de *El golfo de las sirenas* pueden hacerse lecturas políticas —o como quepa calificarlas— similares a las comentadas a propósito de *El mayor encanto amor* o *Los tres mayores prodigios*:

Sería inevitable leer, más allá de una advertencia al género humano sobre los peligros que le acechan, una advertencia personal al monarca, cuya afición por las mujeres es bien conocida, así como los tormentos, temores y sentimiento de culpa que esto le ocasionaba, y que se reflejan de manera sincera en su correspondencia con la monja María de Jesús de Ágreda. [Ésta] se lamentaba, en carta a don Francisco de Borja —personaje que la informaba regularmente sobre los asuntos de la corte, incluidos los galanteos del rey—, de que el monarca hubiese vuelto a sus «mocedades antiguas», en referencia a los rumores sobre la existencia de una nueva amante del monarca [...] En *El golfo de las sirenas* es el propio Ulises, en referencia a su aventura con Circe, el que esboza la idea de que la corrupción del príncipe trasciende el ámbito de lo privado para proyectarse sobre el ámbito de lo público.⁴²

En 1660 Calderón estrenó en el Coliseo del Buen Retiro dos importantes obras musicales: *La púrpura de la rosa* (17 de enero) y *Celos, aun del aire, matan* (5 de diciembre). Esta última es una ópera sobre el tema de Céfalo y Pocris, en tres actos y enteramente cantada (es decir, el arquetipo de la ópera), en la que los graciosos Floreta, Clarín y Rústico otorgan también un predominio del humor, sobre todo a través de las zoomorfosis de este último (león, oso, lobo, tigre, lebre y jabalí), una animalización carnavalesca que supone una clara degradación grotesca:

⁴¹ María José Martínez López, «*Esta locura que veis*: el entremés del siglo XVII», *Insula*, 639–640, marzo–abril del 2000, pp. 5–8; cita en p. 6.

⁴² Teresa Ferrer Valls, «*El golfo de las sirenas* de Calderón: égloga y mojiganga», *Giornate Calderoniane, Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale Palermo 14–17 de Dicembre 2000*, ed. Enrica Cancelliere, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 293–308.

«Al lado de lo trágico se introduce lo cómico, dándole mucha importancia en la estructura de la pieza. Las transformaciones del gracioso Rústico recuerdan los recursos de la *commedia dell'arte*».⁴³ Esta veta cómica la amplificó Calderón en *Céfalo y Pocris*, comedia burlesca del mismo año en la que parodia la propia *Celos, aun del aire, matan*.

En un trabajo reciente, Elena di Pinto estudia conjuntamente un mosaico de tres comedias «contemporáneas en la mesa de Calderón» pero de diferente género (una comedia caballeresca, una mitológica y una burlesca), apuntando una hipótesis sobre los mecanismos de la risa en los variados subgéneros de la comedia muy cercana a la que estamos exponiendo:

Es importante resaltar la evolución del gracioso en las tres comedias. Hay que destacar en *Auristela y Lisidante* la intervención de los criados Brunel y Merlín, siendo el primero algo cobarde y codicioso como corresponde a su papel y basándose su gracia esencialmente en la palabra, mientras que el segundo tiene un tipo de risa más primario basado en las bofetadas y golpes [...] Los graciosos de *Celos, aun del aire, matan* son Clarín y Rústico [...] la actitud de ambos (sobre todo la de Rústico con sus múltiples metamorfosis animalescas) es bastante histriónica y carnavalesca, y su presencia está plenamente justificada como preámbulo de la obra burlesca. Como si fuera una gradación en lo burlesco, en la gracia de la fiesta carnavalesca, primero se representa *Auristela...*, comedia nueva al uso en la que los graciosos tan sólo poseen esa natural conciencia metateatral, luego *Celos...*, más carnavalesca, si bien en el marco mitológico, y antecedente más evidente para el público, en la que los graciosos tienen conciencia teatral y matiz carnavalesco y por último la tercera, *Céfalo...*, ya abiertamente burlesca.⁴⁴

En cuanto a *La púrpura de la rosa*, está escrita en un solo acto (brevedad

⁴³ Distinta opinión tiene a este respecto Alfredo Hermenegildo: «El gracioso [de *Celos, aun del aire, matan*] asume una función marginada, subalterna y semidesligada de la articulación fundamental de la comedia [...] El personaje de la libertad carnavalesca ha sido transformado e integrado en una secuencia que sirve los intereses de la verdad oficial, los de Diana. Cuando el personaje vive en el espacio de lo grotesco, está descubriendo una situación que favorece al señor. Los espejos cóncavos de la farsa devuelven la imagen normal de un objeto anormal, ya que deforman una realidad ya deformada [...] Es decir, se ha pervertido el sentido liberador de la carnavalización, de lo grotesco, para reducirlo a simple signo creador de comicidad dentro de un espacio impermeable a lo popular» (*Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995, p. 232 y 240–241).

⁴⁴ Elena di Pinto, «Los mecanismos de la risa: de *Auristela y Lisidante* y *Celos, aun del aire, matan* a *Céfalo y Pocris*», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 997–1006; cita en pp. 1001–1002.

característica de la zarzuela), pero fue totalmente musicada (seña de identidad de la ópera); por ello, los musicólogos la catalogan como semi-ópera. Recrea esta obra el mito de Venus y Adonis, con la participación destacada también de Marte; parece que el hecho de que se represente el desconcierto de éste y el triunfo de Venus no es casual, ya que se conmemoraba así el fin de una guerra (con la firma de la Paz de los Pirineos) y el acuerdo de una boda (la de la infanta María Teresa con Luis XIV de Francia). Pero la interpretación política no es la única que se ha dado a esta obra, ya que algunos consideran que Venus representa el amor cristiano, Adonis al hombre condenado por los pecados de sus padres y Marte a Satanás. Pero incluso quienes hacen esta exégesis religiosa de *La púrpura de la rosa* consideran que la presencia de la acción cómica paralela protagonizada por los villanos Celfa y Chato «adultera el mito de Venus y Adonis», y que las tensiones dramáticas de la obra «también tienen un aspecto ridículo». Los responsables de la mejor edición de esta obra se muestran sorprendidos por el hecho de que, en una representación de 1680, *La púrpura de la rosa* fuera acompañada nada menos que por tres entremeses: *Las beatas*, de Antonio Barrientos, *Los estudiantes*, de Alonso de Olmedo, y *El abad del Campillo*, de León Merchant.⁴⁵ Pero, en nuestra opinión, es precisamente un contexto de gran comicidad el que justifica la presencia de tanto entremés para una obra en un solo acto.

Volviendo a los villanos Celfa y Chato, sus disputas matrimoniales, dispersas a lo largo de la obra, constituyen casi una especie de entremés inserto en el argumento principal. Pero el hecho de que Celfa sea pretendida por el personaje de Dragón, soldado del dios guerrero Marte, da pie a una serie de equívocos y juegos de palabras que se emparentan textualmente con el entremés *El dragoncillo*, también de Calderón, donde recordemos que el propio dramaturgo remedaba su drama de honor, *El alcalde de Zalamea*. De ahí que la pretendida dignidad castrense de Dragón sea puesta en evidencia ya desde antes de aparecer, cuando el personaje del villano le menosprecia llamándole «soldadillo». Chato evidencia la relación intertextual con el entremés *El dragoncillo*, cuando dice: «Y pues venimos / a este monte sólo a fin / de hacer leña, yo sabré / cortar un garrote que / diga si es dragón o no». Y cuando Marte llama a Dragón a voces, Chato, en permanente disputa con su mujer, le pide al dios guerrero: «No al Dragón llamar intentes [...] que no hace falta el Dragón /

⁴⁵ Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, ed. *La púrpura de la rosa*, op. cit.

adonde está la serpiente»; compárense estos versos con los siguientes de *El dragoncillo*: cuando Teresa le pide a su marido que no la deje a solas con la compañía de dragones, éste le responde: «Sin razón te quejas, / que a ti no te harán mal, que sois parientes.» «¿Parientes?», se pregunta Teresa. «Sí, dragones y serpientes». No cabe duda, pues, del diálogo intertextual que se establece entre *La púrpura de la rosa* y el entremés; lo que no sabemos, dada la ausencia de datos cronológicos referentes a *El dragoncillo*, es de qué forma concreta se produjo y en qué se asemejó a la relación antes vista entre *La fiera, el rayo y la piedra* y los entremeses de *La premática*.

Tras la muerte de Felipe IV en 1665 se suspendieron prácticamente todas las actividades teatrales, tanto en Palacio como en los corrales de comedias. Las únicas representaciones dramáticas desde entonces, y hasta 1670, fueron los autos sacramentales que los ayuntamientos encargaban para la celebración del Corpus Christi.

Las representaciones teatrales en Palacio tras los cinco años de luto oficial se reanudaron con *Fieras afemina amor*, también de Calderón, estrenada en enero de 1670, aunque había sido prevista para el 22 de diciembre de 1669, fecha del cumpleaños de Mariana de Austria. El tema de esta pieza mitológica es el ciclo de los trabajos de Hércules. Aunque nos deja también algunas notas de interés para el asunto del que nos estamos ocupando, hay que señalar que *Fieras afemina amor* es una de las obras en que se ve con mayor claridad el trasfondo político que Neumeister atribuye a este género (parece que el argumento de la obra y algunos de sus personajes podrían simbolizar de alguna manera el conflicto político entre la reina Mariana y su enemigo, don Juan de Austria).

En cuanto a la parte cómica, el encargado de su ejecución es el gracioso Licas, presente sobre todo en la primera jornada. Además de los rasgos cómicos habituales, Licas «es el antihéroe, el hombre que muestra hasta qué punto es fantásticamente absurda la conducta de su maestro. Es glotón y cobarde, como la mayoría de los graciosos de Calderón, pero es una faceta muy menor de su papel. Su función real en la obra es la de presentar actitudes humanas normales como contraste con las heroicida-

des inhumanas de su amo, Hércules»⁴⁶. De hecho, nada más empezar le llama «majadero» por preferir enfrentarse con el león de Nemea en lugar de irse con unas ninfas. Cuando intentan entrar al palacio de Libia, una voz femenina le advierte cantando a Hércules desde dentro: «¡Ay mísero de ti!, y ¡ay infelice! / [...] si aquesa puerta / intentas ver, para tu ruina, abierta», evocación autoparódica que Licas interrumpe diciendo: «Ése es otro cantar». No es la única alusión de Calderón a *La vida es sueño* en esta fiesta, tanto en la propia pieza principal como en las obritas cómicas con que la sazonó.⁴⁷

Y en este punto queremos detenernos en una cuestión de recepción crítica de la obra que incide de nuevo en la conexión temática de la obra principal con sus piezas breves. Además de la loa que la acompañó en la edición de 1683 (*Sexta parte*), *Fieras afemina amor* se representó junto con el entremés *El triunfo de Juan Rana*, y con un sainete y un fin de fiesta sin nombre a los que María Luisa Lobato quiso titular, respectivamente, *Hermosura y discreción* y *El tamborilero*, señalando que «ambas obras breves pueden considerarse exentas y no deja de extrañar que se haya hablado hasta el momento poco de ellas y de su atribución, que pienso no deja dudas»⁴⁸. Edward Wilson decía a este respecto, en su edición de *Fieras afemina amor*, que «probablemente todas estas piezas eran de Calderón [...] El entremés, el sainete y el fin de fiesta parecen tener poca conexión con la propia obra; quizá su función era proporcionar un contraste con

⁴⁶ Edward Wilson, ed. Calderón de la Barca, *Fieras afemina amor*, Kassel, Reichenberger, 1984, p. 37; la traducción es nuestra.

⁴⁷ La misma broma autoparódica encontramos en otra comedia mitológica de Calderón, *El monstruo de los jardines*, estrenada en julio de 1661. Esta obra trata sobre el personaje de Aquiles, pero no hay casi rastro en ella del humor paródico y satírico que nos ocupa. Sí, como hemos dicho, en la pieza que formó «pareja» con ella, la mencionada *Eco y Narciso*; Neumeister, de hecho, considera que «*El monstruo de los jardines* se muestra en su contenido como repetición, continuación y resolución sumamente significativas de *Eco y Narciso*. Debe haber sido representado, pues, no sólo después de *Eco y Narciso*, sino que, como demostrará la presente interpretación, relega esta fiesta casi al papel de un prólogo, que a su manera bucólica, según la moda, no hace más que anunciar y preparar la elaboración del tema en *El monstruo de los jardines*» (*Mito clásico y ostentación*, op. cit., p. 163). Remitimos, pues, al detenido estudio que hace Neumeister de estas dos obras, o «fiesta doble», como la llama, de mayor alcance que lo que pudiéramos decir ya aquí, pues se vincula con aspectos filosóficos y religiosos.

⁴⁸ «Calderón en los sitios de recreación del Rey», op. cit., p. 202. Agustín de la Granja rotula de forma similar el primero de los sainetes, *Hermosura es discreción*, en su reciente edición comentada de este texto: «El “segundo sainete” para la comedia *Fieras afemina Amor*: breve comentario, propuesta de título y edición», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 987–996.

ella». ⁴⁹ Wilson murió en 1977, sin terminar esta edición de *Fieras afemina amor*, pero en 1984 remataron la labor Don Cruickshank y Cecilia Bainton, quienes subsanaron algunos errores de apreciación del benemérito investigador, entre ellos el contenido en las palabras que acabamos de citar, que matizan de la forma siguiente:

Hemos dejado este comentario, puesto que es indicativo de cómo tanteaba Wilson estas piezas hace veinte años; pero sospechamos que finalmente advertiría sus conexiones temáticas con la obra principal, conexiones que hemos mencionado en las notas. La unidad temática del programa completo de *Fieras* tal vez refuerza la probabilidad de que el mismo Calderón escribiera las cinco piezas. ⁵⁰

Así lo ve claramente también Lobato, quien recuerda que estamos ante «uno de los pocos casos conservados de piezas cortas calderonianas de tono cortesano» y considera que existe una estrecha relación entre todas esas obritas, aunque en este caso menor respecto a la obra larga: «Tiene la particularidad de conservarse íntegra y es una de las raras excepciones en que Calderón integró en ella un sainete y un fin de fiesta cortesanos, bien distintos de otras piezas breves de su producción entre las que se encontraría el entremés de *El triunfo de Juan Rana*, representado como intermedio de la 1ª y la 2ª jornadas de esta comedia». ⁵¹

Este entremés de *El triunfo de Juan Rana* comienza con una voz que pide ayuda para el actor Escamilla, quien aparece a punto de caerse de un burro mientras dice: «Hipogrifo violento, / mira que eres un mísero jumento, / y no toca a tu estilo el desbocarte; / ¡jo burro!, no te empeñes en matarte.» Escamilla fue el sustituto de Juan Rana, que aparece en este entremés de forma testimonial, ya casi impedido para caminar. Probablemente, el mismo Escamilla se desdobló en el gracioso Licas de la obra principal, *Fieras afemina amor*. Al igual que Juan Rana, transmutado en su propia estatua, Escamilla hace en este entremés el papel de sí mismo. ⁵² También el lugar de la representación se hace presente a través de

⁴⁹ Wilson, ed. *Fieras afemina amor*, op. cit., p. 25.

⁵⁰ *Ibidem*, n. 7.

⁵¹ «Calderón en los sitios de recreación del Rey», op. cit., p. 202.

⁵² En nuestro citado artículo «Más sobre reescritura teatral: *El golfo de las sirenas*, de Calderón ¿y Funes?» estudiamos una versión de esa zarzuela calderoniana reelaborada por el dramaturgo semi-desconocido Baltasar de Funes a finales de siglo. Si la versión original contó con Juan Rana en los papeles de gracioso, en la reescrita por Funes era ya Escamilla quien protagonizaba la parte cómica;

alusiones a ciertos rincones de Palacio donde ha de colocarse la estatua de Rana; un soldado, por ejemplo, apunta que el lugar más propicio es la que llama «Sala de las Burlas», al parecer un aposento conocido en realidad como «la pieza de los bufones» porque allí colgaba la conocida serie de retratos dedicados por Velázquez a estos personajes.⁵³ ¿Qué mejor lugar para dejar testimonio del homenaje al bufón teatral por excelencia?

Siguiendo con las referencias burlescas al propio argumento de *Fieras afemina amor*, Juan Rana se ríe de sí mismo diciendo: «Puesto yo de Cupidillo, / parezco divinamente». Si los espectadores acababan de ver actuar en la primera jornada de la comedia a un Cupido serio que intenta clavar sus flechas en el misógino Hércules, ahora el dios romano del amor aparece como un *Cupidillo* gordo y enano. Las ninfas que salen a cantar a continuación acentúan esta línea de autoparodia, y Calderón bromea con las convenciones utilizadas por él mismo en la loa que había escrito para abrir la fiesta de *Fieras afemina amor*, ironizando sobre los pomposos términos que se manejaban en las loas cortesanas para referirse a los monarcas.⁵⁴ Pero da la impresión de que Calderón va incluso un poco más allá cuando desliza (muy sutilmente, eso sí) alguna que otra pulla hacia el rey Carlos II y su madre, la reina regente Mariana de Austria, aludiendo a los muchos años de una y a la hermosura del otro. El pobre Carlos, como es sabido, distaba mucho de ser hermoso, pero ya hemos dicho que las burlas sobre sus taras no eran infrecuentes. Aludíamos antes a las consideraciones a este respecto de Javier Huerta en su edición de la comedia burlesca *Las bodas de Orlando*, obra de 1685; veamos ahora detenidamente sus palabras, aplicables también al caso que nos ocupa:

La loa acaba con la alabanza del rey, a quien se halaga con epítetos tan increíbles, como «bello Sol», «Marte» y «Adonis». Hay muchos retratos de Carlos II, realizados por Coello o Carreño de Miranda, para comprobar lo

se cambiaron incluso chistes y algunos versos de la comedia para adecuarlos a su presencia.

⁵³ Sobre este tema de las llamadas «sabandijas palaciegas», véase Fernando Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991.

⁵⁴ Algo muy parecido ocurre en la loa de *El golfo de las sirenas*, antes comentada: «En la Loa subyace un gesto autoirónico de Calderón hacia su propia actividad como poeta áulico, y una mueca de burla hacia las pautas a las que obligaba el género [...] es al mismo tiempo una loa áulica y una parodia de sí misma y de todas las piezas de su especie. Y otro tanto ocurre con la mojiganga» (Ferrer, «*El golfo de las sirenas...*», op. cit., p. 306).

exagerado de tales calificativos, pero especialmente a cuento viene aquí la minuciosa, aunque no poco cruel, descripción que del último de los Austrias, hiciera el Nuncio del Papa [...] Teniendo en cuenta la catadura física del personaje, puede presumir el lector la soterrada punta cómica que los asistentes más maliciosos de entre el público tenían oportunidad de sacar [...] En otro contexto no festivo y seguramente en presencia de un rey no tan débil como Carlos II, es muy probable que la ocurrencia del verso final [una alusión a la infertilidad del rey] no hubiera podido darse [...] La analogía del monarca con el rey de las fieras [el león] sigue proporcionando carnaza para la chacota general. Eso sí, se dice explícitamente: el cachorro que nazca ha de heredar la belleza de la madre y no la imposible del padre.⁵⁵

Volviendo a los jocosos comentarios del Licas de *Fieras afemina amor*, a comienzos de la segunda jornada Hércules le pregunta a su criado si ya le esperan en Libia para recibirle con las calles adornadas y sobre un carro triunfal, precisamente el vehículo en el que acababa de desfilarse en escena el lisiado Juan Rana. La expectativa del presuntuoso héroe se ve frustrada: «No, señor, no hay de eso nada». Por las paradojas del destino, el carro triunfal está reservado para el héroe cómico.

Calderón escribió otro sainete para el segundo entreacto y también el fin de fiesta, pero ambas piezas carecen esta vez de intención cómica. El sainete es una sucesión de canciones de temática amorosa y lenguaje alambicado y pomposo, rematadas con nuevas alabanzas a la monarquía (la reina, en este caso). También el fin de fiesta se aleja de la algarabía cómica que caracterizaba a las piezas destinadas a poner el broche en las representaciones teatrales, e incide en esta línea de adulación regia. *Fieras afemina amor* resulta, pues, un excelente ejemplo de cómo las comedias mitológicas palaciegas eran un híbrido de representación cómico-festiva disparatada y de ceremonia de afirmación política y exaltación monárquica.

La otra pieza escrita por Calderón ese mismo año de 1670 también parece venir a darle la razón a los que, como Neumeister, consideran el teatro palaciego como un tipo de literatura fuertemente ideologizada. Se trata de *La estatua de Prometeo*, última obra mitológica que Calderón escribiera para los palacios españoles. Es una pieza en tres jornadas bastante atípica, precisamente por carecer de esa vertiente cómica y a veces paródica de la mayor parte de las comedias mitológicas. Hay, claro, un gra-

⁵⁵ Huerta Calvo, *Una fiesta burlesca*, op. cit., pp. 17–20.

cioso, el criado Merlín, cuyas intervenciones sirven también para contrastar con la dignidad de los protagonistas (como cuando se burla de la supuesta muerte a manos de una fiera de Prometeo, arquetipo del hombre de letras: «Sería un gran plato en su mesa, porque el que crudo sabía tanto, forzoso es que sepa más cocido o asado»). Pero lo cierto es que hay poca diferencia entre este Merlín y el gracioso de cualquier otra comedia al uso. Por otra parte, no se tiene constancia de cuáles fueron las obras breves que acompañaron a *La estatua de Prometeo*, así que este caso es muy poco representativo de la comicidad en la fiesta mitológica palaciega. Además, se trata de otra de las obras de Calderón más claramente contaminadas de intenciones políticas (parece que se escribió también al hilo de los problemas con Juan de Austria y de algunas disputas territoriales).

Aunque desde 1670 hasta su muerte Calderón no volvió a escribir ninguna otra obra de tema mitológico para la Corte española, sí lo hizo en 1671 para celebrar en Austria el cumpleaños de la reina Mariana. Se trata de *Fineza contra fineza*, comedia sobre Venus y Diana representada en Viena el 22 de diciembre con su loa y dos entremeses anónimos: *Eurídice y Orfeo* y *La novia barbuda*. Esta última fiesta mitológica nos parece paradigmática de lo que venimos exponiendo hasta ahora, sobre todo por la presencia de esos entremeses (se desarrolla en el texto de la comedia una acción cómica paralela, aunque sin demasiados excesos). Sommer-Mathis ha señalado que «en el primer entremés, *Eurídice y Orfeo*, se presenta el mito clásico de Orfeo de una manera bastante drástica, y en el segundo, *La novia barbuda*, se contrasta el tema amoroso de la comedia con una escena cómico-popular».⁵⁶ Incluso Neumeister, partiendo desde su particular interpretación política, no deja de señalar que los entremeses se refieren al mismo tema que la comedia, el amor, pero desde una óptica muy distinta; merece la pena que en esta ocasión citemos sus palabras, que no requieren de más comentarios por nuestra parte:

El tono es burlesco y contrasta directamente con la acción noble de la comedia [...] El autor del entremés —con mucha probabilidad no es Calderón— juega sin ninguna piedad con el mito trágico de los dos amantes y de su

⁵⁶ Andrea Sommer—Mathis Sommer, «Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): *El vellocino de oro*, de Lope de Vega. I. El contexto histórico—cultural», «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (10–15 febbraio 1999)*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2000, II, pp. 201–216.

muerte provocada sin titubear por las parcas [...] Asimismo el segundo entremés, *La novia barbuda*, se refiere al tema del amor de manera burlesca. Camueso se disfraza de mujer y cinco galanes grotescos le hacen la corte. El entremés termina, antes de comenzar la tercera jornada de la comedia mitológica con el triunfo del amor, con la burla del amor. La acción dramática de *Fineza contra fineza* tiene así su contrapeso, no sólo en la figura del gracioso, representado aquí por Lelio y su compañera Libia, sino también en los dos entremeses burlescos. La sabiduría de los autores y directores de teatro del Siglo de Oro establece por estos contrastes un equilibrio estético y afectivo muy fino entre la fiesta, la comedia y los valores en vigor.⁵⁷

■ LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS DE LOS EPÍGONOS DE CALDERÓN

Tras abandonar Calderón la composición de estas fiestas mitológicas para Palacio, otros dramaturgos recogieron su testigo: Agustín de Salazar, con *Tetis y Peleo*, de 1671, o *Los juegos olímpicos*, de 1673; Juan Vélez de Guevara, con *Los celos hacen estrellas*, de 1672; Juan Bautista Diamante, con *Lides de amor y desdén* y *Alfeo y Aretusa*, ambas anteriores a 1674; Francisco de Avellaneda, con *El templo de Palas*, de 1675; o Bances Candamo, autor ya muy de finales del siglo XVII. No hace ahora al caso repasar todas las fiestas mitológicas del último tercio de la centuria, pero unos cuantos ejemplos variados pueden poner claramente de manifiesto que, si Calderón dio un impulso muy considerable al desarrollo de una comicidad específicamente áulica, sus epígonos fueron todavía más allá por esta curiosa senda.

Un año después de que Calderón escribiera su última obra mitológica, Juan Vélez de Guevara estrenó en el Alcázar una fiesta teatral diseñada por él de principio a fin: *Los celos hacen estrellas*, comedia muy convencional y de escasa calidad acerca de los amores de Júpiter, Juno e Isis; fue acompañada de su loa, el entremés *La autora de comedias* y una mojiganga. Es una fiesta cuyos detalles se conocen perfectamente, al haberse conservado manuscritos, impresos, listas de actores, partituras con la música, incluso acuarelas de los decorados y mutaciones. Todo ello puede

⁵⁷ «Una comedia palaciega en representación particular: *Fineza contra fineza*, de Calderón», *La puesta en escena del teatro clásico*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, pp. 255–68; cita en p. 265. Curiosamente, el propio emperador Leopoldo I puso música a estos entremeses, conservados en la Biblioteca Nacional de Viena y ausentes en todas las ediciones de *Fineza contra fineza* posteriores a 1671 (Mercedes de los Reyes Peña, «Una fiesta teatral española en la Corte de Viena», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX–X celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 195–231).

consultarse en una magnífica edición a cargo de Shergold y Varey, grandes especialistas en el teatro palaciego, en cuyas conclusiones sobre la dicotomía entre parodia y propaganda política queremos detenernos. Son muy atinados sus comentarios respecto al aspecto propagandístico, tendentes a matizar las interpretaciones exageradamente políticas para situarlas en su justa medida. Así, al explicar que un personaje es expulsado del cielo por haber ofendido a Júpiter, dicen:

No hemos querido desarrollar la posibilidad de que haya alusiones políticas en la zarzuela, por ser demasiado imprecisas y difíciles de captar. El público cortesano de 1672, sin embargo, no podía dejar de ver en la caída de Momo un ejemplo de lo que podría suceder a las personas que se encontraban cerca del poder real, si abusaban de su alta posición.⁵⁸

El episodio a que se refieren debía de tener, desde luego, su miga. El deslenguado gracioso Momo, sin saber que el gran Júpiter le está escuchando, hace un chiste muy osado que provoca la ira del dios: hablando de Isis, la amante de Júpiter transformada en vaca por la celosa Juno, dice: «Que Júpiter la quiera / no es nuevo antojo, / que gustan de animales / los poderosos».⁵⁹ Júpiter —símbolo obvio del omnímodo poder real— monta en cólera contra el gracioso, al que llama villano y traidor, desterrándole de su reino. Momo intenta pedir perdón, pero es en vano; cosa lógica si nos fijamos en los términos: «Pelitos a la mar. / De la ira vengadora / la saña cruel olvida, / y perdóname, por vida / de la vaca, mi señora». No está claro el trasfondo de ésta y otras alusiones ni cómo las recibiría la corte de Carlos II, donde a buen seguro se vería con más claridad el destinatario de todos estos dardos. El teatro está sobrepasando aquí claramente los límites de la ficción, y alguna pista nos dan unos quejosos versos de Momo: «Cuando tu favor codicio, / privarme, señor, de oficio / es no dejarme privar». Aunque la alusión personal se ve aquí con más claridad que en ninguna otra obra, lo cierto es que en la mayor parte de las fiestas mitológicas cortesanas pueden encontrarse tanto elo-

⁵⁸ John E. Varey y Norman D. Shergold, ed. Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, Londres, Tamesis, 1970, p. lxxvi, n. 207.

⁵⁹ A propósito de un pasaje de *El laberinto de Creta* en que Lope altera un episodio del mito relativo al adulterio de Pasife con Júpiter metamorfoseado en un toro, señala Martínez Berbel que «debe interpretarse como un intento de Lope por suavizar un pasaje especialmente violento para la época. No se debe olvidar que estamos hablando de prácticas zoofílicas en pleno siglo XVII» (*El mundo mitológico de Lope de Vega*, p. 165).

gios a los reyes como críticas veladas a los enemigos políticos.

Pero, junto a todo esto, hay también —y es lo más importante, ya que suele destacarse menos— una intención crítica, en ocasiones paródica, las más de las veces simplemente chistosa, pero incluso alguna que otra vez satírica, que se canalizaba a través del humor teatral. Es posible que el alcance de esta intención crítica fuera muy corto y desde luego, por volver a matizar, sería un error exagerar en este asunto, ya que entre las funciones de un dramaturgo cortesano no entraría precisamente la de fustigar al poder monárquico, para lo cual ya estaban articulados en la época otros mecanismos menos arriesgados.⁶⁰ Digámoslo de nuevo con las clarificadoras palabras de Shergold y Varey, cuando hablan del libre uso que en *Los celos hacen estrellas* se hace de las fuentes mitológicas:

Sigue muy de cerca a sus originales en cuanto al argumento, pero donde Ovidio y Calderón poetizan, Juan Vélez se muestra deliberadamente frívolo y superficial. Su obra sigue la convención de la mitología burlesca, ya bien establecida en la literatura española del siglo XVII, y convierte a sus dioses en figuras cómicas. El tono, sin embargo, no es el de la áspera caricatura de Góngora o de Quevedo, sino más bien de leve ironía.⁶¹

El personaje de Momo es el encargado de desarrollar aquí esa vertiente cómica. Más allá de los rasgos habituales —cobardía, glotonería,

⁶⁰ Ni siquiera en el caso de la comedia burlesca, a pesar de lo comentado hasta ahora, cabe ver intenciones críticas excesivamente osadas. «Es discutible —señala Javier Huerta a propósito de *Las bodas de Orlando*— suponer un trasfondo crítico subversivo a la comedia burlesca. Es obvio que la censura no lo hubiera permitido. La crítica ideológica de los personajes —los validos, las carencia del rey—, que no de las instituciones, se encauzó desde la clandestinidad de manuscritos y hojas volanderas, no desde la publicidad de los escenarios teatrales, máxime si éstos eran del palacio [...] Y, sin embargo, no encuentro inconveniente en proponer un lector/espectador ideal que, al tiempo que se riera de las gracias vertidas por los actores a lo largo de la fiesta, burlándose de los reyes y nobles ridículos de la ficción, supiera trascender su risa del tablado a la sala donde los reyes y los nobles de verdad se sentaban [...] Habría que admitir la posibilidad —en exceso grotesca— de que el rey, al que sin duda habrían de llegar en más de una ocasión las malicias contra su persona, pudiera encontrar ridícula su propia imagen. Pero cabe también la posibilidad más real: y es que los cortesanos más sagaces terminaran por confundir los reyes de la ficción burlesca con el de la realidad. En cualquier caso, considérese más o menos cierta la posibilidad transgresora de ésta y otras piezas que hemos comentado, lo cierto es que la comedia burlesca no deja títere con cabeza. Los mitos y las leyendas más arraigados en la conciencia nacional se ven sometidos a deformación» (*Una fiesta burlesca*, p. 36–37). Sobre los variados aspectos del supuesto carácter crítico del teatro del Siglo de Oro, cuestión bien polémica, véase el volumen *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, Université de Toulouse—Le Mirail, 1980.

⁶¹ *Los celos hacen estrellas*, p. lxxvi.

borrachería y charlatanería—, en los que se sigue muy de cerca el patrón calderoniano (incluso se copian algunos chistes del entremés *El triunfo de Juan Rana*), lo más interesante de este gracioso son las réplicas que va dando a los gestos y grandilocuentes parlamentos de los dioses, contrastando su sentido común con la sobreactuación de aquéllos, e interrumpiendo los elevados diálogos sobre amores y celos mantenidos por las deidades paganas con bruscos cambios de tono.

Demasiado bruscos, al parecer, para algunas mentalidades, ya que varios de sus chistes en el texto manuscrito fueron expurgados de la edición suelta impresa en el siglo XVIII; por ejemplo, cuando Juno oye una voz y pregunta quién canta, Momo responde «Alguna zagala que da a su descuido un verde, y a costa de otro cuidado, le engordará bravamente», zagala de la que dice también que «persigue bastante», malintencionados versos que valen para tachar a la ninfa de promiscua y prevenirle contra embarazos indeseados. «El humor de Momo era a veces demasiado fuerte para el gusto de mediados del siglo XVIII», dicen Shergold y Varey, pero parece que no para el de la corte de la reina Mariana y el joven Carlos.⁶²

Además de estas salidas de tono, Momo desarrolla una acción paralela en *Los celos hacen estrellas* que parodia la acción principal y en general la temática mitológica al convertirse él mismo en una especie de dios mal disfrazado, zafio y burlón, que, al igual que los personajes elevados, sufre todo tipo de complicaciones, persecuciones e incluso metamorfosis. Se trata de un gracioso muy malicioso y osado: jura por la laguna Estigia — como el soldado de *El dragoncillo*, por cierto—; hace insolentes apartes, como cuando la diosa Juno intenta reclutarle como espía para enterarse de los enredos de su marido y él se pregunta «¿Qué pensará esta maldita?», o cuando ésta entona en un pasaje musicado, supuestamente conmovedor, sus tristes quejas de amor, apunta que «si no está con la tirria de sus celos, por su esposo volverá como una harpía».

Pero Momo no siempre se acoge al sagrado del aparte: también es capaz, rompiendo todas las reglas del decoro, de decirle a la diosa a su cara que «pues ningún día te satisfaces de celos, tienes, Juno, hambre canina», añadiendo que «siempre ha de estar la celosa rostrituerta y desabrida». Cuando se encuentran con una bella ninfa, Juno se pregunta

⁶² En sus conclusiones, sin embargo, rematan con una «nota irónica»: el rey sufría en esos días unas violentas fiebres, y «es muy posible que Carlos II no viera la representación que hemos estudiado» (*Los celos hacen estrellas*, p. cxi).

si será ésa con quien su marido la engaña; Momo no tiene entonces empacho en «tranquilizarla», dejando constancia de la fama de mujeriego de Júpiter, bien ganada a lo largo de tantos episodios mitológicos de seducción: «No te aflijas, que ésta será, y serán cuantas en estos bosques habitan; que Júpiter, no es amante que repara en gullorías, y repartido entre todas, aun no les cabrá una brizna...de amor».

Momo reparte pullas contra todos, incluidos su señor Júpiter y su esposa («Adular a un majadero, del entendimiento a costa, es lo mismo que decir a una fea que es hermosa») y tampoco se libran los otros dioses del elenco: «Júpiter se anda a floreatos, / Venus canta, Juno llora, / luce Apolo, hurta Mercurio, / Marte gruñe y Baco ronca». Ni siquiera en el momento supuestamente más dramático, cuando Mercurio sale a escena tras arrancarle la cabeza a Argos y con ella en la mano, se recata Momo: «No tienes mala cabeza, / con no tener buena cholla. / Con un sábado en la mano, / yo apostaré que te adora / la grasa de las cocinas / por dios de las pepitorias». En otro pasaje, unas ninfas ejecutan un baile en honor del dios Baco y Momo se mete en medio porque también pretende «holgarse, aunque vuestra bobería celebre los disparates de un dios, del vino abogado, por serlo de los vinagres, deidad zupia que en los brindis han permitido que mande». Los celebrantes se ofenden por haber «contra Baco osado decir disparates tan atrevidos», e intentan apalearlo, castigo del que le salva la intervención de Isis (nótese la repetición en pocos versos del término *disparates*, que es el utilizado entonces para denominar a las comedias burlescas).

Finalmente, los danzantes la emprenden con Momo en una entremesil escena de desenlace «a palos», con un vocabulario muy similar al de las comedias burlescas. Dentro de esta lógica disparatada, el gracioso decide metamorfosarse en hiedra para escapar de la paliza que se le avecina. Si un poco antes se ha visto a Isis transformarse en vaca, ¿por qué no él en arbusto? Sus palabras mientras experimenta esta metamorfosis paródica evidencian la burla implícita de las convenciones del teatro mitológico: «Parece que ya me enyedro; / retacillos de deidad / aun me han quedado acá dentro».⁶³ Pódrían aducirse muchos otros ejemplos, ya que cada ac-

⁶³ El antecedente de esta chusca metamorfosis habría que buscarlo, claro, en Calderón, concretamente en su zarzuela *El laurel de Apolo* (de 1658), donde el gracioso Rústico se convertía en árbol mientras gritaba: «¡Valedme, / dioses de mi devoción, / pues que lo sois, Baco y Ceres, / en este aprieto, en que ya / mi pie en raíz se convierte. / Mi pellejo una corteza / es, de la planta a la frente, / troncos mis brazos, y hojas / mi melena y mi copete».

ción de los dioses y ninfas va siendo ridiculizada por Momo, pero creemos que el verso «retacillos de deidad» es una bonita forma de caracterizar este bucle metateatral de la fiesta mitológica, prácticamente una comedia burlesca dentro de una comedia mitológica —supuestamente— seria.⁶⁴

En términos muy parecidos se mueve la zarzuela *El templo de Palas*, escrita por Francisco de Avellaneda (quien también es autor de la loa, el entremés y la mojiganga que la acompañaron),⁶⁵ sobre el tema es la guerra entre los hijos de Edipo por el reinado de Tebas. Aunque Calderón ya no escribía para entonces obras mitológicas, su autoridad sobre estos géneros era indiscutible, de ahí que se le enviara el borrador para que diera su visto bueno. Don Pedro no pudo ver la representación por encontrarse enfermo, pero sus comentarios en el prólogo a la edición de la obra fueron muy elogiosos: «Lo escrito es tal que por sí se mantiene en tan merecida estimación por la variedad de los afectos, así en lo heroico de las lides, como en lo lírico de los amores. Pues es grave en las sentencias, sutil en los conceptos y limpio en lo jocoso».⁶⁶ Cabe preguntarse qué quiere decir Calderón al hablar de un humor «limpio», porque si analizamos la comicidad de esta fiesta, volvemos a comprobar que excede los límites de lo que se podría considerar habitual. *El templo de Palas* es una obra seria, de tono bastante convencional, pero una vez más llama la atención la preponderancia que adquieren el gracioso Requesón y otros personajes secundarios que desmitifican las actuaciones de los protagonistas de la obra.

Como Bato en *Fortunas de Andrómeda y Persico*, de Calderón, cada vez que uno de los personajes recita una de las partes cantadas de la comedia, Requesón se burla de ellos comparándolos con seres mitológicos cantarines, como las sirenas de Ulises o Filomela, metamorfoseada en ruiseñor. Si un enamorado entona sus tristes quejas de amor, el gracioso va haciendo continuos apartes con el público mofándose de sus ínfulas de desesperación. Si un personaje se suicida arrojándose al mar, Requesón ridiculiza su gesto con todo tipo de comparaciones cómicas; y si los

⁶⁴ Varey y Shergold añaden que a partir del v. 151 de la mojiganga final se inserta una «canción que es un eco en tono burlesco del tema de la obra principal» (*Los celos hacen estrellas*, p. lxxxiv).

⁶⁵ Gema Cienfuegos Antelo prepara una edición del teatro breve de este dramaturgo para la colección Teatro Breve Español, de la editorial Iberoamericana—Vervuert.

⁶⁶ Hemos transcrito ese texto en nuestro mencionado artículo «Burlas y fiesta teatral en tiempos de Carlos II: *El templo de Palas*, de Francisco Avellaneda», pp. 207–208.

dos hijos de Edipo se acuchillan y mueren entre las llamas que arden en el templo consagrado a Palas, en ese momento climático que debía mover a espanto al público, a este desmitificador personaje sólo le ocurre mofarse abiertamente de la pretendida dignidad de los personajes principales, diciéndole al público «ya se tuestan en las llamas los chicharrones de Venus» (chiste presente en otras obras del género, como *Los tres mayores prodigios*, de Calderón). ¿Cómo podría el público áulico tomarse en serio la acción representada?

También las piezas breves que acompañaron a *El templo de Palas* se caracterizan por un humor paródico y desmitificador: la mojiganga *El mundi novi* es de tipo burlesco, parodia de Lucrecia y Tarquino, y el entremés *El triunfo del vellocino*, por su parte, es una graciosísima deformación de la leyenda de Jasón y los Argonautas, llevada a las tablas por Lope y Calderón, entre otros, quienes le dotaron incluso de una dimensión prefigurativa como antecedente pagano del propio Jesucristo. Pero Avellaneda —sacerdote y censor de comedias, por cierto— echa por tierra toda esa tradición literaria convirtiendo a Jasón en un perfecto despojo. Los *nobles anales* donde están inmortalizadas sus famosas hazañas no son aquí las relaciones de sucesos históricos, sino sus posaderas, señaladas sin recato —sería tal vez demasiado imaginativo decir que mostradas— ante un público compuesto por un jovencísimo Carlos II y su digna Corte. Los calzones que cubrían esas mismas posaderas, a la primera ocasión en que Jasón debe demostrar su proverbial valentía, empiezan a desprender —según dicen los leones a los que el héroe debía dominar— un fuerte olor a zumaque, fétida sustancia utilizada para curtir cuero. La deformación a que se ve sometido este ridículo «Marte de Carnaval» —según el feliz término de Valle-Inclán— es radical.

Los límites del *alivio cómico* parecen rebasados por completo, y este curioso fenómeno va a más según avanza el siglo. Cuando una de las comedias de Calderón que ya hemos comentado, *El golfo de las sirenas*, fue reelaborada en 1684 por el poeta cortesano Baltasar de Funes, las escenas de nuevo cuño intensifican la ya de por sí considerable carga cómica, dándole al gracioso Alfeo un papel todavía más preminente. Funes escribió incluso nuevas piezas cómicas breves: dos loas, un baile y un fin de fiesta.⁶⁷ Esta última, titulada *El juicio de París*, es una parodia del famoso

⁶⁷ La existencia de dos loas se debe a que la primera de ellas correspondía a una representación cortesana de 1684 y la segunda, como decíamos al principio de estas páginas, para una representación en un corral de comedias, ya en 1685. Esta distinción basada en el lugar de representación

concurso de belleza entre las diosas, que volvería a ser utilizada al año siguiente para acompañar a la comedia mitológica *Las Belides*, escrita por Marcos de Lanuza, conde de Clavijo. Esta versión, correspondiente a una representación mitológica palaciega del tipo de las que venimos comentando, está llena de alusiones a los reyes, pero en la versión del manuscrito, destinada al corral de comedias, fueron sustituidas por otros versos muy diferentes, desprovistos del componente burlesco, para que pudiera representarse ante el vulgo.⁶⁸ Evidentemente, los versos retocados y suprimidos lo fueron porque una cosa eran las licencias paródicas que se permitían de puertas de Palacio adentro, y otra las que se le daban al pueblo llano.

El conde de Clavijo, por cierto, es un interesante y casi desconocido dramaturgo que se especializó —aunque su obra no es muy extensa— en este tipo de festejos mitológicos.⁶⁹ Además de *Las Belides* tiene otras dos zarzuelas: *Cielos vencidos de amor* (de 1698, sobre Céfito y Armonía), donde encontramos a un gracioso-literato que parodia a los poetas del momento y que conoce perfectamente la vida de la Corte; y *Los cielos premian desdenes* (de 1699, sobre Júpiter e Io), con dos parejas de graciosos, una de ellas un matrimonio, que se burlan abiertamente de los dioses y de sus amos, parodiando también las convenciones del género de las zarzuelas, del lenguaje de sus protagonistas, de tópicos como el de *omnia vincit amor*, del amor platónico, etc. También las piezas breves que acompañaron a ambas zarzuelas tienen, además de algún toque político, acentuados rasgos burlescos, parodias del ampuloso estilo de los enamorados de las comedias mitológicas, incluso de la mencionada ópera calderoniana *Cielos aun del aire matan* en el fin de fiesta de *Los cielos premian desdenes*. Así lo destaca Sabik: «A las piezas de carácter burlesco acompañantes a la ma-

afecta en general a toda la comedia y, al respecto del asunto que nos ocupa, también al tipo de humor que maneja el poeta. El manuscrito que contiene la adaptación de Funes es una de esas copias utilizadas por las compañías teatrales, llenas de útiles y curiosas informaciones: acotaciones, indicaciones escenográficas y de vestuario, párrafos a suprimir, etc. Gracias a este manuscrito podemos ver perfectamente que había cierto tipo de chistes y escenas vedados para el público de los teatros comerciales.

⁶⁸ Así lo explicita una nota marginal de códice: «Fin. Añadióse lo ~~que si~~ siguiente, quitando lo que se sigue desde esta señal [*] para poder hacer esta fábula en otra parte sin hablar en particular el asunto por que se hizo». En efecto, en el folio anterior encontramos esa marca del asterisco junto a unos versos que dicen: «Bien puedes / gloriarte de la elección / y aquí lo burlesco cese».

⁶⁹ Véase K. Sabik, «El teatro de tema mitológico de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21–26 de agosto de 1989), Barcelona, PPU, 1992, pp. 1085–1096.

yor, que es la zarzuela, se suma lo cómico de las intervenciones de los criados-graciosos, tan hábilmente diferenciados por Lanuza en sus obras». ⁷⁰

Mucho nos hemos extendido ya en nuestro repaso por este catálogo-antología de fiestas mitológicas, y todavía quedarían muchas otras obras y dramaturgos a los que atender para completar una visión de conjunto sobre el perfil del gracioso de este subgénero (los antes mencionados Salazar y Diamante, autor este último de zarzuelas y semi-óperas; ⁷¹ Pablo Polop, Pedro Scotti o Solís, que está siendo magníficamente estudiado por Frédéric Serralta). ⁷² Pero con lo visto parece, en definitiva, que se produjo en el caso de estas comedias mitológicas una evolución desde el modelo calderoniano hasta la pura fiesta teatral mitológico-burlesca, que con el paso del tiempo se fue vaciando de sus superficiales contenidos políticos, filosóficos y sociales, para quedarse con el tema del amor y, sobre todo, con el componente paródico.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 1095.

⁷¹ Sobre este autor señala Milagros Espido-Freire que «un rasgo muy importante es la presencia del humor, socarrón, irónico, que concentrado en los graciosos a veces interrumpe la tensión dramática de modo despiadado. El cambio de registro que se observa en las distintas comedias no impide que la figura del gracioso se transporte de forma casi literal, imprimiendo un carácter peculiar a su dramaturgia [...] siempre deja espacio para este gracioso socarrón, característico de su teatro» («Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante (1625–87), autor de comedias y de fiestas de zarzuela», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 473–485; cita en p. 483).

⁷² Véanse, entre otros trabajos suyos, *Antonio de Solís et la comédie d'intrigue*, Toulouse, France Ibérie Recherche, 1986, y «Una loa particular de Solís y su refundición palaciega», *Criticón*, 62, 1994, pp.111–144.



«LATENTE ARMONÍA»: ADOLPHE APPIA
Y EL *SPORT* COMO COREOGRAFÍA

Enrique García Santo-Tomás
University of Michigan, Ann Arbor

y

Robert A. Davidson
University of Toronto



En las últimas cuatro décadas la obra del coreógrafo y director de escena suizo Adolphe Appia (1862-1928) ha comenzado a estudiarse con la dedicación merecida de uno de los grandes vanguardistas de principios de siglo XX, y hoy en día se puede afirmar ya que son abundantes los trabajos en torno a su persona y su legado.¹ La labor que viene realizando la fundación Pro Helvetia desde 1979 a través de su exposición *Adolphe Appia-Darsteller, Raum, Licht*, la de la Sociedad Suiza para la Cultura Teatral (*Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur*) junto a la de los Fondos Nacionales Suizos para la Investigación Científica (*Schweizerischer Nationalfond zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung*) dan cuenta de la difusión del escenógrafo ginebrino en su país natal y en lengua alemana.² Sin embargo, el crítico especializado ha tenido que esperar hasta los años sesenta para poder disfrutar de sus dos obras magnas, *La Musique et la*

¹ Los textos más conocidos de Appia han sido recopilados gracias al trabajo de Richard Beacham, *Adolphe Appia. Essays, Scenarios and Designs*. UMI: London, 1989; *Theatre Artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987; y *Texts on Theatre*. London: Routledge, 1993; ciertos logros del ginebrino, como el uso de luces y otros efectos, son estudiados por Eric Bentley, ed., *The Theory of the Modern Stage*. London: Penguin Books, 1976.

² A ello deben añadirse los cuatro tomos de *Oeuvres Complètes: Adolphe Appia*. Ed. Marie L. Bablet-Hahn. Ensayo introductorio de Denis Bablet. Lausanne: L'age d'homme, 1983.

Mise en Scène (1898) y *L'Oeuvre D'Art Vivant* (1921), en una edición inglesa que pusiera en contacto a Appia con el público transatlántico, a pesar de los trabajos seminales de Eric Bentley y Richard Beacham que recogemos en la bibliografía. Incluso más limitada podría considerarse su difusión en español, la cual no ha contado con estudios de verdadero calado hasta hace muy poco, privando al estudioso y al público contemporáneo de materiales esenciales para la comprensión de quien fue uno de los grandes innovadores del teatro de su momento.³ Este interés tan desigual resulta aún más injustificado cuando se aprecia, más de cien años después de la publicación de su primer *manifesto*, la frescura con la que sus escenarios minimalistas han sobrevivido al paso del tiempo.⁴ No deseamos volver sobre este asunto en el presente artículo, sino más bien incidir en uno de los aspectos menos estudiados del coreógrafo ginebrino, a saber, la conexión existente entre su concepto del cuerpo en movimiento y la intersección entre arte y deporte que comenzó a cristalizar en las dos primeras décadas del siglo XX, contemporáneas a la maduración de la visión teatral de nuestro escenógrafo. Los presupuestos fundamentales de Appia se integran, de hecho, en un momento artístico que testimonia la transición o superación del modernismo finisecular al estallido de las vanguardias en Europa, y gran parte de la bibliografía que hoy día se maneja sobre el suizo se centra en sus producciones wagnerianas y sus años en el famoso Hellerau, así como sus teorías musicales y coreográficas;⁵ sin embargo, creemos que no se ha reflexionado tanto sobre la función particular de los actores en escena, sobre su dinámica de paisaje y sobre su operatividad visual en relación a las nuevas concepciones del

³ Véase Julia Doménech, «El espacio escénico contemporáneo». *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 269 (1997 Mayo—Julio): 14—17, en donde se encargó no sólo del ginebrino, sino también de su amigo Edward Gordon Craig, de Antonin Artaud y de Jerzy Grotowski; Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Traducción de Nathalie Cañizares Bundorf; presentación de Juan Antonio Hormigón; introducción de Ángel Martínez Roger. Madrid: Asociación de directores de escena, 2000; y, recientemente, *Escenografías: del 5 de mayo al 6 de junio de 2004*. Ángel Martínez Roger *et al.* Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004.

⁴ Ha sido Lourdes Jiménez Fernández quien nos ha hecho ver las diferentes calas de la influencia del ginebrino en el panorama cultural español; véase su ensayo «La forma del drama wagneriano y los artistas españoles. Afinidades teóricas con Appia», en *Escenografías: del 5 de mayo al 6 de junio de 2004*. Ángel Martínez Roger *et al.* Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004, pp. 77—104.

⁵ En relación a Wagner, puede consultarse Marc Roth, «Staging "The Master's" Works: Wagner, Appia, and Theatrical Abuse». *Theatre Research International* 5 (1980): 138—57; y el libro más reciente de George Brandt, *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1998, en donde también se incluyen selecciones de otros creadores como Emile Zola o Yvan Goll.

desnudo humano que empiezan a emerger en las artes de principios de siglo. Con todo lo original que es esta nueva coreografía y escenografía en el campo teatral de su tiempo, la utilización visual de este tipo de imagen no es ni mucho menos un fenómeno aislado dentro del panorama cultural de la segunda y tercera década del siglo XX. Por ello, será el propósito de este ensayo el destacar la importancia visual otorgada al cuerpo por Appia, en cuanto que su particular puesta en escena eclipsa la evidencia del verbo y de la voz como el mejor de los medios para comunicar emociones universales; comentaremos asimismo su aprecio cada vez más evidente por la proporción anatómica como una entidad no sólo atractiva al ojo del espectador, sino también-y aún más importante-desde una nueva aceptación de lo armónicamente saludable. Finalmente intentaremos, a partir de ciertos paradigmas conocidos sobre la cultura de vanguardia, hermanar este aspecto a la noción innovadora del cuerpo como una entidad visualmente ejemplar que basa su belleza física en la práctica del deporte (*sport*) como agente de ocio y de distinción social. En última instancia esperamos reevaluar la obra del ginebrino dentro de un compromiso general con una cultura visual que va más allá de su contexto europeo, contrastándolo con algunos de los testimonios más significativos de su época.

■ EN BUSCA DE UN CUERPO PERDIDO: DALCROZE, APPIA, HELLERAU

La trayectoria de Appia se inserta en un marco centroeuropeo que nos es familiar, en cuanto que pensar en las vanguardias artísticas del 1900 es volver a nombres y etiquetas tan afortunadas como el *Werkbund* alemán o el *Secession* austriaco.⁶ Sabemos ya que este último, desde la impronta fundamental de Egon Schiele, forma parte de un amplio espectro cultural que emerge en la activa Viena de principios de siglo, con esa provocadora cúpula dorada del pintoresco Museo de Secession como centro de la propuesta más radical de su momento. En una línea semejante aunque no idéntica, el museo vienés nos traslada a otro estandarte igualmente famoso, el Instituto Dalcroze (*Bildungsanstalt*) de la ciudad-jardín de Hellerau en Dresden, testimonio de la nueva arquitectura diseñada por el movimiento *Werkbund* en 1907 bajo la dirección del arquitecto

⁶ A modo de introducción, véase el trabajo de Joseph Maria Olbrich, *Die Wiener Secession*. Viena: H. Bolhaus Nachf., 1986; *Der Westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umwelgestaltung im Industriegebiet. Die Werkbund–Ausstellung*. Colonia: Kolnischer Kunstverein, 1984.

Heinrich Tessenow. Contemporánea a estos lugares emblemáticos se desarrolla una serie de movimientos que cuestionan por completo las normas establecidas del arte, del artista y de su audiencia, entre los que destaca, es ya sabido, el futurismo italiano y sus propuestas iconoclastas que aportan una nueva percepción del teatro y del papel del público en la puesta en escena.⁷ Basadas en el *variety theatre*, las famosas *seratas futuristas*, por dar un caso bien difundido, parten de la idea de rechazar totalmente una recepción pasiva del teatro por parte del público—se trata ésta de una actitud que llega hasta nuestros días, modificada de forma muy personal, en propuestas como las de Leo Bassi o Dario Fo—, involucrándolo con o sin el consentimiento de éste en la misma puesta en escena. Como presagio del drama surrealista del absurdo, estas presentaciones variadas de poesía y teatro se caracterizan tanto por la ruptura de la «cuarta pared» entre el público y los actores como por una provocación explícita de la audiencia que frecuentemente derivaba en un desorden total, lanzándose tomates y patatas a los artistas. Para el ya clásico Filippo Tommaso Marinetti, por ejemplo, la reacción negativa del público es exactamente lo que se anhela en una lucha contra el teatro tradicional que, según él, debe renovarse inmediatamente:

We are profoundly bored with the contemporary theatre (verse, prose and musical) because it fluctuates stupidly between historical reconstruction and photographic reproductions of our daily life: a pedantic, slow, analytical and diluted theatre, worthy at best of the age of the paraffin lamp.⁸

Más lejos irá incluso en su «Manifiesto of Dynamic and Synoptic Declamation» (1916), sintetizando lo que él y sus “actores” futuristas habían logrado en el cambio de una audiencia inerte a otra mucho más activa: «the idea was to vary speed and rhythm, using the whole range of voice tone, bodily movement and all parts of the theatre too, so that the spectator could no longer remain in a cool position of critical detachment».⁹ De eso se trata, precisamente, la revolución escénica del ginebrino, quien toma algunos de los aspectos comentados por el Mari-

⁷ Remito al lector al libro de Günter Berghaus, *Italian Futurist Theater, 1909–1944*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

⁸ Citado en Martin Esslin, «Modernist Drama: Wedekind to Brecht». *Modernism*. Malcolm Bradbury y James McFarlane, eds. Harmondsworth: Penguin, 1976, pp. 527–60, p. 551

⁹ Citado en Caroline Tisdall y Angelo Bozolla, *Futurism*. New York: Oxford University Press, 1978, p. 103.

netti en estas dos citas-luz estática, ausencia de verdadero dinamismo corporal, vocalismo monocromo-para romper con conceptos teatrales caducos. Como resultado, esta expansión activa de la obra hacia cada rincón del teatro deriva de la nueva preponderancia otorgada por Appia a las tres dimensiones del cuerpo humano y de su apuesta por el denominado «living art». Según el escenógrafo ginebrino, «dramatic art does not exist to present the human being for *others*»—involucrando así implícitamente al público en la obra—, sino que «the human being is independent of the passive spectator; he is, or should be, *living*».¹⁰ Aunque se perciben ciertas semejanzas entre la visión espacial del helvético y la de los futuristas en cuanto a su deseo de romper con las normas establecidas, es la actitud que manifiesta frente al cuerpo humano la que le destaca como un pionero en su terreno, ya que los futuristas, fascinados por la creciente tecnología de objetos industriales y por el tema de la velocidad, habían situado al ser humano en el centro de una existencia moderna donde se encontraba exteriorizado de sí y dependiente de la mecanización vital de su mundo. No queremos incidir tampoco aquí en la relación de Appia con el movimiento dadaísta, pero acaso merezca la pena recordar cómo la Primera Guerra Mundial provoca que tanto el ginebrino como sus contemporáneos rechacen y reaccionen a los horrores de la guerra, en algunos casos incluso de manera humorística como en Picabia o Duchamp. La rama berlinesa del movimiento se involucrará, como sabemos, en la política, demostrando a la vez la misma agresividad de los futuristas y su fe en la máquina-evidenciada por su lema famoso «*Die Kunst ist tot—Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins!*»¹¹—pero la esperanza de una posible salvación y purificación del arte y del hombre nunca echará raíces profundas en el movimiento.¹² Frente a esta postura de provocación y novedoso descaro-y acaso manteniendo una abierta pugna con la creciente fascinación por los fetiches vanguardistas y la mecanización que tanto fascina en estos años—, Appia va más allá de la broma iconoclasta en su búsqueda de propuestas teatrales que van poco a poco descubriendo el valor expresivo y plástico del cuerpo humano, con toda su

¹⁰ Adolphe Appia, *The Work of Living Art*. Florida: The University of Miami Press, 1960, p. 53.

¹¹ La arenga—«El arte ha muerto; viva la nueva máquina de arte de Tatlin»—se refiere a la torre nunca construida del ruso Vladimir Tatlin, conocido personaje de la vanguardia post-revolucionaria.

¹² Así lo indicó en su momento Guillermo de Torre en *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965, p. 333.

grandeza y fragilidad. «Passive as we are,»—reivindica en 1922—«we allow the increasing mechanization forced upon us under the guise of progress, and thus conspire in the intellectual decline, the moral decay resulting from this mechanization».¹³ De ahí que el artista deba recuperar el cuerpo humano y ser consciente de su potencial y limitaciones, para que carne y hueso en movimiento sean capaces de convertirse en el templo del alma, un templo que ha degenerado en un objeto sórdido cuya decadencia debe ser reemplazada por nueva energía. El deporte, y lo que el suizo llama «physical culture»—una suerte de cierto hedonismo y autocontemplación placentera—se convierten en ejes de su proyecto purificador; lo que ahora se establece como «new presence» no es sino una práctica contraria a esa denostada mecanización del individuo, que se traduce en una búsqueda de la armonía del ser humano a través de la naturalidad de sus movimientos y de su capacidad de ajuste a la música elegida para cada ocasión. Y, sobre todo, de una verdadera *integración* de elementos dramáticos hacia el más profundo de los interiores del actor.

En 1906 Appia conoce a Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), padre del movimiento denominado «*eurythmic*», una suerte de terapia lúdica que despierta en el hombre su musicalidad corporal y su sentido del ritmo más íntimo y que le permite, a través de su percepción gradual en el espacio, ser totalmente consciente de su belleza y poder disfrutar de su poder terapéutico. En sus clases, Dalcroze instruía a sus estudiantes a traducir una composición musical directamente en el espacio mediante el medio reactivo de sus propios cuerpos, entrenándoles en una suerte de tablas gimnásticas hasta que esto ocurría casi automáticamente. Influidor por estos fundamentos, Appia buscó despertar la conciencia corporal de sus actores tanto en el espacio como desde su propia masa corpórea, instándoles a crear sus propios ejercicios tridimensionales para huir de lo que los críticos han denominado «mere moving tableaux». Nacieron con ello sus famosos «espacios rítmicos» como producto de la creciente colaboración con su colega. Si Dalcroze esperaba que sus estudiantes se movieran más allá de una relación total con la música, usándola para que su expresión a través del cuerpo se convirtiera en una forma de experiencia liberadora, profunda y personal, Appia le ayudó a vislumbrar las implicaciones últimas de la euritmia: por ejemplo a partir del hecho que, si se

¹³ Adolphe Appia, «Mechanization», en Richard Beacham. *Adolphe Appia. Texts on Theatre*. London: Routledge, 1993, pp. 203–210, p. 204.

tuvieran que hacer estas conexiones, esto aportara no sólo un medio para una mayor sensibilidad de la música o una reintegración a lo grecorromano de lo corporal y lo mental mediante vehículos musicales, sino también potenciar una creación independiente nacida de elementos rítmicos, de danza y drama, capaz de madurar en una novedosa producción estética que verificase su estatus como un genuino artista de vanguardia. Martín Dreier ha escrito que en esta nueva «energía»

[E]l artista debe subordinarse [...] al tiempo establecido por la música, el cual se diferencia sustancialmente de la medida temporal de la vida cotidiana, pero además a la emoción expresada y al contenido metafísico de música y letra. El canto, la mímica, la gesticulación y el movimiento, todo ello debe servir expresamente a esta manifestación.¹⁴

Era evidente entonces que esta visión de vanguardia carecía del elemento de absurdo o del humor de ciertos movimientos coetáneos, pero aportaba por el contrario una lectura novedosa del individuo dentro de la sociedad, de su movilidad en su presente y de su capacidad de armonizar e integrarse en su espacio natural. Esta nueva colectividad resultaba ser, como sostenemos más adelante, algo nada extraordinario en la concepción del individuo en colectividad que aparece frecuentemente invocado en las artes del momento.

Como punto de inflexión en el diseño escénico de su momento, Appia busca entonces romper con el tipo de teatro que había estado viendo desde sus años de adolescente, un teatro al servicio no de una genuina expresión artística a partir de una experiencia profunda de ideas y emociones, sino más bien esclavizado por el éxito. Así las cosas, el drama de su tiempo no suponía una verdadera forma de expresión artística a menos que cambiase el proceso de escenificación de las obras a representar. Lo que se requería de un espectáculo era cierta integridad artística que sólo se iba a conseguir si éste saliera, como en las otras manifestaciones estéticas, de lo más profundo de su autor. El teatro contemporáneo, entonces, parecía sufrir de dos lacras: la incompatibilidad fundamental entre las convenciones apropiadas para la producción dramática y las requeridas para desarrollar un escenario con diferentes perspectivas, unido

¹⁴ Martín Dreier, «Adolphe Appia. El reformador ginebrino de la escena (1862–1928)». En *Escenografía: del 5 de mayo al 6 de junio de 2004*. Ángel Martínez Roger *et al.* Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004, pp. 45–65, p. 54.

a un lamentable abismo que separaba al dramaturgo de su trabajo. Appia estableció entonces una jerarquía en donde todo el proceso de producción debía ser coordinado por un artista de sensibilidad suprema: el director escénico, que haría del teatro de Hellerau el escenario idóneo para la puesta en práctica de estas nuevas ideas.

En este sentido, ya la mera disposición del espacio teatral resulta fundamental. Construido de acuerdo a los principios de Appia, Hellerau fue un espacio neutral, una caja rectangular de 49 metros de largo por 16 metros de ancho y 12 de alto, cuya propiedad más sobresaliente era el permitir una especial relación entre los actores y el público basada en una ausencia total de barreras, convirtiendo así al actor en un “performer” y al espectador en otro participante. La inspiración más evidente del suizo provino de la concepción griega del cuerpo y de la arquitectura, desde su continua veneración a los griegos en respuesta clara a los teatros convencionales de su tiempo como el Grand Théâtre de Ginebra: «ils sont partis, ingenuement, du corps humain vivant, persuadés qu'ils étaient que l'architecte doit servir ce corps, et l'architecture lui devoir sa raison d'être. Aussi leurs édifices sont-ils immortels!». ¹⁵ El primer paso consistió entonces en la sustitución del escenario pintado por algo completamente diferente. La superficie plana y natural de las tablas debía ser reemplazada por una variedad de niveles, rampas y pedestales; podían existir, no obstante, cambios de altura y profundidad muy bien calculados para establecer solidez y volumen en el cuerpo del actor y el espacio ocupado por éste, como logró capturar la excelente iluminación de Alexander von Saltzmann. Sin embargo, se buscó romper con la esclavitud de un escenario pintado que muy efectivamente negaba y burlaba su mera existencia mediante una luz difusa que proyectara una suerte de espectro luminoso para más tarde generar efectos sugestivos. Esto representó, a la larga, un enorme avance en el arte escénico, dado que la luz podía ser empleada para crear, mantener y modular el ambiente y la atmósfera de la pieza. Los focos y los filtros se hicieron indispensables, suprimiéndose las tradicionales luces de suelo-que normalmente distorsionaban grotescamente la planta de los actores-por unas luces móviles

¹⁵ Citado en Dana Rudolfo-Horhager, «Adolphe Appia's "Monumentalité" and Peter Stein's "Schaubuhne"». *Theatre Research International* 9 (1984): 29–38, p. 38. La misma tendencia hacia una concepción helénica del volumen la compartió otra de las grandes figuras de la danza en estos primeros compases del siglo, como fue la de Isadora Duncan; como indicó Walter Terry, *Isadora Duncan: Her Life, Her Art, Her Legacy*. New York: Dodd, Mead and Co., 1963, pp. 100–118.

que lograban efectos muy expresivos con sus cuerpos. Si la iluminación era el elemento escénico más relevante, la música iba a dominar la representación, y la respuesta estética dependería entonces de la atención lograda sobre la audiencia gracias a un extraño pero sugerente movimiento de los cuerpos, con lo que todo el espacio debía ser lo más flexible posible. En *Eurythmics and the Theatre* (1911) el escenógrafo suizo sostuvo que el músico debía volver al principio y estudiar el cuerpo que había sido abandonado durante siglos mediante un instrumento que fuera consciente de lo que denominaba «latente armonía»; este contacto se había perdido, sostenía Appia, pero la *euritmia* iba a intentar recuperarlo. Por otra parte, la improvisación y el trabajo experimental eran recomendados para que, a través de estas indagaciones, se inauguraran nuevas posibilidades creativas y emergieran nuevas formas de representación. Era una apuesta auténticamente liberadora hacia la cual volvió una y otra vez desde la convicción de que ofrecía la posibilidad de una renovación no sólo estética, sino también social e incluso espiritual.

Para esta renovación Appia se valió, como ya sabemos, de los siguientes medios: una búsqueda de selección de los episodios de la acción más significativos, de los cuales elegiría sus rasgos más teatrales siguiendo una línea de unicidad coherente; y la elección del que fuera más romántico de entre estos episodios, determinando entonces su capacidad de conmoción para establecer una suerte de escala de valores sobre este rasgo. A partir de esta estrategia comenzó a diseñar el escenario, preparando un número variado de dibujos de lugares intercambiables sugerentes por su plasticidad y trazando, con el fin de sacar el máximo rendimiento del espacio representable, una serie de microcosmos escénicos de diferentes ritmos y movimientos; consiguió con ello lograr pequeñas coreografías dentro del vasto complejo escénico en donde tenía lugar el desarrollo de la pieza. A través de estos diseños fue poco a poco logrando cierta pureza de estilo que redujo todo el dinamismo a una limpieza de líneas que encajaba con sus preferencias e inspiraciones fundamentalmente clásicas. La expresión corporal y su plasticidad dentro de la escena alcanzaban en esta combinación musical la intensidad que Appia había deseado desde su aprendizaje de la euritmia y, al igual que con ésta, se podía proponer un movimiento escénico dictado por la música. Así, percibió que las implicaciones de este sistema no estarían limitadas a la sensibilidad musical o al movimiento corporal, sino que se extendían al diseño escénico también. Vio entonces la necesidad de juegos de luces

que establecieran y enfatizaran la masa y el volumen sin ambigüedades para el público, porque sólo dentro de un contexto como éste el cuerpo del actor podía ocupar y operar en su espacio de forma rítmica, involucrado en un movimiento vivo que fuera percibido y medido en cuanto a los objetos circundantes. Insistió entonces en que los coreógrafos diseñaran el escenario «con piernas, y no con los ojos», para que el actor descubriera su propio espacio. La disciplina del ritmo le haría especialmente sensible a las dimensiones del terreno, que se correspondían en última instancia a las infinitas variaciones de las secuencias musicales. Todo esto desembocó en lo que más tarde llamaría «sonido luminoso», desde el cual la luz, la música y el movimiento podían ser cuidadosamente coordinados e integrados para crear sutiles y expresivos efectos que nunca habían sido imaginados anteriormente. A partir de aquí se dio cuenta entonces de que el vestuario no sólo tenía implicaciones prácticas en cuanto a la efectividad de la luz y la naturaleza del texto representado, sino que además influía también en la respuesta estética de los participantes al tiempo que operaba como liberación y catarsis.

En lugar de ofrecer un repertorio de cuadros y bodegones en una superficie lisa, el arreglo escénico se fue poco a poco aproximando a una noción tridimensional del cuerpo humano para agudizar su efecto en el espacio. La luz, que no iluminaba el decorado de fondo, se expandiría entonces en el espacio, llenándolo de un «color viviente» de infinitas variaciones ambientales siempre cambiantes. No servía entonces al efecto escénico exclusivo, sino que reflejaba más bien la personalidad del director de escena. En esta nueva concepción del teatro, el cuerpo del actor tenía que actuar con el menor vestuario posible. ¿Cómo se produjo, entonces, semejante transformación? Fascinante resulta, por ejemplo, este fragmento en el que se va simplificando sobre la marcha el atuendo de sus estudiantes:

... A skirt was designed which was slightly shortened and sufficiently wide to give the legs the required freedom of movement, and a sort of blouse was added, which left the neck and arms relatively uncovered. This skirt was soon found to be inconvenient, and so puffed breeches (culottes), fastened beneath the knee, and heavy woolen pullovers were introduced. The friction of the cloth between the knees suggested a new type of breeches, all in one piece but not fitted more loosely. At this point a few courageous students took off their stockings but kept their sandals! A bit later, the breeches were snugly fitted, leaving the knees uncovered and permitting yet more freedom of movement. Finally, some removed their sandals: this was the final decisive step to total freedom! [...] Black was chosen to

*avoid any expression of the usual diversity of individual taste and, on the contrary, to give this simple costume the impersonal, I might say austere, quality necessary for the exercise.*¹⁶

Aún así, los colores negros no funcionaban; el gris, por otro lado, mantenía la neutralidad necesaria para un estudio detallado del cuerpo, y además era muy expresivo. Las medias fueron diseñadas en dos colores: negro para ejercicios rítmicos simples y sin efectos de luces de ninguna naturaleza, y grises para ejercicios con luz específica. Los actores estaban también cubiertos con una túnica gris o blanca generalmente muy sencilla. El producto final era una comunicación continua con la audiencia, como nos recuerda Mary Elizabeth Tallon:

The performer did not intrude or encroach, he “entertained,” invited; he created a magnetic attraction. The spectator responded directly, kinesthetically to the physical proximity of the body of the performer—who was moving rhythmically in formal, plastic space to the music felt in common by performer and spectator».¹⁷

En este sentido, el *Orfeo y Eurídice* de Gluck iba a resultar revolucionaria incluso para su tiempo por el manejo de la música y la danza en vez de la trama textual, y por la presentación de un escenario que podría definirse como *cubista*. Sus representaciones de 1912 y 1913 en el teatro Hellerau en las que colaboraron Appia, Dalcroze y la joven coreógrafa holandesa Annie Beck establecieron, así, el estilo definitivo de nuestro creador, tal y como quedaría reflejado luego en su recuento-memoria «Theatrical Experiences and Personal Investigations» (1921).

■ APPIA, COREÓGRAFO DE VANGUARDIA

Al examinar la crítica sobre la vanguardia literaria resulta desalentador que la extensa representación artística de los deportes siempre ha recibido menos consideración que los dos otros grandes temas del llamado «espíritu nuevo»: la urbanidad y la mecanización.¹⁸ En fechas recientes he-

¹⁶ Recogido en Adolphe Appia, «Concerning the Costume for Eurythmics». En Richard Beacham. *Adolphe Appia. Texts on Theatre*. London: Routledge, 1993, pp. 99–105, p. 101.

¹⁷ Mary Elizabeth Tallon, «Appia's Theatre at Hellerau». *Theatre Journal* 36 (1984): 495–504, p. 501.

¹⁸ Existen, no obstante, algunos estudios fundamentales, como son el clásico estudio de Antonio Gallego Morell, *Literatura de tema deportivo*. Madrid: Prensa Española, 1969; y la compilación de Gabrielle Morelli, ed. *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*. Milano: Jaca Book, 1994.

mos contado con la sugerente compilación de textos y ensayos críticos en torno al deporte en las letras del siglo XX a cargo de la revista *Litoral*, que en un número del año 2004 abordó la pasión del español por deportes como el fútbol o el ciclismo a través de la poesía o el cuento.¹⁹ Una cuestión semejante fue formulada hace unos años por los editores de la revista *Stanford Humanities Review* cuando se preguntaron, con gran acierto, «How has the rise of mass athletics transformed other domains of «performance»—for instance, those of theater and dance?»²⁰ Hemos visto que la relación del cuerpo con el movimiento que propone el suizo resulta extraordinariamente semejante a la que plantea el atleta con el ejercicio físico en cuanto que vacía su cabeza de todas aquellas percepciones que lo conectan con el mundo interno y la vuelve a poblar de una serie de funciones ya provenientes del cuerpo que son precisamente las que le otorgan su presencia. Por ello, el hecho de que lo lúdico penetre simultáneamente en varias literaturas europeas es indicativo tanto de su trascendencia profunda en la *poisique* moderna como de sus mismos méritos vanguardistas durante un período de tanta experimentación estética. Sabemos que el *sport* actúa como inspiración de numerosos artistas de vanguardia: Henry de Montherlant escribe *Les onze devant la porte dorée* o *Les Bestiaires*; el poeta peruano Valdelomar hace lo propio en *Belmonte y el trágico*; Mariátegui se recrea en el mundo del circo, Cendrars y Mac Orlan escriben sobre la aventura, y el poeta whitmaniano Parra del Riego es conocido por sus *Tres Polirritmos*, que guardan muchas semejanzas con Dalcroze gracias a los tres poemas que hablan sobre las virtudes de la armonía en el cuerpo humano. Pero estos son, tan sólo, testimonios selectos de toda una tradición literaria y pictórica de inmenso calado estético y filosófico que recorre todo el siglo.

Sin embargo, a pesar de esta heterogeneidad temática en la literatura deportiva, se pueden organizar los deportes según ciertas tipologías y explicar este afán poético de lo deportivo a través, por ejemplo, del renacimiento de los Juegos Olímpicos de París en 1924 y de Ámsterdam en

El más reciente es el de Mary Womack, *Sport as Symbol: Images of the Athlete in Art, Literature and Song*. Jefferson, NC: McFarland & Co., 2003.

¹⁹ Ver *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento*. Número 237, año 2004. Ed. Alfonso Sánchez Rodríguez y José Antonio Mesa Toré. En las últimas páginas (235–246) se incluye una extensa bibliografía en torno al tema.

²⁰ Cito por la versión electrónica (<http://www.stanford.edu/group/SHR/6-2/html/intro.html>) de la Introducción titulada «The Athlete's Body, Lost and Found», a cargo de Hans Ulrich Gumbrecht, Ted Leland, Rick Schavone y Jeffrey T. Schnapp, eds. *Stanford Humanities Review* 6. 2. (1998).

1928. Ese mismo año Ernesto Giménez Caballero publica su colección de ensayos vanguardistas *Hércules jugando a los dados*²¹ en donde, rechazando el «lirismo» de la literatura deportiva, propone una clasificación más «científica» de los juegos y divide los deportes en tres dimensiones, «Horizontal», «Temporal» y «Vertical». Subdividiendo aun más los «horizontales» entre los «humanos» y los «sobrehumanos» (*Apolíncos y mágicos*), Giménez Caballero establece una taxonomía que en cierta forma se asemeja a algunas de las intuiciones del ginebrino. Los deportes de Apolo son los atléticos, del cuerpo desnudo, mientras que los «mágicos» son los deportes mecánicos, hípicas o «todos aquellos deportes donde, por medio del animal o de la máquina, esquivara el hombre la presentación pura de su propio cuerpo».²² De esta manera, Giménez Caballero da nombre a un estilo deportivo o movimiento físico «simplificado» que el suizo ya había concebido años antes en su teatro.

Desde este aspecto del concepto de «mecanización» que domina las dos primeras décadas del siglo se establece una nueva clase de competición articulada desde la máquina. La creación y gradual fabricación en serie de nuevos modos de transporte —en particular automóviles, aviones y motocicletas— dan como resultado la aparición y popularización de deportes en que el cuerpo humano «desnudo» se hace a un lado para que la combinación de carne y máquina pase a un primer plano. El manifiesto futurista del ya mencionado Marinetti y su conocido poema «Al automóvil de carrera» (1905) incorporan esta misma afición por el coche, dotando a la máquina de atributos sobrenaturales con un potencial extraordinario para resistir a los elementos y lograr velocidades impensables: «We affirm that the world's magnificence has been enriched by a fresh beauty: the beauty of speed. A racing car whose hood is adorned with great pipes like serpents of explosive breath».²³ Sobre el deporte elitista de «motoring», Maurice Maeterlinck escribirá «In an Automobile» como ejemplo temprano de la fascinación casi erótica por la «wonderful beast» que es el coche. Y si para el belga «the monster [...] is half human»,²⁴

²¹ Cito por la edición *Hércules jugando a los dados*. Madrid: La Nave, 1928, que puede complementarse con el trabajo de Robert A. Davidson, «Cybernetic Totemism in Giménez Caballero's *Hércules jugando a los dados*». *Bulletin of Hispanic Studies* (en prensa).

²² *Op. cit.*, pp. 37–38.

²³ Filippo Tomasso Marinetti, «Futurist Manifesto». Tr. R. W. Flint. *Futurist Manifestos*. Ed. Umbro Apollonio. London: Thames and Hudson, 1973, p. 21.

²⁴ Maurice Maeterlinck, *The Double Garden*. Tr. Alexander Teixeira de Mattos. New York: Dodd, Mead and Company, 1909, p. 171.

también para Antoine de Saint-Exupéry la máquina, en forma de avioneta, podrá apreciarse como un evento deportivo en piezas como *L'Aviateur* (1925), *Courrier Sud* (1929) y *Vol de nuit* (1931).²⁵

Sin embargo, junto a estos testimonios existe igualmente una tradición literaria vanguardista muy particular de deportes «cuerpo a cuerpo» como el boxeo y los juegos de pelota,²⁶ a cuya categoría pertenecen las obras de tema deportivo de Ernest Hemingway como *Fifty Grand* (1927) o *The Sun Also Rises* (1926), en el cual «Amateur and professional boxing (as well as street brawling), tennis, football, bicycle racing and fishing all have their moments» a pesar de su enfoque en el deporte «mágico» de los toros.²⁷ En este grupo hay que incluir también a Jean Prévost y su *Plaisirs de Sports: Essais sur le corps humain* (1925), donde se pone de relieve la «serie de placeres que emanan de las sensaciones internas que se producen en nuestro organismo al practicar el deporte».²⁸ Es en esta clase-identificada como «apolínea» por Giménez Caballero-en la cual se incide no sólo en unos rasgos teatrales, sino que se manifiesta una preocupación por el cuerpo y espíritu humanos que hermana los juegos pindáricos con las teorías de Appia. Escribiendo en 1922, Giraudoux intenta establecer una conexión entre lo «primitivo» y el hombre moderno: «Le sport est le seul moyen de conserver dans l'homme les qualités de l'homme primitif»,²⁹ preocupación que revela una fe en el cuerpo humano desnudo o «puro», de la cual sirve de ejemplo de igual índole el ambiente desnudo donde se desplazan los actores del ginebrino. Esta nueva lectura del cuerpo humano en términos teatrales y deportivos nos obliga a reevaluarle entonces dentro del contexto mayor de las vanguardias, sin dejar de lado el hecho de que su sentido del movimiento resulta revolucionario para su momento. Sin embargo, para justificar esta noción de que la armonía física en nuestro hombre de teatro abarca también la noción del deporte, queremos cerrar este ensayo con una breve intervención crítica sobre la cosmografía appiana dentro de un contexto internacional algo más amplio. Pensamos, a fin de cuentas, que el suizo participa de una corriente internacional que comienza a prestar más y más atención al

²⁵ Véase Gallego Morell, *op. cit.*, p. 63.

²⁶ Véase Hans Ulrich Gumbrecht en *In 1926. Living at the Edge of Time*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997, pp. 44–45.

²⁷ Ver David L. Vanderwerken, «Another Fix on Hemingway, Sport, and the Twenties». *Actblon* VI. 2 (1989): 5–10, p. 5.

²⁸ *Apud.* Gallego Morell, *op. cit.*, p. 60.

²⁹ Jean Giraudoux, *Le Sport*. Paris: Bernard Grasset, 1977 (1922), p. 13.

cuerpo semidesnudo en movimiento a través de espectáculos de baile y, en especial, de deportes de lucha y estrategia donde la fuerza de equipo, desde su propia coreografía, se convierte en un objeto de admiración pictórica. Una mirada final a nuevas modas de la década de los veinte, al rugby y a la lucha completa así nuestro análisis.

■ APPIA Y EL *SPORT* COMO COREOGRAFÍA

Escribiendo en 1919, Appia afirma que «marvellous developments in sports and general hygiene have given us a taste for movement, fresh air and light; [...] physical strength lends an unmistakable air of freedom which may even border at times on an indifference that is slightly insolent or inhumane».³⁰ La frase incluye, como vemos, la reivindicación del cuerpo atlético y fornido como forma de liberación, pero una liberación que, desde su novedad, raya en la fría belleza inimitable de la máquina que fascinaba a los escritores anteriormente citados. Además, usando el mismo vocabulario empleado en su análisis escenográfico, el autor abre la puerta a una comparación entre su propia obra y ciertos deportes que en las primeras décadas del siglo ya habían adquirido un sabor genuinamente vanguardista.³¹ Palabras como “libertad”, “aire” y “luz” pueden aplicarse tanto a un partido de rugby o de fútbol como a las mismas producciones del suizo en cuanto que parten, en el fondo, de una misma premisa. Roland Barthes lo señaló muy adecuadamente en su ensayo *The World of Wrestling* cuando afirmaba que en toda lucha el espectador no desea realmente ver el sufrimiento del combatiente, sino más bien lo que denominó «la perfección de una iconografía»: «as in theater»—explica el francés—«one fails to put the part across as much by an excess of sincerity as by an excess of formalism».³²

No obstante el valor dado al deporte como ímpetu a la liberación del cuerpo, lo cierto es que todavía en 1922 Appia encuentra estancados a muchos de ellos: «We too readily consider sports as engaging only the body and ignore the influence their training must inevitably have upon

³⁰ *The Work of Living Art*. Florida: The University of Miami Press, 1960, p. 170.

³¹ Para una lista de palabras comunes entre el teatro y los deportes, y como un análisis más detallado de las semejanzas entre los dos campos, véase el trabajo de Thierry Montreuil, quien observa que «sport et théâtre sont étroitement imbriqués», que «ils se fondent pour créer une harmonie», y que el deporte moderno—profesional «est devenu au fil du temps ce que le théâtre était dans l'Antiquité»; véase su «Sport et théâtre: histoire de mimétisme?». *Avant—Scène Théâtre* 824 (1988): 49–50, p. 49.

³² Véase Roland Barthes. *Mythologies*. Trad. Annette Lavers. New York: Hill & Wang, 1972, pp. 15–25, p. 20.

our minds». Aunque en las líneas que siguen condena los deportes profesionales, especialmente el boxeo («It is, rather, the living symbol of man's return to the brute»), sí reconoce el mérito de entrenar: «sport on its own merit is training in energy, courage, endurance, self-control and the rest! [...] But unless these virtues are applied to something they are meaningless». ³³ El deporte se traduce entonces como una preparación de cuerpo y espíritu y no como una diversión temporal, al tiempo que su lectura de la anatomía humana asume la tarea de un entrenador o de un preparador físico. El suizo considera entonces que el peso en la arquitectura es un «principio» a través del cual «matter asserts itself; and the thousand steps in this assertion make up its expression»; inherente a su teoría del “espacio vivo” queda el entendimiento de que existe una oposición entre formas animadas e inanimadas, ya que «opposition to the body gives life to the inanimate forms of space». ³⁴ Este “espacio vivo” en donde tienen lugar los ejercicios teatrales y, como veremos, los deportes, representa para el helvético una victoria para el cuerpo animado, creándose una correspondencia literal en el ámbito escénico. Pero ¿cómo se relacionan estas premisas con el concepto del cuerpo deportivo? La definición del cuerpo que él mismo ofrece en su discusión de los elementos de arte será discutida más tarde, por ejemplo, tanto por Roland Barthes como por Judith Butler. El primero escribirá que «the body is not only mobile: it is plastic as well. This plasticity naturally gives it an immediate kinship with architecture and brings it close to sculptural form». ³⁵ La segunda hablará de la cualidad efímera del cuerpo en movimiento del atleta como parte esencial de su valor, y de la paradoja de que este mismo movimiento esté regido por un ideal que se anhela «motionless, sculpted, contoured, complete, suspended in time». ³⁶ El mismo ideal, a fin de cuentas, que había motivado al ginebrino en sus escenografías.

³³ Las tres citas provienen de su estudio ya citado, p. 210. En su estudio sobre la transformación de la educación física en deporte que se experimenta en estos años en Europa, K. Ludwig Pfeiffer afirma que «in Europe, “physical exercises” and the body in general had been reluctantly accepted, or idealistically propagated, only if some moral value could be attached to them»; véase su «Dance, Sports, and Cultural Mediation: European Perspectives», *Arête* IV:1 (1986): 9–22, p. 10.

³⁴ En su ya citado *The Work of Living Art*, p. 27 para ambas citas.

³⁵ *Op. cit.*, p. 9.

³⁶ Véase Judith Butler, «Athletic Genders: Hyperbolic Instance and/or the Overcoming of Sexual Binarism», *The Athlete's Body. Stanford Humanities Review* 6. 2 (1998): 103–111, y el comentario que le dedica William Egginton en su trabajo «Form and the Athlete's Body», recogido en el mismo volumen (pp. 98–103).

Teniendo en cuenta estas ideas de movimiento, espacio y de oposición, el rugby sirve muy bien de ejemplo de deporte que incorpora el cuerpo humano según lo imagina Appia, ya que además es una práctica deportiva que tiene su propia tradición en el arte vanguardista y en la música. Ha sido la inspiración, por ejemplo, de los famosos cuadros sobre el tema de Albert Gleizes y sus *Futbolistas*, de *Jugadores de rugby* (1908) de Henri Rousseau, de *El equipo de Cardiff* (1913) de Robert Delaunay, *Jugadores de rugby* (1917) de André Lhote y aun fue el tema principal de una obra musical, *Rugby*, de Arthur Honegger que se estrenó en el concierto aniversario del «Grupo de los Seis» en 1928.³⁷ Hablando de sus propósitos artísticos, el compositor afirma que busca «sencillamente expresar con mi lenguaje de músico los ataques y reacciones del juego, el ritmo y los colores de un “match” en el estadio de Colombes».³⁸ Además, se trata de un deporte que tiene como aspecto fundamental la fluidez de movimiento, equilibrándose al mismo tiempo los jugadores “solistas” (las estrellas) y los que participan en “conjunto”. Dado que coexiste esta mezcla entre juego individual y juego en grupo, el campo no queda estático, sino que casi siempre hay movimiento activo o, por lo menos, jugadores tomando nuevas posiciones. Como resultado, es un ejercicio tridimensional; tiene su plano horizontal, con una profundidad visible desde el punto de vista del público, al tiempo que también posee un plano vertical. Sabemos además que en los «line-outs» se necesita la extensión total del cuerpo en búsqueda de la pelota, sirviendo muy a menudo los demás jugadores de escalera viva para que su compañero alcance una altitud superior a la de su rival. Además, la misma pelota no queda siempre en las manos de los jugadores sino que es golpeada con el pie tanto para marcar como para despejar la zona defensiva. El tercer concepto, el de la oposición creada por el “living space”, es el factor que singulariza al rugby como deporte al más puro estilo de Appia. A diferencia del fútbol, el partido de rugby se determina a través de conflictos físicos evidentes. Mientras ocurren correrías libres, la colisión literal entre jugadores en los *tackles*, la tremenda fuerza evidente en las *melés* (*scrums*) tanto como las luchas subsecuentes (*mauls* y *rucks*) para avanzar o defender el territorio comprenden esta experiencia sumamente física. Y, además, aunque el suizo afirma que es necesario una oposición entre la forma

³⁷ Ver, a este respecto, Antonio Jiménez Millán, «El deporte en vanguardia (1909–1930)». *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento* 237 (2004): 28–38.

³⁸ *Apud.* Gallego Morell, *op. cit.*, pp. 36–37.

animada e inanimada para crear un espacio vivo, su propia discusión de “oposición mecánica” da cabida a nuestra noción de que en una escena deportiva crea el mismo “espacio” desde la combinación brutal de dos grupos de cuerpos animados en oposición directa. Si, según Appia, se pierde el sentimiento de movimiento espontáneo al darse en una superficie que no ofrece resistencia y, «by opposing itself to life, the ground, the pillar, can receive life from the body»,³⁹ es lógico que el rugby, tan dramático en sus instancias de “resistencia”, cree un espacio muy vivo en sí. Tanto las estrategias escenográficas como las tácticas atléticas refuerzan un sistema vertical de poder y, aunque destaca siempre un virtuoso en el grupo de actores o de jugadores, la figura del creador observa y dirige desde la línea lateral.

En cualquier caso, y a pesar de que nuestro creador desprecie los deportes profesionales, su desdén no parece fundarse en el deporte o ejercicio mismo, sino en su creencia de que durante la comercialización y la profesionalización del mundo moderno los seres humanos se han vuelto “eternal spectators”. El suizo quiere despertar los cuerpos dormidos y sumisos del mundo moderno. Al aproximarnos a sus teorías sobre cuerpo humano, sí parece posible recuperar las actividades deportivas organizadas, ya que su escenografía se parece más a un campo deportivo o a un gimnasio que a la escena elaborada del teatro “tradicional” del momento. Todo lo que se necesita para llevar este programa a cabo es un coreógrafo (o entrenador) con una visión clara y una fe profunda en la rehabilitación del alma, rescatando ello la tensión entre la naturalidad del cuerpo atlético con una lucha que no deja de expresar toda relación entre cuerpo y ambiente: «The athlete’s body-ha escrito William Egginton-is a body whose conflict with a form dramatizes the constant struggle of bodies in a cultural world».⁴⁰ Con ello, Appia asume el gran riesgo de dar un paso adelante en un terreno que podía ser denostado por los críticos más conservadores y que podía haber cuestionado toda su estética; pero el momento histórico, así como la clarividencia de su propuesta, le permiten romper con el teatro estático que tanto detestaba, confirmando un lugar de privilegio dentro de este grupo selecto de vanguardistas que no sucumbió a las tentaciones de la rápida mecanización de la sociedad y del ser humano y que, un siglo después, vuelve a ser recuperado en toda su modernidad.

³⁹ En *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰ William Egginton, *op. cit.*, p. 103.

■ OBRAS CITADAS

- APPIA, Adolphe. *Escenografías: del 5 de mayo al 6 de junio de 2004*. Ángel Martínez Roger et al. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004.
- . *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Traducción de Nathalie CAÑIZARES BUNDORF; presentación de Juan Antonio Hormigón; introducción de Ángel Martínez Roger. Madrid: Asociación de directores de escena, 2000.
- . «Concerning the Costume for Eurythmics». En Richard Beacham. *Adolphe Appia. Texts on Theatre*. London: Routledge, 1993, pp. 99-105.
- . «Mechanization». En Richard Beacham, *Adolphe Appia. Texts on Theatre*. London: Routledge, 1993, pp. 203-210.
- . *Oeuvres Complètes: Adolphe Appia*. Ed. Marie L. Bablet-Hahn. Ensayo introductorio de Denis Bablet. Lausanne: L'age d'homme, 1983.
- . *The Work of Living Art*. Florida: The University of Miami Press, 1960.
- . *Music and the Art of The Scene*. Trad. Robert W. Corrigan y Mary Douglas Dirks. Ed. Barnard Hewitt. University of Miami Press, 1962.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Trad. Annette Lavers. New York: Hill & Wang, 1972.
- BEACHAM, Richard. *Texts on Theater*. London: Routledge, 1993.
- . *Adolphe Appia. Essays, Scenarios and Designs*. UMI: London, 1989.
- . *Adolphe Appia. Theatre Artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- BENTLEY, Eric, ed. *The Theory of the Modern Stage*. London: Penguin Books, 1976.
- BERGHAUS, Günter. *Italian Futurist Theater, 1909-1944*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BRANDT, George. *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BRECHTOLD, Alfred. «Emile Jacques-Dalcroze et son Temps». En Frank Martin, ed. *Emile Jacques-Dalcroze: L'Homme, le Compositeur, le Créateur de la Rhythmique*. Neuchâtel: Eds. de la Baconnière, 1965.
- DE MICHELIS, Marco, et al. *Adolphe Appia o le renouveau de l'esthétique théâtrale; dessins et esquisse de décors*. Lausanne: Editions Playot, 1992.
- DOMÉNECH, Julia. «El espacio escénico contemporáneo». *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 269 (1997 Mayo-Julio): 14-17.
- EGGINTON, William. «Form and the Athlete's Body.» *The Athlete's Body. Stanford Humanities Review* 6. 2 (1998): 98-103.
- ESSLIN, Martin. «Modernist Drama: Wedekind to Brecht». *Modernism*. Malcolm Bradbury y James McFarlane, eds. Harmondsworth: Penguin, 1976, pp. 527-60.

ARTÍCULOS

- GALLEGO MORELL, Antonio. *Literatura de tema deportivo*. Madrid: Prensa Española, 1969.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Hércules jugando a los dados*. Madrid: La Nave, 1928.
- GIRAUDOUX, Jean. *Le Sport*. Paris: Bernard Grasset, 1977 (1922).
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *In 1926. Living at the Edge of Time*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio. «El deporte en vanguardia (1909-1930)». *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento* 237 (2004): 28-38.
- Deporte, arte y literatura*. Volumen monográfico de *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento*, número 237, año 2004.
- MAETERLINCK, Maurice. *The Double Garden*. Tr. Alezander Teixeira de Mattos. New York: Dodd, Mead and Company, 1909.
- MARINETTI, Filippo Tomasso. «Futurist Manifesto». Tr. R. W. Flint. *Futurist Manifestos*. Ed. Umbro Apollonio. London: Thames and Hudson, 1973.
- MAROTTI, Ferruccio. *La scena di Adolphe Appia*. Bologna: Cappelli, 1963.
- MONTREUIL, Thierry. «Sport et théâtre: histoire de mimétisme?». *Avant-Scène Théâtre* 824 (1988): 49-50.
- MORELLI, Gabrielle, ed. *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*. Milano: Jaca Book, 1994.
- PFEIFFER, K. Ludwig. «Dance, Sports, and Cultural Mediation: European Perspectives». *Arte* IV. 1 (1986): 9-22.
- ROTH, Marc. «Staging "The Master's" Works: Wagner, Appia, and Theatrical Abuse». *Theatre Research International* 5 (1980): 138-57.
- RUDOLFO-HORHAGER, Dana. «Adolphe Appia's "Monumentalité" and Peter Stein's "Schaubuhne"». *Theatre Research International* 9 (1984): 29-38.
- SHORT, Robert. «Dada and Surrealism». *Modernism*. Malcolm Bradbury y James McFarlane, eds. Harmondsworth: Penguin, 1976, pp. 292-308.
- The Athlete's Body*. Volumen monográfico de *Stanford Humanities Review* 6. 2, 1998.
- TALON, Mary Elizabeth. «Appia's Theatre at Hellerau». *Theatre Journal* 36 (1984): 495-504.
- TERRY, Walter. *Isadora Duncan: Her Life, Her Art, Her Legacy*. New York: Dodd, Mead and Co., 1963.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- VANDERWERKEN, David L. «Another Fix on Hemingway, Sport, and the Twenties». *Acthlon* VI. 2 (1989): 5-10.
- VOLBACH, Walter. *Adolphe Appia. Prophet of the Modern Theatre: A Profile*. Wesleyan, CT: Wesleyan University Press, 1968.
- WOMACK, Mary. *Sport as Symbol: Images of the Athlete in Art, Literature and Song*. Jefferson, NC: McFarland & Co., 2003.



TEATRO Y POLÍTICA EN EL ÚLTIMO TERCIO
DEL SIGLO XIX.
JOSÉ ECHEGARAY Y SEGISMUNDO MORET

Carlos Ferrera Cuesta
I.E.S. Altair



En la segunda mitad del siglo XIX, etapa correspondiente a los períodos de la monarquía de Isabel II, del Sexenio revolucionario y de la Restauración canovista, se construyó en España un régimen liberal, en el que el parlamento funcionó de forma regular. Sin embargo, el continuo predominio del poder ejecutivo sobre el legislativo, los clientelismos, los golpes militares y el fraude electoral redujeron el peso parlamentario. En efecto, en la época isabelina se impusieron una serie de prácticas como las delegaciones legislativas, el abuso de los reales decretos y las disoluciones de las cámaras que erosionaron el poder del parlamento. En el Sexenio (1868-1874), la situación mejoró, pues el poder legislativo tuvo, de acuerdo a lo señalado por la Constitución de 1869, una preeminencia política sobre el ejecutivo que le permitió convertirse en el epicentro de una situación de fuerte transformación política; asimismo, pese a la persistencia de irregularidades electorales, la notable presencia de diputados republicanos y carlistas en el Congreso elevó el tono de las discusiones. La Restauración de 1875 supuso una nueva merma de la capacidad parlamentaria, al recuperar la Corona —y con ella los gobiernos— la primacía política, gracias a la posibilidad de disolver las cámaras y suspender sus sesiones; además el control gubernativo de los comicios les garantizó sistemáticamente la obtención de holgadas mayorías. Esto, unido a la aceptación de ese marco político por los dos partidos monárquico libera-

les del momento —el conservador de Cánovas y el liberal de Sagasta—, consumado en el llamado «turno pacífico» que aseguraba el regreso al poder tras cierto tiempo en la oposición, explicó la atonía de gran parte de las sesiones con los bancos de los diputados despoblados.

Pese a todo, la aspiración de todo político profesional de la época fue siempre alcanzar un escaño parlamentario. El acceso a esta institución requería disfrutar de una holgada situación económica, pues la actividad pública —nunca remunerada directamente— exigía disponibilidad de tiempo, realizar viajes, costear campañas e incluso periódicos, si se tenía la pretensión de desempeñar un papel sobresaliente; de ahí que la mayoría de los diputados combinaran la abogacía —la profesión más común entre la clase política decimonónica— con el disfrute de propiedades agrarias y las inversiones en deuda o en actividades industriales. Ya en 1864, Echegaray simultaneaba su puesto de profesor en la Escuela de Ingenieros de Caminos con la pertenencia al consejo del Banco Universal de Ahorros; por su parte, Moret compaginó a lo largo de su vida la docencia y el trabajo en un bufete con la propiedad de fincas en Ciudad Real, de varias minas en Cáceres y el sureste peninsular y con la presidencia de diversos bancos y compañías ferroviarias.

Al respaldo económico, todo aspirante a diputado debía añadir buenas relaciones. En el periodo contemplado, en especial en la Restauración, los gobiernos ganaban las elecciones de forma sistemática y abrumadora. En tal situación sólo los contactos garantizaban el acta de diputado. Echegaray narraba en su autobiografía *Recuerdos* cómo, pese a ser un principiante en la política y carecer de arraigo en esos lugares, le habían garantizado en 1869 un escaño por Murcia y otro por Asturias por ser director general de Obras Públicas y por su amistad con el influyente Ruiz Zorrilla. Por su parte, Moret comenzó su larga carrera parlamentaria al obtener el acta por Almadén (Ciudad Real) gracias a las posesiones de su suegro Aureliano Beruete en aquella localidad y a la amistad con el padre de Alberto Aguilera, decidido a favorecer la elección de Moret al no presentarse por ese distrito que había controlado en anteriores comicios. De igual manera, en ese mundo de relaciones personalizadas, si anhelaban incidir en la composición de los gobiernos, los líderes de los partidos habían de disponer de una red clientelar, fraguada mediante favores e influencias, capaz de otorgarles la hegemonía en algunos distritos electorales y asegurarles así la obtención de escaños con los que lograr el respaldo de un número significativo de diputados. Semejante

trayectoria siguió Moret durante la Restauración, quien, gracias a su continua presencia en diversas carteras ministeriales, estuvo en disposición de conceder prebendas y, así, rodearse de una docena de diputados fieles.¹

Junto a los recursos y las relaciones, el dominio de la palabra constituyó el tercer requisito para labrarse una carrera. Desde ciertos ámbitos se ha hablado de la decadencia de la retórica decimonónica, y en particular de la política, entendida ésta como el arte de persuadir, al considerarse que en dicha centuria la oratoria quedó reducida a un mero ejercicio estilístico, útil simplemente como adorno. Tal declive se habría consumado a finales de siglo, coincidiendo con el peso creciente adquirido en la actividad pública por la economía y otras ciencias que requerían lenguajes más técnicos frente a la esterilidad atribuida a la oratoria tradicional. Dicha decadencia se reflejó y se vio, asimismo, impulsada por los cambios en los sistemas educativos con el retroceso de la enseñanza humanística fundamentada en el latín, y su reemplazo por otros conocimientos más «útiles».

Sin embargo, no puede negarse la importancia de la palabra en la vida pública del siglo XIX. En todos los escenarios de sociabilidad, desde los salones nacidos en la centuria anterior, pasando por aquellos surgidos al calor de la Revolución liberal: clubes, tertulias, ateneos, sociedades..., existió preocupación por «hablar bien». Asimismo, a lo largo del siglo se publicaron y fueron reimpresos de forma continuada numerosos manuales de retórica, destinados especialmente a los alumnos de Bachillerato, donde la disciplina se cursaba como una asignatura más, con el objeto de enseñar las reglas de la oratoria sagrada (del púlpito), forense (del tribunal) y política. Como hemos indicado, en este último ámbito se consideró la elocuencia un requisito imprescindible en la proyección de todo político, representando casos paradigmáticos la elección como candidato a diputado de Castelar por los republicanos tras su discurso en el Teatro Oriente en 1854 o el nombramiento ministerial del propio Echegaray tras su discurso parlamentario sobre la libertad religiosa en 1869. En las biografías de la época la habilidad oratoria figuró siempre entre las principales dotes del protagonista; y aun cuando ésta no descollara demasiado según los usos del momento, si el retrato del personaje pretendía ser li-

¹ J. Echegaray, *Recuerdos*, Madrid 1917, vol. III, p. 104. Sobre Moret OLMET, A. del: *Los grandes españoles. Moret*, Madrid, 1913, p. 57.

sonjero se hablaba de manera eufemística de su eficacia o su corrección. También fue sintomático de la valoración adquirida a lo largo del siglo por la retórica la proliferación de obras, con finalidad ejemplarizante, que reunían a los oradores más señeros; o la publicación de los discursos más sobresalientes de los principales políticos. Incluso existió una idealización del orador político, resaltándose su perfil ético a partir del lema clásico *vir bonus, dicendi peritus* de Quintiliano, y que impulsaba a Olózaga a caracterizar al buen orador por «su sensibilidad de alma, el amor a la humanidad, el rechazo a la injusticia, el amor a la patria y la defensa de la verdad». Fernando Corradi consideraba la elocuencia «hija del talento y la sensibilidad, lograda por convicción de nuestras ideas, el entusiasmo por la verdad y la justicia». En otros casos se destacaba su contribución al liderazgo, como el italiano Fornari, quien en su obra *Del arte de decir* calificaba al orador como portavoz cualificado de la multitud; por su parte, Sanz del Río, Cánovas del Castillo y Castelar incidieron en su aportación al buen funcionamiento de la vida pública y Alcalá Zamora resaltó su valor, incluso en una situación de representación nacional falseada, al servir de instrumento fiscalizador de la labor política.²

Esta realidad contrasta con los análisis sobre la decadencia de la oratoria política decimonónica respecto a la grecolatina. Éstos han partido de una visión que reduce la actividad política a la confrontación de ideas, modificables a través de la persuasión. Si bien en principio la formación de parlamentos posterior al triunfo del régimen liberal, en los que la ley era resultado teórico de la discusión entre los representantes de la nación, podía revalorizar la elocuencia, en la realidad ésta quedó muy limitada por la citada subordinación en que quedaron las cámaras con respecto al ejecutivo. Sin embargo, argumentar la decadencia de la retórica o asignarle el cometido de un simple ornato sin utilidad porque los parlamentos viesan mermadas sus atribuciones legislativas, olvida otras muchas facetas de la política que, al ser algo representado, otorga gran importancia al discurso, entendido éste no sólo como una sucesión de frases, sino como las prácticas y gestos que las acompañan. En esa línea,

² Como ejemplos de obras dedicadas a los oradores pueden consultarse J. Rico y Smat, *El libro de los diputados y senadores*, Madrid, 1862, vols. I, II y III. F. Cañamaque, *Los oradores de 1869*, Madrid, 1879. C. Solsona y Baselga, *Semblanzas de políticos*, Madrid, 1887. Olózaga (1863), p. 25. F. Corradi, *Lecciones de elocuencia*, Madrid 1882 (obra de 1843), p. 2. Para Fornari, véase J. A. Hernández Guerrero y M. García Tejera, *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis 1994., p. 154. Alcalá Zamora (2002), p. 9.

la elocuencia —en este caso la parlamentaria— conservó muchas virtualidades y eso explica su consideración en el siglo XIX.³

Es cierto que en la Restauración las sesiones parlamentarias estuvieron suspendidas con frecuencia y que los escaños quedaron muy despopulados en la mayor parte de las sesiones; también que en su mayoría el trabajo parlamentario se centró en la defensa por los diputados de proyectos, relacionados con la demanda de infraestructuras, de interés para los distritos electorales por los que habían sido elegidos. Sin embargo, también lo es que, sobre todo, la Cámara baja o Congreso permaneció como foro de discusión a un nivel satisfactorio de los temas habituales en la política europea del momento: la política comercial —con la polémica entre el librecambismo y el proteccionismo—, la cuestión social, la política colonial o las reformas militares y la adecuación de los ejércitos a los avances técnicos y a la carrera de armamentos característicos de aquella época, denominada en el continente de la «Paz armada».

En la Restauración la prensa, capaz ya de alcanzar todos los rincones del país, recogió de forma íntegra los discursos parlamentarios más sobresalientes, e incluyó también reseñas de las intervenciones de los diputados más oscuros, precisamente los defensores de aquellos temas locales. En todas ellas se comentó la elocuencia con que habían sido sostenidas, pues, con independencia de que los vaivenes administrativos impidiesen habitualmente su resolución, la simple mención elogiosa de la oratoria denotaba los desvelos del diputado por su distrito en una sociedad que valoraba el arte de hablar bien.

En este periodo, caracterizado por el llamado «turno pacífico», el monarca ocupó un lugar central en el sistema político, pues era quien nombraba alternativamente a los gobiernos y les proporcionaba la llave para formarse cómodas mayorías parlamentarias, al otorgarles el decreto de disolución de las Cortes y permitirles organizar las elecciones, siempre fraudulentas. En este contexto la lucha política giraba en torno a la Corona, a quien el partido de la oposición presionaba a fin de que retirase su confianza al gobierno de turno y se la otorgase a él. A tal efecto, se

³ Para la decadencia de la retórica posterior al mundo clásico, véanse T. Todorov, *Théorie du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, pp. 59 y ss. A. Compagnon, « La rhétorique à la fin du XIX siècle (1875—1900) », en M. Fumaroli (dir.): *Historie de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450—1950*, Paris, PUF, 1999, pp. 1215—1260. J.C. Raymond, « Retórica, política e ideología », en J. Labiano y otros: *Retórica, política e ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, vol. II. Actas del Congreso Internacional, Salamanca, 1997.

trataba de mostrar la división del rival y la solidez propia, requisito exigido por el sistema al partido gobernante a fin de garantizar la estabilidad. En esa forma de hacer política el hemiciclo se constituyó en el escenario predilecto desde el cual fiscalizar al Gobierno, resaltar sus divisiones, demostrar lealtad, hacer llamadas de atención al rey si el partido rival se había perpetuado en el poder durante un tiempo considerado excesivo, etc. Finalmente y más allá de cualquier pugna, las Cámaras de la Restauración poseyeron en el siglo XIX un carácter oligárquico, reflejado en el aire de familia existente en la mayoría de las sesiones, incluso en momentos de agrios enfrentamientos. Sentido de grupo que se cohesionó con toda una exhibición de cortesías, elogios dirigidos al don de palabra del rival, aplausos unánimes dedicados a aquellos oradores, como Castelar o Vázquez de Mella, que deslumbraban con sus discursos, aunque sus propuestas fueran rechazadas después de haber sido vitoreadas unánimemente las intervenciones que les servían de soporte.

La política entendida como representación aproximó la actividad parlamentaria al espectáculo e identificó al diputado con el actor. Con la Revolución liberal la vinculación teatro-política se había extendido a otras muchas facetas: en primer lugar, políticos, como Lista, Quintana, Martínez de la Rosa, Gil de Zárate, Núñez de Arce, López de Ayala o Cánovas del Castillo fueron dramaturgos o escribieron tratados sobre el teatro. La oligarquía política compartió la afición al teatro de las clases medias y altas a las que pertenecía; siguiendo la moda de la época, preparó representaciones particulares en sus domicilios; asistió a los estrenos, como hizo la plana mayor del fusionismo, encabezada por Sagasta, al acudir a la inauguración del teatro de la Princesa (el futuro María Guerrero). En ese ambiente, las figuras de Echegaray (1831-1916), quien combinó la actividad política con una exitosa carrera como dramaturgo, y de Moret (1838-1913), gran orador y uno de los personajes más importantes del escenario político del último tercio del siglo XIX, ilustran bien esa conexión teatro-política.

Si bien es más conocido como dramaturgo, Echegaray también protagonizó una importante carrera política, cuyos primeros pasos coincidieron con los de Moret. Nacidos en los años treinta del siglo XIX, ambos pertenecieron a un grupo de jóvenes demócratas que en la década de los sesenta se opusieron al régimen de Isabel II, pese a su escasa vocación conspiradora —según el testimonio del propio autor teatral—. Imbuidos de una fe ciega en el progreso, reclamaron la implantación de los dere-

chos individuales, la extensión de la libertad a todos los ámbitos de la vida y la apertura a Europa y a la ciencia.

Su origen social, ligado a la clase media, su vinculación a la Universidad y su adscripción a la Escuela Economista, defensora del librecambio les abrió las puertas de la alta política después del triunfo de la Revolución de 1868. Echegaray fue nombrado director de Obras Públicas, ministro de Fomento en 1869 y de Hacienda en 1874 durante la dictadura de Serrano, momento en que tomó la decisión trascendental de conceder al Banco de España el monopolio de emisión de billetes; a su vez, Moret, miembro de la Comisión Constitucional en 1869, desempeñó las carteras de Ultramar en 1871 y Hacienda en 1872.

La radicalización ocurrida en el periodo federal de la I República en 1873 moderó a los dos personajes. Moret, que se había trasladado a Londres después de la abdicación de Amadeo I de Saboya, relataría años más tarde la anécdota de su encuentro con Echegaray en un banco de un parque londinense en donde éste le había narrado sus tribulaciones cuando había estado a punto de ser linchado por las masas federales a las puertas del Congreso madrileño. La experiencia de aquellos meses les animó, sin duda, a aceptar la Restauración de los Borbones, consumada tras el golpe militar de Martínez Campos en Sagunto que suponía el retorno de aquella dinastía expulsada del país seis años antes.⁴

Con la Restauración su trayectoria política comenzó a divergir. Primeramente, porque, mientras Moret se mantuvo vinculado a la opción monárquica en todo momento —de hecho, había roto con el régimen nacido de la Gloriosa Revolución tras la proclamación de la I República—, Echegaray, que la había aceptado, siguió fiel a esa forma de estado, pese a sus malas experiencias, hasta comienzos de los años ochenta. En segundo lugar, porque, sin romper definitivamente con la política —todavía repitió en la cartera de Hacienda en 1905, participó testimonialmente en las luchas por el liderazgo del Partido Liberal y dirigió en 1906 la Comisión del Catastro, impulsada precisamente por Moret—, Echegaray centró sus esfuerzos en la carrera teatral y en la divulgación científica.⁵

⁴ Para la anécdota del parque londinense, véase S. Moret, *Discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid en la noche del 19 de marzo de 1905 con ocasión del homenaje ofrecido al Sr. D. José Echegaray por la adjudicación del Premio Nobel*, Madrid, 1905, p. 10.

⁵ Las carreras políticas de Echegaray y Moret pueden consultarse respectivamente en J. Fornieles, *Trayectoria de un intelectual de la Restauración: José Echegaray*, Confederación Española de Cajas de Ahorros, Almería, 1989, y en C. Ferrera, *La frontera democrática del liberalismo: Segismundo Moret (1858–1915)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

■ ECHEGARAY: EL ÉXITO TEATRAL VINCULADO A LA POLÍTICA

Según Fornieles, la causa de la exitosa trayectoria de Echegaray como dramaturgo durante la Restauración residió en su habilidad para atraer al público. Ésta dependió de su capacidad para generar escándalo y debate sobre sus obras; del hecho de que su fama permitiese arriesgar a los empresarios en la escenografía, con lo que sus montajes resultaban más brillantes; de la expectación generada en torno a estrenos gracias a toda una legión de gacetilleros y a la publicidad sobre los gastos de los montajes; del insistente respaldo de la prensa liberal; y de su capacidad de trabajo y su talante conciliador, evidente en la relación generosa mantenida con los actores, a cuyas preferencias y manías supeditó con frecuencia sus textos.

Sin embargo, más allá de sus valores puramente dramáticos y como manifiesta ese apoyo de los diarios liberales, su éxito tuvo mucho que ver con la posición política del autor. De una forma directa no cabe duda, en opinión de Pedro Pascual, que las relaciones de Echegaray contribuyeron al gran éxito cosechado en Francia en 1874 por su comedia *El libro talonario*, siendo ministro de Hacienda, o explicaron la concesión del premio Nobel, ayudada por las presiones de las autoridades españolas cerca de la Academia sueca, más inclinada a concedérselo a Guimerá.⁶

Sin embargo, sus triunfos tuvieron también que ver con que los temas y su forma de presentarlos conectaron con los gustos del mismo público que llenaba las tribunas del Congreso en aquellas sesiones que auguraban intensas luchas políticas. Claro está que éste no pasaba de ser una minoría, correspondiente a las clases medias y altas de la sociedad de finales del siglo XIX, la que respaldaba el régimen de la Restauración y había asimilado los valores de la revolución liberal española. No debemos olvidar en este punto que la totalidad de sus obras, incluida *El gran galco-to*, una de las mejor acogidas por los espectadores, no superó la treintena de representaciones tras su estreno, y que, además, era costumbre en la época asistir varias veces a unas veladas que tenían mucho de exhibición de un estatus social.

El teatro de Echegaray conoció una evolución que comenzó con un periodo neorromántico (1874-1881), centrado en la realización de dramas históricos en verso, en que rompió con la alta comedia representada

⁶ P. Pascual, *El compromiso intelectual del político*, Madrid, Ediciones La Torre, 1999.

por las obras de López de Ayala, dominante en el teatro selecto en la década de los sesenta. Giró en la positivista década de los ochenta hacia una etapa realista con predominio de obras en prosa, dedicadas a reflejar con un sentido crítico la sociedad contemporánea, momento en que cosechó sus mayores éxitos. Su trayectoria finalizó con una fase definida por el experimentalismo simbolista, con clara influencia de Ibsen, del que se inspiró al retratar los rasgos psicológicos de sus protagonistas, y en el que destacó, asimismo, la importancia concedida a la plasticidad en la puesta en escena, lograda especialmente gracias a la iluminación.

Sin embargo y pese a los cambios experimentados, su teatro presentó determinadas constantes propias de su talante liberal, que le otorgaron rasgos políticos por su pretensión de entretener y de educar al público. Ese anhelo entroncó con la preocupación de la clase política por la influencia del escenario sobre las costumbres, constante a lo largo del siglo XIX. Si en 1807 se había introducido ya en el *Reglamento General sobre teatros* la figura del censor, en 1860 el moderado Alcalá Galiano y el progresista Salustiano Olózaga preconizaron la intervención estatal «represiva y preventiva», y a comienzos de la centuria siguiente el conservador Maura y el liberal Canalejas impulsaron campañas contra la inmoralidad en los espectáculos. Tales prácticas respondían a las ideas aportadas por la teoría dramática desde el siglo XVIII. Según ésta, el teatro debía llevar a escena los males eternos con una finalidad moralizante o para procurar un «entretenimiento sano», colaborando así en la formación de buenos ciudadanos. Al tiempo, las teorías sensualistas del escocés Hugo Blair, uno de los autores más influyentes en la oratoria y en la teoría teatral europea, hicieron hincapié en la necesidad de agradar al público y en el papel del espectáculo como elemento generador de imágenes. La evolución de las salas ayudó en este proceso adoptándose el teatro a la italiana con un único punto de vista y la introducción de mejoras técnicas, preparadas para representar el ambiente mediante telones, bambalinas y luces.⁷

Esos planteamientos condujeron a un debate sobre el realismo en es-

⁷ L. Hernández, *El teatro crítico de José Echegaray: un enigma crítico* University of California, Los Ángeles 1987. Una aportación más reciente en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Gredos, Madrid, 2003, pp. 1977–2000, a la que se añade un análisis de otros autores post-románticos a cargo de F. Doménech. REAL ACADEMIA DE CIENCIAS MORALES Y POLÍTICAS, *Informe elevado al Gobierno sobre la influencia del teatro en las costumbres públicas y protección que ha de aplicarle en consecuencia el Estado*, Madrid 1860.

cena, que, prolongado durante toda la centuria, mostró el conservadurismo del teatro español, donde, a diferencia de lo ocurrido en la novela, no llegó a prosperar. Ya en los años treinta Martínez de la Rosa había asegurado en sus *Anotaciones a la Poética* que la presentación cruda de la realidad podía resultar moralmente perniciosa; Tamayo y Baus indicó en 1860 que las obras no debían reflejar la realidad tal cual, si ésta atentaba contra el «buen gusto»; y en la Restauración, Cánovas del Castillo admitió la imitación de la realidad siempre que, sin separarse de su función formativa, el teatro exaltase los grandes valores fundamentados en la belleza. El propio Echegaray, en la respuesta dada al discurso de ingreso en la Real Academia de Eugenio Sellés, uno de los dramaturgos más famosos del momento, señalaba que la realidad debía aparecer siempre teatralizada y el autor debía buscar la belleza «en la región de las formas puras, en el revuelto mar de las pasiones o en las esferas de la razón».⁸

Por tanto, existió un empeño por parte de los liberales por crear un teatro «moralmente elevado», que llegase a toda la población, aunque en ese último aspecto se fracasó, entre otras cosas, por el elevado precio de las entradas. Es cierto que, sobre todo tras el Sexenio, el género se popularizó, pero en la forma del «género chico», que llegó a robar público al «teatro serio» y que fue denostado por algunos críticos liberales a causa de sus escasos valores.⁹

Echegaray fue el único dramaturgo con capacidad para competir con el teatro por horas, quizás porque en todo momento sostuvo la necesidad de plegar la tarea del autor a los deseos del público. En su discurso de ingreso en la Real Academia, pronunciado en 1894, defendió una estética que, partiendo de la experimentación, viese el efecto producido en el público de cada época. Lo que agradase al mayor número había de poseer la belleza; a partir de ahí y comparando las bellezas experimentales, se llegaba a la ley empírica y de ahí a la unidad de la ciencia que establecía desde la razón el canon general de belleza.

No obstante, también persiguió una función formativa a partir de unos temas a través de los cuales vislumbró la posibilidad de cambiar la

⁸ A. Cánovas del Castillo, *Le théâtre espagnol contemporain*, Paris, 1886, p. 172. J. Echegaray, *Respuesta a Eugenio Sellés en su Discurso de ingreso a la RAE*, Madrid, 1895.

⁹ Para las críticas dirigidas al «teatro por horas» por su banalidad, véanse Cánovas del Castillo (1886), p. 172. E. Sepúlveda, *La vida en Madrid. 1886*, Madrid, Asociación de Libreros, 1994, (obra de 1887), pp. 508 y ss. F. Yxart, *El arte escénico en España*, Barcelona, Altafulla, Barcelona, 1987 (obra de 1894—1896), p. 79.

sociedad presentando los problemas sociales y humanos desde la óptica de los derechos individuales. Puede decirse que su teatro fue un espejo de su propia evolución política, de la de Moret y de la de parte importante de los políticos del Partido Liberal de Sagasta. Si en la década de los sesenta habían adoptado un idealismo que culminó en la experiencia inaugurada con la Revolución de 1868, ciertamente el resultado de ésta matizó dentro de la generación de liberales a los que estaba adscrito Echegaray la pretensión de cambiar las cosas de una forma brusca; el temor al desorden social vivido tras el Sexenio revolucionario y el desengaño respecto a un pueblo anteriormente idealizado, propició la aproximación más o menos rápida al régimen de la Restauración y su implicación en él. Coincidió en lo ideológico esa época con el triunfo intelectual de las corrientes positivistas y su correlato que entendía la política como el «arte de lo posible»; sin embargo, esa moderación no implicó el abandono de todos los ideales, sino más bien su acomodo a un ritmo pausado por la ley del progreso inexorable.

Los temas abordados por Echegaray reflejaron y reforzaron de esta forma lugares comunes del liberalismo decimonónico, siendo eso lo que les concedió una dimensión política. Según Moret, sus obras actuaban como una «gimnasia para la raza humana a la que preparaban para el futuro presentando el conflicto entre libertad y fatalismo»; representaban a «los hombres modernos que luchan contra los poderes limitadores de la conciencia», según escribía *Clarín* en su reseña del drama *Lo que no puede decirse*. Conflictos que se expresaban dentro de los parámetros del lenguaje «natural y científico» del positivismo: el influjo del ambiente en el carácter, la herencia de las enfermedades y la locura, como ocurría en *De mala raza*, donde Adelita, hija de una mujer de mala familia acogida desde niña en casa de Don Prudencio, era «expulsada» por su protector para evitar que contaminase a su verdadera hija, Lolita, recurriendo aquél para justificar su acción a Darwin y a la «ley de la herencia». Estos conflictos también se materializaron en el terreno del honor, rescatado del teatro barroco, aquél que Cánovas del Castillo identificaba con el alma del teatro nacional, y que, actualizado en el siglo XIX, se convirtió en uno de los valores más estimados en el mundo liberal europeo. El honor actuaba como escaparate de la privacidad del individuo, explicando la presencia social de hábitos como el duelo, tan extendido que a comienzos del siglo XX *El Imparcial* pedía la formación de una comisión que dictaminase los duelos provocados por razones de peso y prohibiese todos los demás.

Un duelo que, encargado de resolver las afrentas sufridas en el honor, adquirió un peso fundamental como recurso dramático garante del aplauso. Así lo demostró su aparición en multitud de obras de Echegaray y de otros dramaturgos del momento como Sellés o Leopoldo Cano; asimismo, síntoma de su importancia fue que Deleito Piñuela atribuyera el fracaso de *Realidad* de Pérez Galdós a que el protagonista perdonaba a su esposa renunciando a lavar sus afrentas en el campo del honor.¹⁰

Éste se desenvolvía en muchos terrenos, siendo el familiar el predilecto de todos. El liberalismo había concebido un ámbito dual en el desarrollo del individuo masculino: el público, reservado a la actividad económica y política, y el privado, verdadero reposo del sujeto, centrado en el matrimonio y la familia. La tensión dramática se lograba presentando los numerosos peligros que amenazaban ese círculo en que se fundamentaba la felicidad de la persona. Uno de ellos era la maledicencia envidiosa de los demás que consumaba la tragedia en *El gran galeoto*, al romper la amistad paternal de Don Julián con Ernesto, concluida con un duelo fatal para el primero, por los bulos sobre una relación adúltera de Ernesto con su mujer, Teodora; lo mismo ocurría en *La duda*, cuya trama se iniciaba con las intrigas de Doña Leocadia, celosa porque Amparo se iba a casar con Ricardo (a quien ella quería para su hija Lola). Con hábiles rumores lograba que se extendiera la sospecha de una antigua relación entre Ricardo y la madre de Amparo, Ángeles. La tensión descansaba en el personaje de Amparo, liviana, frágil y celosa, rasgos explicados por su naturaleza femenina, y por su locura latente, heredada de su padre, que acababa convirtiéndola en instrumento de justicia al asesinar a Leocadia.

Era un caso más de una opinión extendida que responsabilizaba a la mujer de los principales peligros que acechaban al matrimonio. Fuese inocente o culpable, aquélla pecaba siempre de una naturaleza infantil, que encajaba bien con el citado esquema dual del liberalismo de un ámbito público dominado por la racionalidad masculina y uno doméstico, regido por el sentimiento femenino, dulce pero inestable. La mujer era una muñeca que no daba el paso de la Dora de *Casa de muñecas* de Ibsen, pues no abandonaba el hogar; a lo sumo, como la protagonista de *Mariana*, éxito de Echegaray de 1892, abrumada por haberse enamorado de

¹⁰ Moret (1905), p. 23. Para *Clarín*, véase *El Solfeo*, 15-X-1877. *El Imparcial*, 16-IX-1902. J. Deleito Piñuela, *Estampas del Madrid teatral de fin de siglo*, Madrid, 1946, p. 201.

otro, pedía a su marido que la matase para salvaguardar el honor del matrimonio.

Echegaray, y con él otros autores de éxito ya olvidados, como Sellés o Leopoldo Cano, llevaron a escena los valores liberales de la sociedad de su tiempo. Eso no implica que su discurso careciese de crítica, pues en sus obras cuestionaron —y eso explicó el fracaso de algunas de ellas— la doble moral, el fanatismo, la usura, la pobreza o la corrupción política, incluso con tintes regeneracionistas. Así, lo hizo Echegaray en su *Comedia sin desenlace* (1892), en la que un honesto y trabajador labriego denunciaba las corruptelas de los políticos y vaticinaba una revolución si no cambiaba la situación del país.

No obstante, tampoco en esto se alejaron del liberalismo político del momento que, si bien defendió la Restauración, también diagnosticó males y, por lo menos en el plano de las intenciones y de los discursos parlamentarios, planteó reformas. Asimismo, coincidieron en que los problemas fueron abordados preferentemente desde una perspectiva individual que los convirtió en personales más que en sociales; es decir, la pobreza era responsabilidad de los propios personajes o de la acción moralmente reprobable de algunos sujetos usureros o maledicentes. Se transcribía así el tratamiento liberal de la «cuestión social», fruto no de una estructura social, sino de la fatalidad o de la responsabilidad individual, a corregir mediante la caridad de unos y la educación técnica y religiosa y el esfuerzo personal de otros.

Frente a tales conflictos apareció un modelo de sujeto, representado por varones austeros, religiosos y desinteresados que cuadraba con el ideal de masculinidad forjado desde el siglo XVIII y adoptado por el liberalismo. Éste se fundamentaba en la virtud, el honor y el sacrificio, capaces de salvaguardar el sueño liberal de un orden armónico. Valores ensalzados en los discursos parlamentarios de la época y sostenidos, por ejemplo, por Coll y Vehí en sus *Elementos de literatura*, fechados en 1856, al afirmar que el drama debía representar la vida, las pasiones, y los intereses opuestos que perturbasen al espectador y le hicieran desear un desenlace capaz de restablecer esa armonía.¹¹

Sin duda, Echegaray fue el primero de los maestros en desarrollar tal habilidad. Su lenguaje adoptó un tono general melodramático, conserva-

¹¹ El ideal europeo de masculinidad, en G. Mosse, *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*. Madrid, Talasa ediciones, 2000. Para Coll y Vehí, véase Rodríguez Sánchez de León, en Huerta Calvo (2003), p. 1.881.

do en el tiempo pese a que en su evolución el autor conociese la influencia del realismo. Buscó con ello mantener la tensión dramática mediante el encadenamiento de situaciones límite para cuya consecución recurrió a la utilización de imágenes, muchas tomadas de la naturaleza, desarrolladas en escena a través del texto apoyado en la escenografía y las luces; así como a convencionalismos de gran efectismo: cartas, secretos, abandonos, seducciones y malentendidos que se aderezaban con ripios, exclamaciones y preguntas.

■ MORET: EL ÉXITO POLÍTICO BASADO EN LA TEATRALIDAD

En un sentido inverso, la trayectoria personal de Moret presentó muchas analogías con la de Echegaray. Nunca abandonó la política profesional, actividad en la que alcanzó las más altas cotas, convirtiéndose en líder del Partido Liberal a la muerte de Sagasta y presidente del Consejo de Ministros en tres ocasiones entre 1905 y 1910, aunque de forma fugaz. Si Echegaray fue un dramaturgo vinculado a la política, Moret fue un político ligado al teatro. Asistió con asiduidad a los espectáculos teatrales, recurrió al actor Ricardo Calvo a fin de perfeccionar su oratoria y actuó como crítico de la obra de Echegaray al homenajear en 1905 al autor laureado con el Nobel; asimismo, fue común la representación de piezas teatrales en su domicilio privado en veladas familiares e, incluso, se le conoce la autoría de dos obras escritas en 1859 con la misma finalidad, cuyos manuscritos se conservan en la Biblioteca Nacional.

En la primera de ellas, *La desgracia en la fortuna*, el protagonista Don Juan (que realmente es Juan de Austria) es huérfano, aunque noble sin saberlo. Ama a Doña Blanca, cuya familia le acogió de pequeño, pero considera que su amor es imposible por su origen oscuro. Para liberarse de su sufrimiento decide embarcarse, aunque antes, presionado por Blanca, le confiesa sus sentimientos, que ella declara compartir. Tal revelación le somete a una prueba de honor, pues debe sacrificar el amor compartido al cumplimiento del deber militar. A la historia principal se superpone la del amor oculto entre Don Arturo, amigo de Don Juan, y Beatriz, hermana de Blanca, que acaba provocando un enredo cuando Juan descubre una noche a Arturo en el jardín de la casa y cree que viene a visitar a Blanca. La situación se resuelve con el consabido duelo, aunque al final se desvelan las identidades y se resuelve el conflicto entre los amigos. Finalmente, llega a la casa el rey Felipe II, quien decide meter en un convento a Blanca para que no desmerezca a su hermanastro

con su amor. Ella acepta, se hace monja y acepta la situación al igual que Don Juan, pero en su fuero interno reafirma su amor frente al poder del rey, en un gesto pleno de sentimiento romántico.

Por su parte, en *Las flores del campo*, ambientada en la víspera de la batalla de Almansa, Beatriz, hija de Don Luis, se enamora a primera vista de Felipe V, siendo correspondida. Tras una visita nocturna de incógnito del rey a la casa, son descubiertos por Don Luis, quien temiendo por su honor, logra que su hija confiese la relación y consigue convencerla de la imposibilidad de un amor con el rey. Ella, ante la perspectiva de una vida de dolor, se suicida; y Don Luis perdona al rey, que se va con el corazón roto a la batalla.

En suma, una dramaturgia que, sin la calidad de Echegaray, compartía muchas de las claves liberales de aquel autor: la importancia de la libertad y el sentimiento romántico frente al destino, la tensión lograda mediante los enredos animados por personajes confusos de origen desconocido, las alusiones a la patria y al deber de servirla expresados a través de temas históricos.

La mención de estas obras de escaso valor quiere resaltar únicamente la importancia de lo teatral en la mentalidad de un político como Moret, que fue en la actividad pública donde pudo desplegar sus rasgos más teatrales. Desde la Antigüedad la conexión teatro-oratoria política había sido reconocida por Cicerón o Quintiliano, quienes incluyeron el arte del comediante en sus tratados de retórica. En la Restauración Cánovas había equiparado en *Problemas Contemporáneos* al orador con un autor dramático que componía y representaba su propia obra. Moret, que siempre fue elogiado como uno de los mejores oradores políticos de su tiempo, poseyó las condiciones requeridas por Corradi a todo buen orador político: imaginación, espontaneidad, memoria, elección sobria y creación de imágenes, exaltación de las pasiones, una voz educada, dominio del gesto y habilidad a la hora de mantener en tensión al auditorio. Unas cualidades que correspondían a las exigidas a los actores, cuya profesión se había reglamentado y dignificado a lo largo de esa centuria; habían aparecido tratados que, además de consejos, exigían al cómico unos valores morales semejantes a los requeridos al orador: por ejemplo, cultura y amor a la verdad. Esas dotes respondían a los cambios ocurridos en la teoría teatral a finales del siglo XVIII, según los cuales la belleza externa reflejaba un mundo interior que el actor debía sacar a la luz representando de forma natural temas de la vida privada; una concepción que expli-

ca la recuperación del teatro de Shakespeare en toda Europa a lo largo de la centuria. Si inicialmente ese naturalismo se identificó, de acuerdo a los planteamientos de Diderot, con el distanciamiento y la medida, el Romanticismo (impuesto a la postre) lo vinculó a la representación de la vida tal cual, rompiendo la distancia entre realidad y ficción por medio de las pasiones. Ahora, según señalaba Bretón de los Herreros en 1852, se debía buscar la imitación de la realidad conmoviendo. Es decir, actor y personaje habían de identificarse plenamente, manifestando los sentimientos interiores; cuestión que otorgaba gran importancia, por lógica, a la declamación, alejada del simple decir bien o del exceso de épocas pasadas. Junto a ella cobraban también importancia, los gestos, el semblante y los ojos, que de acuerdo a las enseñanzas de Bastús permitían desvelar lo que pasaba en el alma del personaje.¹²

Moret, como buen orador, cumplió tales requisitos: Pérez Galdós destacó su elegancia y los movimientos de los brazos, mientras que Ruiz Albéniz declaró que nadie superaba el timbre de su voz. Sobresalió en la creación de imágenes para las que recurrió a frases hechas y a metáforas para conmover y mantener la tensión del auditorio: el sol de la libertad, la locomotora que despertaba a los pueblos a la vida de la civilización, los lagos transparentes, el agua fluuyente de la libertad frente a la estancada y putrefacta de la tiranía; descripción, esta última, similar a la utilizada por Ernesto en *El gran galeoto* cuando comparaba la maledicencia con «las charcas que ahogaban y emitían emanaciones». Dos fragmentos entre sus innumerables discursos pueden servir de ejemplo:

...cuando se cierra el paso a los hombres y a las ideas, esas dos grandes corrientes de la política, en vez de fecundar el suelo se confunden en un solo centro, se encharcan en la llanura y acaban por formar un inmenso lago cuyas aguas estancadas producen pestilentes miasmas que envenenan la atmósfera (*Grandes muestras de aprobación*)

Y cuando lleguen vuestros viejos años, para muchos hoy tan temidos; cuando sentados en un banco de piedra que hay a la puerta de vuestra modesta escuela, bajo la sombra de la parra que trepa por sus paredes, llegue a vosotros la idea de que España va progresando, y penséis que el bien que por todas partes se desarrolla os es en gran parte debido, sentiréis entonces

¹² A. Cánovas del Castillo, *Problemas contemporáneos*, Madrid, 1884, vol. II, p. 407. F. Corradi, *Lecciones de elocuencia*, Madrid, 1882, p. 8. Para los cambios en las técnicas interpretativas, véase J. Rubio Jiménez, «El arte escénico en el siglo XIX», en Huerta Calvo (2003), pp. 1803–1852. J. Bastús, *Curso de declamación o arte dramático*, Madrid 1865 (obra de 1834), pp. 146 y 165.

como una bendición misteriosa, que penetra hasta vosotros, como un rocío bienhechor, que cae sobre todos los actos de vuestra vida; ése es, en último término, el verdadero premio a la virtud, que sólo con el recuerdo del bien que ha hecho se paga.¹³

Las Cortes fueron su ámbito de actuación política y teatral, siendo su participación estelar y constante a lo largo de su vida política. Como ya se ha indicado, el parlamento fue un espacio de escenificación y, seguramente por eso, Sellés en *La vida pública*, estrenada en 1885, incluyó un personaje que compaginaba los trabajos de acomodador de un teatro y portero del Congreso de los Diputados, y afirmaba que lo visto en ambos lugares era similar.

■ EL FIN DE UN LENGUAJE

La crisis de identidad posterior al Desastre de 1898, expresión de la llamada «crisis de fin de siglo», que no fue exclusiva de España aunque aquí adquiriese especial relevancia, implicó el cuestionamiento de la forma de hacer política de la Restauración. Quienes aspiraban a regenerar el país, dirigieron su crítica al lenguaje político vigente, en particular el parlamentario, considerando que los políticos se habían dedicado simplemente a pronunciar discursos adornados por una retórica hueca, sin abordar los problemas reales del país. Lógicamente y dada su categoría oratoria, Moret fue blanco de esas censuras, pese a que, receptivo al nuevo clima, procuró hacer más sobria su oratoria. Entre los ataques destacaron los de Baroja, quien lo equiparó despectivamente con una cupletista por sus escenificaciones, y de Unamuno, irónico, porque «llo-raba en sus discursos».¹⁴

El lenguaje dramático de Echegaray corrió una suerte similar por pomposo y vacío. En marzo de 1905 intelectuales adscritos al modernismo y a la Generación de 1898 protagonizaron un acto alternativo a las celebraciones oficiales por la concesión del Nobel al dramaturgo, y toda-

¹³ B. Pérez Galdós, «España sin rey», en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1951, vol. III, p.784. V. Ruiz Albéniz, *¡Aquel Madrid!*, Madrid, 1944, p. 251. Las intervenciones de Moret han sido tomadas respectivamente del Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados, 20-XII-1882, p. 270 y de S. Moret, *Discurso pronunciado en el Congreso Nacional Pedagógico el tres de junio de 1882*, Madrid, 1882, p. 282.

¹⁴ J. Ortega y Gasset, «Vieja y nueva política», en *Discursos políticos*, Madrid, Alianza, 1974 (discurso de 1914), p. 79. P. Baroja, «Tres generaciones», en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, vol. V, p. 569. La opinión de Unamuno, en *Nuestro Tiempo*, febrero de 1911.

vía en 1914 Ortega y Gasset en su conferencia *Vieja y nueva política* puso de ejemplo su teatro para ilustrar la que describía como «fantasmagoría de la Restauración». En ese clima prosperó la utilización del calificativo «teatral» a la hora de descalificar la labor parlamentaria; así lo hizo Max Nordau en *Las mentiras convencionales de la civilización* (1897), al atacar la vida política por su carácter de eterna comedia, «parodia de nosotros mismos», en que cada palabra y acto era una mentira respecto al interior del alma. Otro tanto hacía Azorín cuando escribía sarcástico sobre los discursos estériles, plagados de gestos que unos diputados copiaban de otros.¹⁵

De esta forma se había producido una transformación esencial: el teatro y la política parlamentaria, más allá de críticas puntuales, habían sido consideradas durante el siglo XIX actividades nobles por su función educadora de los pueblos. Por el contrario, con el cambio de siglo el lenguaje parlamentario fue vilipendiado, precisamente por su teatralidad. Ese rechazo de la palabra estuvo detrás de las opciones políticas de corte antiparlamentario que desde comienzos del siglo XX cuestionaron la institución por estéril. Pero también inspiró —y no sólo en España— las reformas de los reglamentos de las cámaras, vigentes desde el siglo XIX, que recortaron la antigua capacidad ilimitada de los diputados para elaborar discursos. Junto a ello, se planteó un nuevo lenguaje del que Pérez de Ayala habló en su novela *Troteras y danzaderas* indicando que los discursos regeneracionistas de Ortega y Gasset y de Maeztu en el Ateneo atraían a un público nuevo, no por lo novedoso de sus ideas —reconocibles en muchas sesiones parlamentarias de la Restauración— sino por la emoción estética y comunicativa que despertaban en el auditorio. Un nuevo lenguaje que buscaba expresar también el yo interior, pero eliminando la exageración de la representación y que recurría a palabras nuevas, como «vitalidad» o «eficacia» o las empleaba de forma diferente.

No obstante, tanto la oratoria como el arte dramático decimonónicos conservaron notable presencia. Así, si Azorín contrapuso la oratoria sobria de Maura a la de otros políticos, también le elogió muchos gestos cargados de teatralidad. Por su parte, Ortega y Gasset, aun cuando censuró, por ejemplo, la retórica de Castelar —símbolo más brillante de la oratoria decimonónica—, defendió el dramatismo de cada problema inte-

¹⁵ La cita de Nordau, en P. Cerezo Galán, *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 37. Azorín, *Parlamentarismo español*, Madrid, Bruguera, 1968.

ARTÍCULOS

lectual recomendando su presentación por el profesor de forma que los alumnos «asistieran en cada lección a una tragedia». Finalmente, como vimos, Alcalá Zamora defendió el valor de la oratoria tradicional, la practicó en gran medida y llegó a presidente de la II República. Por su parte, el teatro neorromántico comenzó a ser reemplazado por obras, bien más realistas, bien orientadas a formas experimentales, que mantuvieron su vocación formativa del pueblo. Sin embargo, el teatro de Echeagaray conservó gran parte de su prestigio y público hasta la Guerra civil.¹⁶

¹⁶ R. Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia, 1972, p. 297. R. Senabre, *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca 1964, p. 260.



A.M.D.G.

LA POLITIZACIÓN DE UN ESTRENO TEATRAL

Juan Menchero



Establezcamos que el teatro es un arte político. El teatro es, desde sus orígenes, una revelación del sujeto político, el lugar donde acontece (por acción u omisión, a veces a su pesar) una cierta visión del mundo, de la sociedad y de los conflictos que en ella se suceden. El teatro puede participar de la política, suscitar un estado de opinión, situarse a favor o en contra de una postura en un asunto, polemizar con la ideología dominante, sostener un régimen, cifrar su derrocamiento, etc. El teatro es un arte político. Más cuanto mayor conciencia tiene de sí mismo y de sus potencialidades, que en nada excluyen cualquier pretensión estética ni lúdica, ya que ambos extremos son imprescindibles para la comunicación entre el espectador y la escena.

En ocasiones, las expectativas ideológicas del público también ocupan un lugar fundamental en esta dimensión política del teatro, y es entonces cuando los espectadores se convierten en protagonistas de un estreno que por su relación directa con la realidad, incita al patio de butacas a disputarse la razón sobre lo que allí se representa.¹ Tal fue el caso de *Ad Majorem Dei Gloriam, la vida en un colegio de jesuitas*, que constituye por sí solo una notable ilustración del momento político en que tuvo lugar, en 1931, pocos meses después de proclamada la II^a República. La obra fue llevada a la escena por Cipriano Rivas Cherif con tal oportunidad que

¹ Son conocidos los casos del *Hernani* en el París del Romanticismo revolucionario de 1833 y también, más próximo al ámbito de nuestro trabajo, la polémica anticlerical que suscitó el estreno de *Electra*, de Galdós, en 1903.

convergió en aquella velada parte de las tensiones que más tarde harían peligrar y sucumbir el destino de la democracia republicana en España.

Este episodio, que hemos reconstruido rastreando la noticia en los periódicos madrileños de aquellos días, esconde a su vez un enigma que dificulta un análisis más completo de la obra y de su vertiente ideológica. La adaptación teatral de la novela homónima de Ramón Pérez de Ayala, publicada en 1910, parece estar hoy perdida o haciendo tiempo en un lugar insospechado. Ninguna de las consultas realizadas en bibliotecas y archivos o a familiares directos del propio Pérez de Ayala han dado fruto, y el texto, firmado por dos autores prácticamente desconocidos, Juan López de Carrión y Manuel Martín Galeano,² sigue siendo una incógnita. Aquella noche del 6 de noviembre de 1931, el Teatro Lope de Vega —que había dejado de llamarse Teatro Beatriz— acogió una formidable representación doble; de un lado, la escenificación de un texto cuyo tema —la labor dañina de la Compañía de Jesús— era de plena actualidad política; del otro, la actuación de una parte de los espectadores —antiguos alumnos de los jesuitas y católicos en general— que acudieron en calidad de agraviados y dispuestos a contrarrestar el anticlericalismo de la obra boicoteando su representación. La revuelta se saldó con la intervención de la Guardia de Asalto, severos destrozos en el patio de butacas, algún que otro puñetazo y setenta detenidos que hubieron de pagar quinientas pesetas de multa, de la época. Se materializó en aquel estreno el conflicto producido por el nuevo papel asignado a la religión en el proceso constituyente que finalizó el 16 de diciembre de ese año. La Iglesia atravesaba momentos de gran dificultad. Su lugar dentro del nuevo marco político —fuera, más bien— desató una fuerte reacción social que tuvo, como sabemos, un peso considerable en el devenir de la República.

■ ACERCAMIENTO AL CONTEXTO: UNA BATALLA ANUNCIADA

Puede convenirse con cualquier lector de la novela que *A.M.D.G.*, pese a su tema antijesuítico, no es únicamente un ejemplo de militancia anticlerical o de maniqueísmo militante. Antes bien, el libro refleja con cruda honestidad y con eficacia literaria la vida en un colegio de la Compañía.

² Ambos autores firmaron, con toda probabilidad, muchos otros textos. La biblioteca de la Fundación Juan March arroja datos de una pieza titulada *La sombra de Hamlet* (1926) y de la adaptación de un capítulo de *Troteras y danzaderas* (1928), del propio Pérez de Ayala, ésta última realizada sólo por Martín Galeano.

Las peripecias de alumnos y religiosos describen el funcionamiento de la institución y cómo los segundos, ora por su ignorancia, ora por su mala fe, ejercen una influencia nefasta sobre los primeros, destinatarios indefensos de la campaña de clericalismo que la Iglesia llevó a cabo durante la Restauración. A lo largo del s. XIX se había desplazado ligeramente la importancia de la fe como asunto de Estado, y a éste sólo se le consideraba capaz de mantener cierta forma de religión oficial, pero no de implicarse activamente en la batalla contra el liberalismo; algo que por otra parte, hubiera supuesto corregir los principios mismos del sistema político, considerados «intrínsecamente malos y perversos, que conducen a la degradación y a la ruina».³ «¿Puede un católico ser liberal?» — se preguntaban los catecismos populares— La respuesta es no. Así pues, la Iglesia emprendió desde 1874 un programa de regeneración basado en dos objetivos; la recatolización de las clases altas y la disputa de las masas —frente a anarquistas y socialistas— por medio de círculos profesionales, caritativos e instituciones de enseñanza secundaria y universitaria. Es decir, que el tipo de anticlericalismo que se trasluce en la novela de Pérez de Ayala debe ser observado como un síntoma de oposición intelectual a los esfuerzos de la Iglesia por perpetuarse socialmente y no únicamente como una lucha contra la hegemonía social y política de la religión. El anticlericalismo de *A.M.D.G.* es, además, un reflejo estilizado de la experiencia del autor, que como alumno del colegio palentino de Carrión de los Condes (*Regium*, en el libro) fue objeto de los devotos esfuerzos de la Compañía. También es, a su vez, una muestra del anticlericalismo literario en boga. Para muchos intelectuales y literatos la cuestión religiosa era uno de los problemas fundamentales con los que España debía enfrentarse y la Compañía de Jesús, epítome del poder de la Iglesia, el blanco predilecto de sus críticas.⁴

La situación en 1931, atravesada la Restauración y la dictadura del

³ La cita, de D. J. M. Ortíz y Lara, «El deber de los católicos con los poderes constituidos», pertenece al capítulo «Renacimiento católico, anticlericalismo e instrucción» de Raymond Carr, *España 1808—1975*, Ariel, Barcelona, 1982.

⁴ Hay muchos ejemplos de literatura y autores que escribieron obras anticlericales y antijesuitas; Blasco Ibáñez, Galdós, Clarín... Sirva de ejemplo lo que dice Pérez de Galdós en *Cánovas*, último de los *Episodios Nacionales*: «Ya nuestra España es de ustedes. Aquí no reina Alfonso XII, sino el bendito San Ignacio, que, a mi parecer, está en el cielo, sentadito a la izquierda de Dios Padre.» También Ortega y Gasset se pronunció en 1911 diciendo: «El vicio radical de los jesuitas y especialmente de los jesuitas españoles no consiste en el maquiavelismo, ni en la codicia, ni en la soberbia, sino lisa y llanamente en la ignorancia.»

General Primo de Rivera, recién constituida la II República, se tornó mucho más compleja y extrema. En pocos meses, los que transcurrieron desde las elecciones a las Cortes Constituyentes de junio hasta la dimisión de Alcalá Zamora en octubre de ese año, España había comenzado a descatólizarse. La pervivencia, tras cien años de liberalismo, de un estado oficialmente católico y de una sociedad católica significaba que la religión era el prisma a través del cual se refractaban todos los demás conflictos; es más: significaba que las pretensiones de la Iglesia sobre la sociedad eran en sí mismas una fuente primaria de división. Llegado este momento, se anunciaba un peligro real para los intereses de la Iglesia, subrayado por una mayor beligerancia anticlerical —social y parlamentaria— por parte de republicanos y socialistas que no dejaba indiferentes a los defensores del catolicismo. El título vigésimo-cuarto de la nueva Constitución separaba a la Iglesia del Estado, quedando ésta como una asociación sometida, al igual que las demás asociaciones religiosas, a las leyes del país. Finalizaba también el pago de haberes al clero y se dispuso la disolución de la Compañía de Jesús y la confiscación de sus propiedades. La enseñanza religiosa fue prohibida y la existencia del resto de órdenes pasó a depender de su buena conducta. España había dejado de ser (oficialmente) católica. La secularización activa de las instituciones supuso una conquista largamente aguardada por los sectores más liberales de la sociedad, respaldados ahora por un nuevo orden político que, en opinión de la Iglesia, restringía los derechos de la población católica.

Ninguna de estas explicaciones es, en principio, ajena al estreno de *A.M.D.G.*, en el que se concitaron las mismas tensiones políticas que podían identificarse en la sociedad. A modo de ejemplo, podemos señalar que la misma semana del estreno de la obra, los periódicos recogieron la crónica de un mitin revisionista en protesta por las medidas anticlericales adoptadas en las Cortes, que congregó en Palencia a más de treinta mil personas; exigían del gobernador «el amparo necesario ante las provocaciones de los socialistas y anarcosindicalistas.»⁵ Por su parte, el diario *Ahora* daba cuenta en esos mismos días de dos sucesos igualmente reseñables por su interés sociológico y anecdótico. En Vizcaya, un sacerdote había sido asesinado y otro herido a balazos por dos desconocidos. En Guipúzcoa, tres niñas, Josefa, Benita y Ramoncita, eran reconocidas por varios médicos en el momento en que se hallaban en éxtasis tras haber

⁵ «Grandioso mitin revisionista», *El Siglo Futuro*, 9 de noviembre de 1931, p. 7.

presenciado a la misma Virgen María, que llegó a herir con una espada a la más incauta de ellas. Estos ejemplos, unidos a otros casos similares de anticlericalismo (la quema de conventos, por ejemplo) y de fervor religioso, manifestaban cómo estas dos fuerzas estaban presentes en todos los estratos sociales. El estreno de *A.M.D.G.* en una tesis como la que venimos describiendo puede ser visto como una traslación al plano del teatro —de público mayoritariamente burgués— de este mismo conflicto, reforzado por la contingencia política y por la relevancia de los personajes implicados, Ramón Pérez de Ayala —recién nombrado embajador en Londres— y Cipriano Rivas Cherif, cuñado de Manuel Azaña.

A.M.D.G. es un retrato de la vida en un colegio en el que los casos particulares de los personajes protagonistas —tanto alumnos como religiosos— ilustran, con ironía, con ternura, con crueldad, el funcionamiento de una comunidad escolar. A lo largo de un año académico, el lector acompaña de la mano del narrador al protagonista, Bertuco, que vive rodeado de compañeros y de ejemplares ignacianos en su mayoría poco ejemplares. Una inglesa protestante, que enviuda de su marido a mitad de la novela, intenta convertirse al catolicismo guiada por la Compañía, pero la sospecha infundada de que el Padre Atienza, modelo del jesuita intelectual —trasunto del ex jesuita Julio Cejador, amigo del novelista— simpatiza demasiado con ella, origina una crisis en la comunidad que se salda con más episodios de violencia a cargo del Padre Mur, azote de los chavales. En fin, que nada acaba demasiado bien. Coste, amigo del protagonista, se escapa con el borrico Castelar —por Emilio, claro— y se despeña por un acantilado mientras huye, y la sensación de oprobio crece ante las injusticias y vilezas de los padres. Todos estos despropósitos; el pésimo tratamiento dado a los estudiantes, la ignorancia de los profesores, las crisis de fe de quienes realmente creen, las batallas intestinas entre los eclesiásticos, la muerte de Coste, etc. tienen su origen en el funcionamiento de la institución, intrínsecamente diseñada para revestir con excusas espirituales el afán de poder social y económico. «¿Cree usted que se debería suprimir la Compañía de Jesús?» —Plantea el padre de Bertuco al Padre Atienza al final de la novela— «¡De raíz!», responde el jesuita. Aunque el broche pueda parecer taxativo, la novela no contiene ningún pasaje o motivo anticlerical introducido a capón entre sus líneas, escritas con una exigente prosa realista y con un alto nivel de precisión en los caracteres. En *A.M.D.G.*, el anticlericalismo liberal se erige como

una causa de sentido común, es la conclusión que se sigue de las situaciones vividas por los personajes, también las de los propios jesuitas. La adaptación de Martín Galeano y López de Carrión fue, según parece, una traslación a la escena de los episodios más señalados de la novela con un tenue hilo conductor que —según indica la crítica de Melchor Fernández Almagro en *El Sol*— ni siquiera se hacía notar. Pero antes de pasar al análisis de la adaptación (o de cuanto de ella sabemos) y a la crónica de los acontecimientos, quisiera detenerme en otro dato del contexto.

En mi periplo por distintas bibliotecas teatrales de Madrid, hallé un panfleto publicado en 1911 titulado *Los jesuitas y su labor educadora (Comentarios a la novela A.M.D.G., original de D. Ramón Pérez de Ayala)*, de Fernando Gil y Mariscal que ilustra el impacto que en su día tuvo la novela y de qué modo el tema de la educación religiosa estuvo candente en la sociedad española durante aquellos años. Este antiguo alumno de la Compañía y socio del Ateneo de Madrid pronunció una conferencia como contestación a un tal Sr. Amado que había pronunciado anteriormente otro discurso censurando el contenido del libro de Pérez de Ayala. Gil y Mariscal, ex alumno de los jesuitas, defiende con tono moderado que la labor educadora que realizan es «antisocial y esterilizadora, de resultados funestos para la sociedad: «estimo que obran de buena fe, que a pesar de ello la educación moral que dan a sus alumnos está llena de defectos, y que su enseñanza debe ser combatida poniendo enfrente otra mejor.»⁶ Esta crítica no se debe tanto a su función docente como a su idea de formación espiritual, fundamentada en aquello que más relieve anticlerical y antijesuitico tiene también en la novela —y, suponemos, en la adaptación—: la hipocresía, el fanatismo, la ignorancia, el utilitarismo feroz, el terrorismo afectivo o la negación del poder civil. Este último punto no carece de importancia, ya que el voto añadido de obediencia papal que guardan los miembros de la Compañía fue tradicionalmente un motivo de recelo para el poder terrenal, fuera éste despótico e ilustrado como el de Carlos III —que expulsó a la orden en 1767— o civil y democrático, como el del gobierno de la Segunda República.

■ LA EXPECTACIÓN ANTE EL ESTRENO

«—¿Había usted intervenido en alguna representación tan accidentada?»

⁶ Gil y Mariscal, Fernando, *Los jesuitas y su labor educadora (Comentarios a la novela A.M.D.G., original de D. Ramón Pérez de Ayala)*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911.

Le preguntó un periodista del *Heraldo de Madrid* a la actriz Mercedes Mariño⁷, que acaba de desembarcar en España tras haber hecho carrera en los Estados Unidos. «—Nunca. El público americano es más frío. Este calor es cosa española, cosa nuestra. ¡Estoy encantada!» Así de satisfecha se encontraba la protagonista femenina de *A.M.D.G.* —la inglesa Ruth— al día siguiente del accidentado estreno. «Éxito grandioso, sensacional, de la famosa obra de Ramón Pérez de Ayala» —rezaba un anuncio en este mismo periódico— «El mayor acontecimiento teatral del año.» Los altercados y la polémica, tanto de la obra como de la peripecia de los setenta detenidos, contribuyeron al éxito de la producción, de la que cabe preguntarse el propósito exacto. ¿Fue el estreno de *A.M.D.G.* un caso de oportunismo o de reafirmación ideológica? Podemos tratar de dilucidar esto aquí con más o menos ecuanimidad, pero sí resulta evidente que, antes incluso de producirse, el evento ya había sido politizado por facciones de católicos, particularmente por parte de los «luises» —ex alumnos de la Compañía— que, según relata el *Heraldo de Madrid*, se congregaron la noche previa en las calles de Alberto Aguilera y de Zorrilla para repartir entradas del estreno y organizar la protesta.⁸

En su edición de la novela, Andrés Amorós se pregunta acerca de qué opinión le mereció a Pérez de Ayala la adaptación teatral de su obra. De acuerdo con Luis Calvo, periodista y amigo del escritor, con los años «ruborizaba a Pérez de Ayala que esta novela hubiera sido llevada torpemente al teatro por Julio de Hoyos⁹ (¿Quiso decir Martín Galeano y López de Carrión?) en los mismos días en que se quemaban, por todas partes, iglesias y conventos.»¹⁰ No soy capaz de ahondar en la veracidad de este comentario, más allá de la confusión de nombres. De cualquier modo, lo que sí es cierto es que el propio Pérez de Ayala dio el permiso para que la obra se adaptase, pidió personalmente a Rivas Cherif que la dirigiera y asistió a los últimos ensayos de la adaptación participando

⁷ *El Herald de Madrid*, 7 de noviembre de 1931, p.5. La actriz Mercedes Mariño fue, al parecer, la gran estrella de la compañía formada por Rivas Cherif. Emigrada española en Estados Unidos, su nombre era conocido allí por haber interpretado *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas hijo.

⁸ «¿Quiénes repartieron las entradas entre los luises?», se pregunta un titular del *Heraldo de Madrid* al día siguiente del estreno. Al parecer, un transeúnte relató cómo la noche anterior encontró en la iglesia de los jesuitas de la calle Zorrilla a “una veintena de jovencitos un poco excitados” que acabaron por increparle, *Heraldo de Madrid*, 7 de noviembre de 1931, pp. 5–6.

⁹ Julio de Hoyos sí fue, en cambio, responsable de la adaptación de teatral de *Tigre Juan*, otra de las novelas de Pérez de Ayala.

¹⁰ Pérez de Ayala, Ramón, *A.M.D.G.*, ed. Andrés Amorós, p. 41.

incluso en la dirección de los actores, si bien debió suponer la agitación que el estreno traería consigo. Según Rivas Cherif, que emprendió este encargo dejando a un lado su labor como director de la compañía de Margarita Xirgu, éste no era el propósito del espectáculo, que se pretendía un reflejo fiel de la novela y de su valor literario y sociológico. (El cartel de la obra puede desmentir este propósito.) Éstas fueron sus palabras en *La Voz* la noche antes de la función.

—Tengo especial interés —nos dice—, y lo tienen Ramón y los adaptadores de *A.M.D.G.*, en hacer constar que ésta no es una obra de tesis, ni de polémica, ni siquiera de crítica ni de sátira, y mucho menos de caricatura. No hemos pretendido luchar con ventaja, a la deriva de las circunstancias, que hubieran sido favorables para cualquier vituperable desliz. Hemos querido dejar un documento plástico, sin exageraciones, como no las tiene la novela —documento escrito, y admirablemente escrito, por cierto— de la vida en un colegio de jesuitas. Los cuadros son a modo de planos en que se va proyectando esa película, mezcla de cosas buenas y malas. Claro que ni Pérez de Ayala ni los escenificadores de su obra determinan qué cosas son buenas y cuáles son malas. Una pintura objetiva, sin otro alcance que el de la pintura misma. Cada cuadro tiene su principio y su fin, y al término de la representación se ve cómo todos ligan entre sí el hilo tenue de un sencillo argumento.¹¹

La expectación ideológica era patente en la capital desde algunos días antes. «Se tenía la certeza de que el estreno tendría, aparte del empaque de una solemnidad literaria, una emoción de público ajena por completo a los valores de la comedia como tal pieza de teatro. Se decía en los cafés y tertulias que ciertos elementos iban a hacer y acontecer, y que otros elementos estaban dispuestos a dar la réplica adecuada.»¹² Así lo reflejaba una información del diario *Ahora*, que llegó a comparar los incidentes posteriores con la Batalla de Castillejos. Veamos cómo sucedió todo.

■ LA ADAPTACIÓN VISTA POR LA CRÍTICA

Este artículo, ya lo dijimos, es la consecuencia de una investigación in-

¹¹ Victorino Tamayo, «Impresiones de un informador en el ensayo general de *A.M.D.G.*», *La Voz*, 6 de noviembre de 1931, p. 3.

¹² «Añoche durante el estreno en el Beatriz de la adaptación escénica de la novela de Pérez de Ayala "A.M.D.G.", se produjeron violentos incidentes entre los espectadores y hubo una reproducción de la batalla de los Castillejos.» *Ahora*, 7 de noviembre, p.7.

fructuosa. Desafortunadamente, la búsqueda del texto de López de Carrión y Martín Galeano no ha dado resultado, por más que sea difícil aceptar que no exista una sola copia aguardando ser rescatada. Los archivos de la censura, entre los que se encuentran los informes de visionado de numerosas obras anteriores y posteriores a II República, tampoco dieron fruto. No se encuentra allí ninguna referencia a la obra en cuestión y tampoco a otras producciones del resto del año 1931, cuando tal vez los numerosos cambios legislativos paralizaron la labor de visionado que se venía ejerciendo rutinariamente durante las décadas anteriores. De cualquier modo, las informaciones y críticas teatrales publicadas en los periódicos de aquellos días permiten colegir aspectos básicos de la adaptación de *A.M.D.G.*. Algunos de los críticos se centraron más en el juicio del contenido de la novela y cuanto hubiera de ella en la adaptación que en la adaptación en sí, al igual que hubo manifestaciones de absoluto encomio de la propuesta que sólo se ocuparon de defender su dimensión ideológica omitiendo un análisis teatral más profundo. Pero también hubo críticos que supieron ejercer su trabajo con notable ecuanimidad. Este es el caso de Melchor Fernández Almagro, quien tras apreciar que «no hubo más interés y natural pasión en las Cortes constituyentes al discutirse el artículo 24 dijo lo siguiente desde las páginas de *La Voz*:

No es de ahora, es de siempre, nuestro convencimiento de que una novela no tiene por qué ser transportada al teatro. La creación artística no cuaja en este o aquel molde caprichosamente, sino que afecta formas impuestas por su profunda necesidad estética. El autor mismo no vacila en seguir uno u otro camino. (...) Convengamos que existen novelas perfectamente aptas para el tránsito a la escena. Pues bien: *A.M.D.G.* no figura entre ellas. (...) Y en verdad que difícilmente se descubren posibilidades escénicas en las novelas de Pérez de Ayala, señaladas por aquello que el teatro no absorbe a título genuino: intención filosófica y primores de estilo. (...) No es que los señores López de Carrión y Galeano lo hayan adaptado mal. Es que materialmente era muy difícil conseguir cosa mejor. ¿Cómo emocionarnos con la belleza de unas formas si una violenta monda y mutilación nos deja al descubierto el simple hueso?

En los huesos ha quedado ahora la novela de Pérez de Ayala. Y hasta el esqueleto aparece incompleto o desarticulado. Además cada cuadro se recarga de color para resolver en un brochazo lo que en la novela es tono que el autor graduó con vistas a efectos de otra clase. Falta claroscuro e hilo con-

ductor.¹³

Enrique Díez Canedo, por su parte, habló elocuentemente de los incidentes en el teatro: «No ha sido la batalla del Hernani, pero batalla sí ha sido» y trató después de dilucidar el resultado del esfuerzo de los adaptadores por reunir materiales narrativos dispersos en diferentes partes de la novela.

Esta guarda entera fidelidad esencial a su fuente originaria. Los adaptadores han trasladado casi siempre las palabras mismas del autor, sin retroceder ante las más crudas expresiones. En el trabajo de condensación se percibe, sin duda, la violencia que han hecho a determinadas situaciones para refundirlas en una; quebranto inevitable que la plasticidad del teatro impone a la amplitud de la novela. Bien resueltas han dejado dos dificultades de bulto: el cuadro de los ejercicios espirituales, que aún podría acortarse, y el final en que el jesuita que se ahoga en la estrechez de su Orden, proclama su rebeldía.¹⁴

Juan G. Olmedilla, crítico del *Heraldo*, ensalzaba sin paliativos el resultado de la obra, que resalta por su mérito literario, ajeno por completo a la polémica: «La obra, contra lo que propalan los impugnadores de antes del estreno, no es sectaria, “ni Cristo que lo infundió”; es sencillamente un hermoso retrato fidelísimo y una gran belleza literaria de la intimidad de los jesuitas, con sus miserias y sus grandezas, con lo bueno y lo malo que hay en toda agrupación humana.» A continuación, reseñaba el valor de la adaptación y del conjunto de la puesta en escena diciendo:

La adaptación escénica es por demás respetuosa al texto original, del que los escenificadores transcriben, íntegros, no pocos diálogos llenos de sustancia dramática. La dirección artística, a cargo de Rivas Cherif, de todo punto admirable: pocas obras hemos visto montadas con tanta escrupulosidad, con tanto tino y esmero: desde los decorados —nueve escenarios, que son otros tantos aciertos de Silvio Bermejo— hasta el movimiento de los grupos, todo

¹³ Melchor Fernández Almagro, «Un escándalo formidable y muchos detenidos», *La Voz*, 7 de noviembre de 1931, p.3.

¹⁴ Enrique Díez Canedo, «Escándalo en un estreno, *A.M.D.G.*, la novela de Pérez de Ayala, inicia su vida teatral en un escenario mudo y ante una sala sonora», *El Sol*, 7 de noviembre de 1931, p.16

ha sido dispuesto con acierto en verdad extraordinario.¹⁵

Especialmente enjundiosa es la crítica aparecida en *El Debate*, alumbrada por Jorge de la Cueva. La reproducimos entera por su mero interés, ya que combina perfectamente la repugnancia ideológica frente a la novela y la puesta en escena con un tono de verdadera crítica teatral. Su queja, tanto para la novela como para la escenificación, alude a que los tipos son demasiado concretos, lo que impide la generalización y borra el carácter representativo de los personajes. Es insólito, porque no faltará quien vea en esta falta de generalización un matiz positivo, ya que de ser así podría asumirse que no es contra la Compañía contra quien carga el autor o autores, sino contra personajes precisos en acciones puntuales. La descripción hecha por el crítico es, no obstante, útil para reconstruir la adaptación y a la vez un reflejo claro de la postura ultracatólica.

Si la Compañía de Jesús no hubiera tenido que sufrir más ataque que el que representa la novela de Pérez de Ayala y la escenificación que presenciamos anoche, no sería su historia tan gloriosa: la obra, en su aspecto novelesco y teatral no es otra cosa que una bolita de todo, muy bien amasadita, que no tiene eficacia ninguna ideológica, ni de acción, porque la misma saña la particulariza demasiado. No se pintan más que tipos concretos, tan determinados y definidos que pierden toda importancia general y representativa; falta el concepto amplio, la visión de lo substancial, la potencia literaria para que cada una de aquellas individualidades fuera la concreción de otros muchos: un profesor vesánico, otro fácil a una tentación sexual, otro rebelde... personajes de comedia, no tipos, con la equivocación de presentar cómo se van eliminando esos indeseables y qué opinión merecen a sus compañeros, con lo que se da el efecto contrario de que los que les queda es algo fuerte, limpio, sometido a una idea grande y a una disciplina enérgica.

La escenificación es algo teatralmente lamentable; lo primero que ve un hombre de teatro es que las obras del señor Pérez de Ayala no son de escenificación fácil; una superabundancia literaria ahoga siempre en ellas la acción, primera necesidad teatral. No es grande ni intensa la de *A.M.D.G.*, en lugar de exaltarla y destacarla, los adaptadores la dividen en dos: interioridades del Colegio e interioridades de la Comunidad, que van alternando en cuadros breves, de tan difícil técnica, sólo para grandes autores, cuadros desvaídos y apagados, de pura conversación, en lo que fuera de algunos incidentes

¹⁵ Juan G. Olmedilla, «El memorable estreno de anoche en el antiguo infanta Beatriz», *Heraldo de Madrid*, 7 de noviembre de 1931, p.5.

sentimentales con los alumnos, todo se refiere, nada se ve, nada vive a la vista del público, con equivocaciones tan fundamentales como la introducir en una obra falta de dinamismo un cuadro apagado casi plástico de ejercicios espirituales con cerca de veinte figuras de rodillas, largo pesado, frío, muerto.

Otra equivocación de los adaptadores: en un libro se pueden decir cosas que plásticamente son intolerables, el espectáculo de un niño de ocho años amadamado es tan feo, tan repulsivo, tan abyecto, que asquea a cualquier espíritu nada más que limpio; sólo la pasión puede hacer que alguien transija con ello. Pero esto va al capítulo de grosería, de bajeza, de frases de mal gusto, de latiguillo blasfematorio, a falta de hondura; esto sí que abunda, pero con una objetivación grosera, sin el apoyo del humorismo, de la ironía y de la sátira.¹⁶

El *ABC* por su parte, utilizó un tono igualmente censorio —menos virulento— aunque es de notar que el espacio dedicado al estreno y a los incidentes fue mínimo en comparación con otras publicaciones, de lo que deducimos que el diario evitó aumentar el éxito de la obra haciéndose eco de la polémica. «Siempre es lamentable llevar al teatro una obra de sectarismo. Más lo es en estos momentos en que las pasiones se hallan excitadas y hay una persecución clara y abierta contra elementos que resultan zaheridos en la obra del Sr. Pérez de Ayala.» Y proseguía el comentario, sin firma, relatando los acontecimientos del patio de butacas para acabar juzgando la adaptación con una frase escueta: «La obra tiene escenificadas las más salientes escenas de la novela, y abundan en aquella las irreverencias sectarias de ésta.»¹⁷ *El Siglo Futuro*, «Diario católico tradicionalista», hila con soltura rendibúes tanto para la escenificación como para la novela de *A.M.D.G.*, «una novela muy mala del señor Pérez de Ayala, escrita para difamar a la Compañía de Jesús.»

Peor que la novela es la comedia, verdadero esperpento, horro de toda cualidad literaria. Se ha escrito la comedia y se ha formado a toda prisa una compañía para representarla, con el fin de ver si, aprovechando las campañas anticlericales que desde el 14 de abril se vienen haciendo, peca en la taquilla el número infinito de los estultos. (...)

La comedia, como queda dicho, es un engendro, un exabrupto, un de-

¹⁶ Jorge de la Cueva, «Un gran escándalo en el teatro Beatriz. Penetraron en el local los guardias de Asalto e hicieron una setenta ediciones», *El debate. Diario católico*, 7 de noviembre de 1931, p. 4.

¹⁷ «Teatro Beatriz, "A.M.D.G.", *ABC*, 7 de noviembre de 1931, p. 45.

sahogo anticlerical, una sarta de injurias contra los jesuitas, ciudadanos de tercera clase, sin derecho al amparo de la ley ni a la defensa de la autoridad.

Revela el odio contra la compañía de Jesús, desde la primera frase a la última de los llamados cuadros de la pseudo-comedia, y son continuas las injurias. Tal es la obra.¹⁸

De todas estas opiniones podemos concluir que, salvo Díez Canedo y Fernández Almagro, el resto de críticos sucumbieron de un modo u otro a la politización de la obra y trataron de ensalzarla o derribarla empleando argumentos mayoritariamente ideológicos, aun cuando estuvieran revestidos de crítica teatral o literaria.

■ LOS INCIDENTES

El valor sociológico de esta mirada al pasado reside también en observar las reacciones del público, protagonista real del estreno. Los periódicos convienen en un mismo relato de los hechos —con matices ideológicos en la observación— que comienza cuando la representación fue interrumpida en el prólogo a la señal de un estornudo. Los «luises» organizaron el motín y fueron, como apuntaba la información antes citada, contestados por dos sectores del público, los activistas republicanos y anticlericales y aquellos —mayoría— que simplemente asistieron al teatro para ver el estreno. Entre ellos estaba, por ejemplo, Rafael Sánchez Guerra, ex subdirector General de Seguridad del gobierno que, ante los incesantes gritos de un grupo de «perturbadores» se acercó a ellos en el entrecuadro para pedir silencio educadamente y terminó, ante las «palabritas» de algunos ellos, regalándoles «un fuerte puñetazo», rápidamente contestado: «Repartí, como pude, golpes. Mis amigos, equivocadamente, me sujetaron.»¹⁹ Con la llegada de la guardia de asalto —los cuatro que había desde el inicio no sirvieron de mucho— se tranquilizó el ambiente, pero se produjeron destrozos considerables en el patio de butacas. Durante los días siguientes se sucedieron las protestas de los detenidos por medio de comunicados y cartas dirigidas a periódicos y al Director General de Seguridad, el señor Galagarza. Rivas Cherif —hermano político del Presidente Azaña— sugirió que ése era buen momento para aplicar la Ley en

¹⁸ «Un espectador sencillo, "Teatralerías". — "Teatro Beatriz: "A.M.D.G.", *El Siglo Futuro*, "Diario católico tradicionalista", 7 de noviembre de 1931, p. 3.

¹⁹ «Rafael Sánchez Guerra, espectador de *A.M.D.G.*, es agredido por los cavernícolas cuando pretendía imponer la serenidad», *Heraldo de Madrid*, 7 de noviembre de 1931, p. 5.

Defensa de la República (no se hizo) y recibió entre tanto numerosas muestras de apoyo. Valle-Inclán, por ejemplo, se lamentó de que la fuerza enviada fuese tan poca y Edgar Neville se prestó voluntario para desenmascarar a los «luisés» que hiciera falta. La inmensa mayoría de los detenidos —cuyos nombres fueron publicados en varios periódicos— eran jóvenes entre los dieciocho y los treinta, católicos y dispuestos a plantar cara a los avances laicistas de la República. Y esto habla de la fecundidad de los esfuerzos de la campaña clerical de la Iglesia, a la que entonces se acababa de despojar de su aparato educativo. El descontento ante este recorte de su capacidad evangelizadora, que reverbera incluso en nuestros días, era notable y asuntos como el del estreno de *A.M.D.G.* no hicieron sino revelar las tensiones que el progreso democrático producía en los sectores de la derecha y en la propia Iglesia, también aliada política. Entre tanto, el trabajo del director, del escenógrafo Silvio Bermejo y del reparto de actores —elogiados por varios de los críticos antes citados— quedó deslucido por el tamaño del incidente, aunque el reclamo del escándalo sirvió para hacer de *A.M.D.G.* una producción memorable.



A. M. D. G., 1931.

■ CONCLUSIÓN

En definitiva, la batalla teatral que supuso el estreno de *A.M.D.G.* obra y un nuevo capítulo de esa lucha política e ideológica que la secular derecha española, monárquica y católica, sostuvo contra algunos estrenos y

autores del teatro republicano español.²⁰ En estas páginas hemos querido delinear el valor sociológico del que está cargado el hecho teatral, en el que se condensan el tiempo y la historia, y donde el caudal político de una sociedad halla el cauce por el que fluir o desbordarse. La politización de un evento cultural, premeditada o no por alguna de sus partes, nos sitúa ante una reproducción en miniatura de un conflicto mayor. Las mismas tensiones que hicieron presa en el público aquella noche de noviembre del año 1931 fueron las que tensionaron hasta el colapso el futuro de la Segunda República. Sirva de colofón esta opinión publicada bajo el título «Entre actos» en una de las gacetillas de *La Nación* y reproducida en la edición de la novela.



A. M. D. G., 1931.

Porque una sola frase de una comedia parecía molesta a *un solo* personaje de esta situación, las izquierdas organizaron una serie de escándalos, hasta que la frasecita desapareció.²¹

Porque los católicos protestaron contra falsedades y desfiguraciones que hieren los sentimientos de una mayoría de la nación, se indignan las izquierdas contra la protesta. Ellas son las que han dado la norma: no pueden quejarse. ¿Que fue mayor la protesta anoche? También es infinitamente mayor la causa. Pero, aunque no lo fuera, los de las derechas son tan generosos, que se inspiran siempre en devolver ciento por uno.

■ BIBLIOGRAFÍA

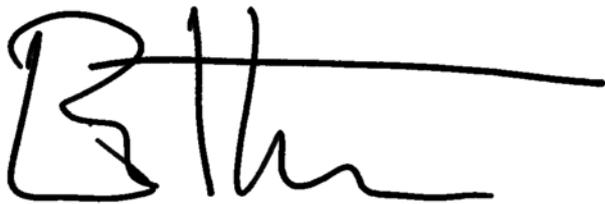
²⁰ Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época*, ADE, Madrid, 2000.

²¹ Se refiere a una frase de la obra de Jacinto Benavente, *La melodía del jazz-band*, estrenada pocos días antes.

ARTÍCULOS

- AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época*, Madrid, ADE, 2000
- AMORÓS, Andrés, *La novela intelectual de Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos, 1969
- BLANCO AGUINAGA; Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, ZAVALA, Iris M., *Historia Social de la Literatura Española*, Madrid, Castalia, 1981
- CARR, Raymond, *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel, 1982
- GIL Y MARISCAL, Fernando, *Los jesuitas y su labor educadora (Comentarios a la novela A.M.D.G., original de D. Ramón Pérez de Ayala)*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1911
- HUERTA CALVO, Javier, ed. *Historia del teatro español*, vol . II, Madrid, Gredos, 2003
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *A.M.D.G.*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra 1984

CARTAPACIO




Sentido del deber, de ERNESTO CABALLERO

Introducción de
FERNANDO DOMÉNEC



S
T
K
O
I
D
H
T
O
H



SENTIDO DEL DEBER, UNA PASIÓN CALDERONIANA

Fernando Doménech

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid



Ernesto Caballero (Madrid, 1957) lleva ya una larga carrera de dedicación al teatro. A pesar de que aún se oye hablar de él como uno de los «jóvenes autores», lo cierto es que ya es un escritor maduro, que ha dado al teatro español cuarenta títulos (véase Apéndice) y que desde el ya lejano 1983 en que estrenó su primera obra, *Rosaura, el sueño es vida, milcidi*, ha ido afianzando su presencia en el mundo teatral madrileño, que parece empezar a descubrir (más como director que como escritor) a uno de los mas completos y tenaces hombres de teatro que ha dado su generación.

Pertenece a la generación de autores como Ignacio del Moral, con quien mantiene una duradera amistad, Paloma Pedrero o, en otro ámbito lingüístico, Sergi Belbel. Herederos de la primera generación de la transición, la de José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal y José Sanchis Sinisterra, los escritores de la generación de Ernesto Caballero han mantenido una relación constante con autores como Fermín Cabal, que de alguna forma se puede considerar maestro de muchos de ellos.

Ernesto Caballero tiene una sólida formación teatral. Realizó estudios de Letras en la universidad, pero se decantó por la carrera de actor y estudió en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, donde se tituló en Interpretación. Desde entonces no ha dejado de trabajar, como actor y, sobre todo, como director, en numerosas producciones que se han estrenado en todo tipo de teatros, desde salas alternativas hasta los grandes teatros públicos. Comenzó creando con un grupo de compañeros de promoción el grupo independiente *Producciones marginales*, con el que estrenó alguna de sus primeras obras. Disuelta esta compañía, creó en 1990 otro grupo, *Teatro Rosaura*, que tuvo una existencia efímera.

Volvió a reincidir y desde 1996 mantiene una compañía independiente, *Teatro el Cruce*, con el que ha estrenado numerosas producciones propias y ajenas, generalmente en el circuito de salas alternativas. Pero es también un director cotizado que en los últimos años ha comenzado a ser reclamado por los teatros públicos: tres de los mayores éxitos de las últimas temporadas teatrales en Madrid han estado dirigidos por él: *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, de Eric-Enmanuel Schmitt, estrenada en el Centro Dramático Nacional en 2004 y que le ha valido el Premio Max al texto mejor adaptado, *Sainetes*, de Ramón de la Cruz, estrenado en abril de 2006 por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y *Las visitas deberían estar prohibidas por el Código Penal*, de Mihura / Ignacio del Moral, estrenado en noviembre de 2006 por el Centro Dramático Nacional.

Tampoco la pedagogía teatral le es ajena. Actualmente es profesor titular de Interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, la misma en donde se graduó. Pertenece, pues, a esa generación de escritores que no se acercan al teatro desde fuera, desde el mundo de la literatura, sino que conoce bien el mundo teatral en todos sus aspectos y desde diferentes puntos de vista: como actor, como director, como maestro de actores... Y, por supuesto, como dramaturgo. Es un autor prolífico. Sin llegar a la fecundidad inaudita de Lope de Vega, ni a la de un Goldoni, la nómina de sus obras bastaría para echar por tierra la especie de que no existen en España autores dramáticos.

Los estrenos de estas obras han suscitado siempre una curiosa unanimidad crítica. Incluso un crítico tan atrabiliario como el desaparecido Eduardo Haro Tecglen elogió sin reservas la obra de nuestro autor. No es tampoco pequeño el prestigio de Caballero entre la crítica académica, que lo considera uno de los grandes autores de finales del siglo XX y comienzos de éste. Sin embargo, y a pesar de ser un director cotizado, reclamado en la actualidad por los teatros públicos (CNTC, CDN...), no ha llegado a calar en el entramado teatral español. Las razones sin duda son complejas, pero quizás una de ellas sea el intentar hacer un teatro comprometido con los problemas de la sociedad española actual.

■ LA SOCIEDAD ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA EN EL TEATRO DE ERNESTO CABALLERO

El teatro de Ernesto Caballero se caracteriza por una gran perfección técnica, nacida de su conocimiento del medio teatral y por la sabia utilización de modelos tomados de la mejor tradición dramática mundial:

Calderón y Shakespeare, pero también Pinter, Priestley y Bertolt Brecht, así como la revista musical y el espectáculo televisivo aparecen en sus obras transformados mediante una visión modernísima que convierte los modelos en creaciones muy personales.



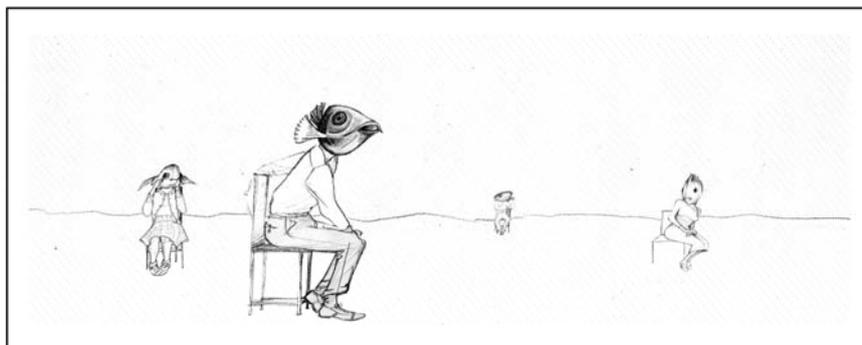
Destino desierto. Ilustración de Ikerne Giménez

Pero sus obras tienen también otra característica: la de reflejar los problemas, los conflictos y las aspiraciones de la sociedad contemporánea, en una escritura que combina la descripción naturalista con la recreación poética y un fuerte tono moral (o de compromiso). En este aspecto, un repaso a las últimas producciones de Caballero nos ofrece toda una radiografía, a veces cruel, a menudo regocijada, de la España actual.

El regocijo lo podemos encontrar en *Un busto al cuerpo*, comedia de comportamientos (moral, por tanto) goldoniana en su visión tierna y a la vez incisiva de una de las mayores preocupaciones del hombre y (so-

bre todo) de la mujer en el mundo actual, la obsesión por lograr un cuerpo perfecto, que se ha extendido por todas las capas sociales de una manera arrolladora, y que ha convertido las operaciones de cirugía estética en un negocio altamente lucrativo.

Más severa, con tintes de tragedia envuelta en ropas de comedia, resulta *Tierra de por medio*, probablemente la denuncia más certera de la corrupción inmobiliaria que se ha podido ver en los escenarios españoles de los últimos tiempos, denuncia tanto más sorprendente cuanto que es anterior a los grandes escándalos urbanísticos que han marcado la actualidad política y social de la España actual: el caso Tamayo-Sáez, el hundimiento del metro en el barrio del Carmel de Barcelona, la «operación Malaya» de Marbella, el «caso Telde», la proliferación de campos de golf en el litoral semidesértico (dentro de poco desértico) y tantos otros que están cada día en las páginas de los periódicos. *Tierra de por medio*, escrita en el verano de 2002 y estrenada el 3 de noviembre de este año en la Sala Galileo de Madrid, es muy anterior a la difusión pública de todos los hechos que denuncia. La «Operación Malaya» por la que se ha destapado la corrupción en Marbella se ha producido en 2006. El *affaire* Tamayo-Sáez sucedió en mayo-junio de 2003; el hundimiento del metro del Carmel se ha producido en 2005; y en cuanto a los campos de golf, han saltado a la luz a raíz del debate sobre el trasvase del Ebro, en los últimos meses de 2004 y primeros de 2005.



Destino desierto. Ilustración de Ikerne Giménez

Otras obras trascienden la circunstancia actual para indagar en la Historia, como ya hizo Ernesto Caballero en *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* [Véase *Acotaciones* n.º 2, enero-junio de 1999]. A esta preocupa-

ción responden obras como *El descenso de Lenin*, *En la Roca*, *Josu y los tiburones* y *Leandro o la búsqueda del equilibrio*. En ellas busca el autor las raíces del presente, las claves de una actualidad que no puede estar hecha sino de la compleja herencia de nuestro pasado.

■ **SENTIDO DEL DEBER: UNA PASIÓN CALDERONIANA**

Sentido del deber es una tragedia. No podía ser menos, porque Ernesto Caballero analiza en ella un fenómeno que ha ocupado uno de los primeros lugares entre las preocupaciones de los españoles y ha dado lugar a una ley específica: la violencia contra las mujeres, que con notable falta de rigor se suele llamar «violencia de género». Un tipo de violencia que, según los datos de la Unión Europea, afecta a un quince por ciento de las mujeres de nuestro continente y que en España, donde siempre ha existido, ha salido a la luz con extremada violencia, precisamente porque ya no se oculta. No es, por supuesto, un tema baladí, y el autor ha acudido a uno de los mejores textos dramáticos escritos nunca en España para tratarlo en escena: *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca.

Ernesto Caballero nunca ha dejado de manifestar su admiración por Calderón, nacida en un momento en que era tradicional entre los intelectuales progresistas y entre la gente de teatro despreciar el teatro clásico español. Su primera obra era una adaptación muy libre de *La vida es sueño*, y se llamó *Rosaura, el sueño es vida, miléidi*. Más tarde volvió sobre ese mismo texto con *En una encantada torre*, nueva recreación de los personajes calderonianos en un juego metateatral entre el mundo actual y el del Barroco, entre la escena y la vida. En la que es, para mi gusto, su obra maestra, *Auto*, es también palmaria —y nunca negada— la influencia de Calderón. También como director Ernesto Caballero ha frecuentado los textos calderonianos: en 1986 dirigió *La gran Cenobia* con Producciones marginales, y en 2000 la comedia mitológica *El monstruo de los jardines* con la compañía José Estruch. El hecho de que el segundo grupo que creó se llamase Teatro Rosaura no hace sino corroborar un tributo de admiración que no ha abandonado nunca a Ernesto Caballero.

Así pues, la filiación calderoniana de *Sentido del deber* se encuadra dentro de una corriente constante, una de las líneas de fuerza que recorre toda la producción de Caballero. Y, como en otras ocasiones, la influencia se ejerce de forma sorprendente y muy libre. El ambiente cortesano y guerrero de *El médico de su honra* se ha trasladado a una localización inusitada, pero de gran coherencia con el texto original: una casa-cuartel de

la Guardia Civil.

No hay en ello nada gratuito: la sensación de ambiente cerrado que se respira en ambas obras, el sentido del honor personal que se combina con el sentido del honor colectivo, nobiliario en un caso, de «cuerpo» en otro, la costumbre de usar las armas y la facilidad de hacerlo en un momento dado, todo une a los protagonistas de una y otra tragedia. Ahora bien, el tiempo no pasa en vano y la turbia grandeza de la corte de Pedro el Cruel sufre una irónica trasposición a una casa cuartel perdida en una estepa abrasada por el sol de un verano inclemente. Los personajes también han cambiado: don Gutierre se ha transformado en el cabo Gutiérrez, *Guti* para los amigos, el infante don Enrique de Trastámara es aquí el cabo Enríquez, y el rey don Pedro el sargento Reyes. Sólo la desdichada doña Mencía se sigue llamando Mencía, si bien es ella misma el médico de la función, encargada de la enfermería de la casa-cuartel.

Ernesto Caballero ha querido con *Sentido del deber* mostrar cómo se ejerce la violencia contra las mujeres, no desde la pasión o la locura, sino desde la fría racionalidad de un hombre que sabe que hace lo que debe, que se siente respaldado por toda una comunidad de hombres que le empujan sin manos y le apoyan sin palabras. En una escena clave el sargento Reyes se lo explica al perplejo Gutiérrez:

REYES.— Mira Guti, si mi mujer estuviera tan buena como está la tuya, te aseguro que no pegaría ojo por las noches. Y no me refiero a tenerla contenta en la cama.

GUTIÉRREZ.— Yo siempre la he tratado bien. Nunca le ha faltado de nada.

REYES.— Pues que tampoco le falte una cosa.

GUTIÉRREZ.— ¿Qué cosa?

REYES.— Autoridad.

GUTIÉRREZ.— No soy un hombre violento.

REYES.— Nadie habla de eso. ¿Por quién me has tomado? Me estoy refiriendo a otra autoridad. A una autoridad moral, vamos a llamarla así.

GUTIÉRREZ.— No le entiendo.

REYES.— Yo también estoy casado. Respeto a mi esposa y ella me respeta.

Respeto mis cosas donde ella no cuenta: el salir de caza, la peña de fútbol y los campeonatos de tute y de mús. La pregunta es ésta: ¿por qué me respeta? Pues es muy sencillo: le he dejado claro que soy como soy, mis gustos y mis aficiones. Y no me refiero sólo a las mujeres. Cuando uno se casa tiene que aclarar que hay ciertas costumbres sagradas para uno. Sagradas. La esposa procura por todos los medios que las abandones. Y si

lo consigue, entonces se aburre. Se aburre. Termina aburriéndose. Y no hay que ceder. Si cedes empieza ese deterioro que los cursis llaman «crisis de pareja». Me lo he trabajado, por eso he logrado en mi matrimonio una saludable estabilidad. Y ella ahora disfruta de una independencia igual que la mía. Se ha creado un mundo que es suyo: su mundo. Las amigas, compras, el bingo, la casa... Hay que ser moderno sin capitular.

Los diálogos de *Sentido del deber* son secos, cortantes, transcripción de un habla muy coloquial y a la vez muestra de un pensamiento banal que se manifiesta en forma de frases hechas, de repeticiones y de expresiones que ocultan más de lo que dicen. Es un lenguaje ajustadísimo, muy lejano de la retórica calderoniana. Y, sin embargo, el sentido poético de Calderón aparece también en la obra de Caballero, gracias a unas acotaciones escritas en verso en donde el autor se permite una mirada irónica, a veces tierna, muchas veces sangrante, sobre el mundo de sus personajes:

*(La tarde se estira a base de hielo,
de tónica y Larios.
Un televisor que no atiende nadie
va escupiendo ruido como quien vomita
a solas sus penas.
Revistas de coches y de señoritas
ambientan la estancia,
y hay fotografías en marcos, firmadas
por los futbolistas del Real Madrid.)*

La métrica de estos versos es desusada en la poesía española y no corresponde, desde luego, a los versos de Calderón. Se trata de versos dodecasílabos divididos en dos hemistiquios de seis sílabas combinados con hexasílabos. Una métrica que, sin embargo, podemos encontrar en Rubén Darío («Era un aire suave de pausados giros», de *Prosas profanas*) y, lo que es más importante, en las juguetonas y poéticas acotaciones en verso de *La marquesa Rosalinda*, de Valle Inclán:

*(Oyese un teclado de risas de plata,
la madama abría su boca escarlata:
buye de la mano de Polichinela
al ritmo saltante de una tarantela.)*

Y es que *Sentido del deber* tampoco puede negar su estirpe valleinclaniana. La agria visión esperpéntica aparece solapada en numerosas ocasiones de esta nueva versión de *Los cuernos de don Friolera*, pero también en las irónicas observaciones que sobre el ser de los españoles se deslizan en las acotaciones de Caballero:

*(Gravedad hispana
que es un poco tosca.
Es lo que tenemos:
los grandes momentos
Nos quedan inflados.
Por eso el Quijote
nos dice tan bien.)*

Montada por el mismo Ernesto Caballero con una estética muy brechtiana marcada por la importancia del elemento narrativo, por la sobriedad de la puesta en escena y por una interpretación con efectos distanciadores como el hecho de que todos los personajes estuvieran representados por actrices, *Sentido del deber* no ha tenido suerte en la escena española: estrenada por Teatro del Cruce en la pequeña Sala Ítaca de Madrid, no ha salido del circuito alternativo.

Hoy en día gran parte de la distribución teatral española depende de los programadores. Ante una obra que sucede en un cuartel de la Guardia Civil, muchos de ellos se han retraído, argumentando que podría crear conflictos si se representa en sus localidades. Otros, la han rechazado por considerar que no era suficientemente crítica con la Benemérita. Curiosamente donde no ha suscitado recelos ha sido entre la propia Guardia Civil, que tenía conocimiento de la obra y ha autorizado el uso de uniformes y signos propios por considerar que no se ofendía al cuerpo.

El caso revela las dificultades de estrenar un teatro comprometido en la actualidad. Es cierto que el teatro español se vuelve cada vez más al repertorio clásico, a las obras de gran espectáculo y a los musicales. Pero cabría preguntarse si la culpa es de los escritores o se trata de otros factores de los que el autor dramático está preso.

■ Bibliografía

DOMÉNECH RICO, Fernando, «Análisis de *Auto*, de Ernesto Caballero», en *Acotaciones*, 6, enero-junio de 2001, pp. 56-69.

- , «El retorno del compromiso. Política y sociedad en el teatro último (Juan Mayorga y Ernesto Caballero)», en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 505-518.
- GABRIELE, John P., «Bibliografía selecta de y sobre Ernesto Caballero» en *Estreno*, XXVIII, 2, otoño 2002, pp. 25-27.
- PÉREZ RASILLA, Eduardo, «El teatro desde 1975», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. II, pp. 2855-2883.

■ APÉNDICES. LA OBRA TEATRAL DE ERNESTO CABALLERO

Textos teatrales

1. *Rosaura, el sueño es vida, Mileidi*. (1983). Inédita. Versión libre de *La vida es sueño*, de Calderón. Estrenada en 1983 por Producciones Marginales.
2. *El cuervo graznador grita venganza*. (1985). Publicada en *Última toma*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1985. Estrenada en la Sala San Pol de Madrid en 1988 por Producciones Marginales.
3. *Squash*. (1986). Publicada en Madrid, Antonio Machado, 1989. Estrenada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con la compañía Producciones Marginales en 1988.
4. *La permanencia* (1987). Inédita. Escrita en colaboración con Daniel Moreno. Estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid por la compañía Producciones Marginales en 1987.
5. *Operación Femiscolta* (1987). Inédita. Monólogo de café-teatro escrito para la actriz Montse G. Romeu. Estrenada en 1987.
6. *Sol y sombra* (1988). Inédita. Estrenada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid por la compañía Producciones Marginales en 1988.
7. *Retén* (1991). Publicada en Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1994. Estrenada por Teatro Rosaura en la Sala Mirador de Madrid en 1991.
8. *La última escena* (1993). Inédita. Estrenada en la Muestra de Autores Contemporáneos de Alicante en 1993.
9. *A Cafarnaum*. (1992). Pieza corta. Publicada en *Precipitados*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1992. Estrenada en la Sala Olimpia de Madrid en 1992.
10. *Mientras miren* (1992). Publicada en *Precipitados*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1992. Estrenada en 1992.
11. *Auto* (1992). Publicada en Alicante, «Instituto de Cultura Juan Gil-Albert» Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1993. Estrenada por la Compañía Rosaura en el Teatro Alfil de Madrid en 1992.
12. *Rezagados* (1992). Publicada en *Primer Acto*, 251, noviembre-diciembre de 1993. Estrenada por la Compañía Geroa en 1993.
13. *Vanitas*. (1994). Inédito. Sin estrenar.

14. *Querido Ramón*. (1994). Dramaturgia realizada sobre textos no teatrales de Ramón Gómez de la Serna. Estrenado por la compañía Rosaura en el teatro Alfil de Madrid.
15. *Nostalgia del agua* (1996). Publicada en Madrid, Visor, 1996; en *Teatro de la España democrata: los noventa*, edic. de Candyce Leonard y John P. Gabriele, Madrid, Fundamentos, 1996. Estrenada en lectura dramatizada en la Sociedad General de Autores de España en 1996.
16. *Quinteto de Calcuta* (1996). Publicada en Madrid, Visor, 1996. Sin estrenar.
17. *Destino desierto* (1996). Inédita. Estrenada en la Sala Olimpia de Madrid por la compañía Teatro El Cruce en 1996.
18. *A bordo* (1996). Pieza corta. (Publicada en *¡Por mis muertos!*, Sevilla, Galaor, 1996. Estrenada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1996.
19. *El insensible*. (1996). Inédita. Monólogo escrito para el actor Janfri Topera, estrenado en el teatro Alfil de Madrid en 1996.
20. *El sastrero del rey*. (1996). Inédita. Sin estrenar.
21. *Solo para Paquita (estimulante, amargo y necesario)* (1997). Publicada en edición bilingüe por el Festival don Quijote de Paris en 1997.
22. *Ministros por la cara* (1997). Inédita. Estrenada en gallego por la compañía Encuadre en 1997.
23. *Brecht cumple cien años* (1998). Dramaturgia sobre textos de Bertolt Brecht. Estrenada en el Teatro de la Abadía en 1998.
24. *María Sarmiento* (1998). Inédita. Dramaturgia sobre textos de Federico García Lorca. Estrenada por la compañía Teatro El Cruce de Fuenlabrada en 1998.
25. *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* (1998). Publicada en *Acotaciones*, 2, enero-junio de 1999. Estrenada en el teatro de la Abadía de Madrid en 1998.
26. *Un busto al cuerpo* (1999). Publicada en San Lorenzo de El Escorial, Ediciones de La Discreta, 2001. Estrenada por Teatro el Cruce en el Teatro Moderno de Guadalajara en 1999.
27. *Te quiero...muñeca* (2000). Publicada en San Lorenzo de El Escorial, Ediciones de La Discreta, 2001. Estrenada por la compañía Promotrasgo en el Teatro Euskalduna de Bilbao en 2000.
28. *En una encantada torre* (en colaboración con Asun Bernárdez) (2000).
Publicada en *ADE Teatro*, 83, noviembre-diciembre de 2000. Sin estrenar.
29. *El descenso de Lenin*. (2001). Inédita. Sin estrenar.
30. *Las mujeres de los futbolistas* (2002). Inédita. Sin estrenar.
31. *Cuarteto Trofimov* (2002). Publicada en *Estreno*, XXVIII, 2, otoño 2002. Sin estrenar.
32. *La oportunidad perdida*. (2002). Pieza corta publicada por la Muestra de Teatro de Alicante en *Al borde del área*, una antología de obras de tema futbolístico. Estrenada por la compañía Yacer Teatro, dentro del espectáculo *Miedo*

escénico en 2002.

33. *Tierra de por medio* (2002), Publicada en edición virtual en Madrid, Caos Editorial, 2003. Estrenada en el teatro Galileo de Madrid por la compañía Teatro el Cruce. (2002)
34. *He visto dos veces el cometa Halley* (2003). Dramaturgia sobre poemas de Rafael Alberti. Estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 2003.
35. *Pepe, el Romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*. (2003). Sobre una idea de Mikel Gómez de Segura. Publicada en Murcia, Universidad de Murcia, 2003. Estrenada en Vitoria en 2003.
36. *Sentido del deber*. (2005). Publicada en este número. Estrenada en la Sala Ítaca de Madrid en 2005.
37. *El señor Ibrabim y las flores del Corán* (2005). Adaptación del relato homónimo de E. Schmitt. Estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid en 2005.
38. *En la Roca* (2005). Inédita. Sin estrenar.
39. *Josu y los tiburones* (2006). Inédita. Sin estrenar.
40. *Leandro o la búsqueda del equilibrio*. (2006). Inédita. Sin estrenar.

Puestas en escena

- 1983: *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe*, de Ignacio del Moral.
Compañía Producciones Marginales.
Rosaura, el sueño es vida..., versión libre de *La vida es sueño*.
Compañía Producciones Marginales.
- 1984: *El cuervo graznador grita venganza*, de Ernesto Caballero.
Compañía Producciones Marginales.
En manos del enemigo, adaptación de José Luis Alonso de Santos de un relato de Gorki.
Compañía Calibán.
- 1985: *El amor enamorado*, de Lope de Vega.
Compañía Producciones Marginales.
La permanencia, de Daniel Moreno y Ernesto Caballero.
Compañía Producciones Marginales.
- 1986: *La Gran Zenobia*, de Calderón de la Barca.
Compañía Producciones Marginales.
Fiestas de Carnaval, montaje en la Plaza Mayor de Madrid, encargo del Ayuntamiento de Madrid.
Squash, de Ernesto Caballero.
Compañía Producciones Marginales.
- 1987: *Sol y sombra*, de Ernesto Caballero.
Compañía Producciones Marginales.
- 1988: *La ciudad, noches y pájaros*, de Alfonso Plou.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

- Etiqueta Negra*, de Pierrette Brunó.
Compañía Primer Paso.
- 1989: *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca.
Compañía Teatro Rosaura.
- 1990: *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- 1991: *Querido Ramón*, espectáculo-homenaje a Ramón Gómez de la Serna.
Compañía Teatro Rosaura.
- 1992: *Auto*, de Ernesto Caballero.
Compañía Teatro Rosaura.
Rezagados, de Ernesto Caballero.
Compañía Teatro Geroa.
- 1993: *Fugadas*, de Ignacio del Moral.
Compañía Teatro E.C.
- 1994: *La última escena*, de Ernesto Caballero.
Compañía Teatro E.C.
- 1995: *Quien mal anda*, de Alfonso Zurro. Integrada en el espectáculo *Por mis muertos*.
Compañía Geroa y La Jácara.
Mirandolina (La posadera), de Carlo Goldoni.
Compañía Teatro del Eco.
- 1996: *Destino desierto*, de Ernesto Caballero.
Compañía Teatro del Eco.
- 1998: *María Sarmiento*, de Ernesto Caballero.
Compañía Teatro El Cruce.
Brecht cumple cien años, sobre poemas y canciones de Bertolt Brecht.
Compañía Teatro de la Abadía.
- 1999: ¡Santiago (de Cuba) y cierra España!, de Ernesto Caballero.
Compañía Teatro de la Abadía.
La Costilla de Adán, de Carmen Rico-Godoy.
Compañía Noba Teatro.
Un busto al cuerpo, de Ernesto Caballero.
Compañía Teatro del Cruce.
- 2000: *Te quiero, muñeca*, de Ernesto Caballero.
Compañía Promotrasgo.
El monstruo de los jardines, de Calderón de la Barca.
Compañía José Estruch.
- 2001: *Yo estaba en casa y esperaba...*, de J. L. Lagarce.
Compañía Teatro El Cruce
Las amistades peligrosas, de Christopher Hampton.
Compañía Promotrasgo.

- 2002: *Noches de amor efímero*, de Paloma Pedrero.
Compañía Teatro del Alma.
Tierra de por medio, de Ernesto Caballero.
Compañía Teatro El Cruce.
- 2003: *La noche del oso*, de Ignacio del Moral.
Compañía Teatro El Cruce
He visto dos veces el cometa Halley, sobre la obra poética de Rafael Alberti.
Compañía Teatro El Cruce y Sociedad Estatal de Conmemoraciones
Culturales.
- 2004: *La noche del oso*, de Ignacio del Moral.
Compañía Teatro El Cruce
- 2005: *Sentido del deber*, de Ernesto Caballero.
Compañía Teatro El Cruce.
El señor Ibrahim y las flores del Corán, de Eric-Emmanuel Schmitt.
Centro Dramático Nacional.
Presas, de Ignacio del Moral.
Real Escuela Superior de Arte Dramático.
- 2006: *Sainetes*, de Ramón de la Cruz.
Compañía Nacional de Teatro Clásico.
Las visitas deberían estar prohibidas por el código penal, de Ignacio del Moral
sobre textos de Miguel Mihura.
Centro Dramático Nacional.

Premios

Ha recibido el Premio José Luis Alonso, concedido por la Asociación de Directores de Escena, por su montaje de la obra *Eco y Narciso*, y el Premio de la Crítica Teatral de Madrid al mejor autor de la temporada por sus obras *Auto y Rezagados*, el Premio ADE de dirección por su puesta en escena de *Sainetes*, y el Premio Max a la mejor adaptación de texto teatral (*El señor Ibrahim y las flores del Corán*).



EL SENTIDO DEL DEBER

de Ernesto Caballero



A María V. M.

FIGURAS QUE APARECEN

MENCÍA, guardia civil médico.

JACINTA, guardia civil enfermera.

ENRÍQUEZ, cabo de la Guardia Civil de Tráfico.

GUTIÉRREZ, guardia civil destinado en Administración.

SARGENTO REYES, comandante en plaza.

La acción tiene lugar en una casa cuartel de la Benemérita,
aquí y ahora: en la nueva España de todos los tiempos.

... y así pongo
mi mano en sangre bañada
a la puerta: que el honor
con sangre, señor, se lava.

Calderón, *El médico de su honra*, J. III

ESCENA PRIMERA

*(MENCÍA es un número de la Guardia Civil.
Como médico atiende
a todos los que viven en la casa cuartel.
Las cinco de la tarde en la enfermería.
Agosto en la comarca.
Quien no duerme la siesta se tiene que aguantar.
Así nuestra doctora que hojea una revista
sin ningún interés. Suspira, se levanta
y se emplea en el riego del típico geranio.
Lo hace con vehemencia y se desborda el agua
al momento que acude JACINTA, su ayudante:
cosecha renegada de los campos pacenses.
Trae el gesto excesivo, excitada en extremo
del suceso que anuncia.)*

JACINTA.— Ahí afuera...

MENCÍA.— ¿Sí?

JACINTA. — Un herido.

MENCÍA.— ¿Qué ha pasado?

JACINTA.— Uno de Tráfico que se ha caído de la moto...

MENCÍA.— ¿Conocido?

JACINTA. — Yo no le he visto nunca, pero ha preguntado por tu marido.

MENCÍA.— ¿Por mi marido?

JACINTA. — ¿Qué te ocurre?

MENCÍA.— Nada... Hazle pasar.

(Sale la enfermera dejando una brizna de inquietud difusa. El cabo ENRÍQUEZ Entra renqueante. Un desgarró en la pernera deja entrever un brote de sangre negra.)

JACINTA. — Con cuidado... Túmbese aquí... No tiene fractura...
MENCÍA.— Ha tenido suerte, cabo Enríquez...
ENRÍQUEZ.— Ya lo creo, guardia Mencía
MENCÍA.— A sus pies...
ENRÍQUEZ.— ¿Qué haces tú aquí?
MENCÍA.— De momento curarte esta herida.
ENRÍQUEZ.— Qué sorpresa.
MENCÍA. —Mira que írtela a dar a la puerta de mi casa.
ENRÍQUEZ.— El destino.
MENCÍA.— Sí, mi destino está de sanitaria en esta casa cuartel y el tuyo, por lo que parece, está en Tráfico: sección accidentes.
ENRÍQUEZ.— ¡Cuánto tiempo!
MENCÍA.— Algo más de tres años.
JACINTA.— Parece que os conocéis.
MENCÍA. —Jacinta, mi ayudante. Miguel Ángel Enríquez.
JACINTA. — A sus órdenes, cabo.
MENCÍA.— ¿Y ese galón?
ENRÍQUEZ.— Méritos por la Patria.
MENCÍA.— ¡Cuánto tiempo!
ENRÍQUEZ.— Tres años y siete semanas. Lo que tiene uno que hacer para volver a ver a los viejos amigos.
MENCÍA.— El teléfono es menos traumático.
ENRÍQUEZ.— Nos habíamos perdido la pista.
MENCÍA.— Nunca es tarde si la dicha es buena.
JACINTA.— Estoy ahí afuera.
MENCÍA.— Gracias, Jacinta.

*(JACINTA se marcha con un gesto vago
Que lanza al vacío: un «yo aquí estoy de más»)*

MENCÍA.— ¿Cómo te va la vida?
ENRÍQUEZ.— Más o menos como siempre.
MENCÍA.— ¿Te has casado?

ENRÍQUEZ.- No.
MENCÍA.- ¿A qué esperas?
ENRÍQUEZ.- A que alguna se deje engañar.
MENCÍA.- Sigues igual que siempre.
ENRÍQUEZ.- A ti en cambio se te ve mucho mejor.
MENCÍA.- No puedo quejarme.
ENRÍQUEZ.- Desapareciste como el cuerpo del delito.
MENCÍA.- Fue lo mejor.
ENRÍQUEZ.- ¿Por qué?
MENCÍA.- Todo eso ya es agua pasada.
ENRÍQUEZ.- Nunca se sabe.
MENCÍA.- ¿Que quieres decir?
ENRÍQUEZ.- Dónde hubo fuego...
MENCÍA.- Vamos...
ENRÍQUEZ.- He venido a buscarte.
MENCÍA.- ¿Cómo?
ENRÍQUEZ.- Es una broma.
MENCÍA.- Yo sí me he casado.
ENRÍQUEZ.- Enhorabuena.
MENCÍA.- Hace un año.
ENRÍQUEZ.- ¿Y?
MENCÍA.- ¿Y?
ENRÍQUEZ.- ¿Niños a la vista?
MENCÍA.- De momento, no.
ENRÍQUEZ.- Y, ¿qué tal?
MENCÍA.- ¿Qué tal, qué?
ENRÍQUEZ.- Qué tal, así en general.
MENCÍA.- Bien.
ENRÍQUEZ.- Bien.
MENCÍA.- Bien, en general.
ENRÍQUEZ.- Muy bien.
MENCÍA.- Sí, muy bien. (*Silencio.*) Esto ya está. Diez días con la venda.
Y reposo.
ENRÍQUEZ. Tengo que estar en Sevilla esta misma noche.
MENCÍA. A ver si te pueden llevar. No estás para subirte a la moto.
ENRÍQUEZ.- Ni la moto está para llevarme
MENCÍA.- No puedes, ni debes moverse.
GUTIÉRREZ.- Ya has oído a la doctora. Aquí ella tiene el mando en

plaza. Así que ojo. ¿Qué te ha pasado, pikoletto?

*(Entra el guardia GUTIÉRREZ,
Un hombre tranquilo que ha echado barriga
Sentado a una mesa redactando informes.
Está satisfecho de cómo le ha ido:
su esposa, el trabajo, la vida tranquila,
falta de ambición.)*

ENRÍQUEZ. ¡Guti! ¡Cuánto tiempo, coño! Sabía que andabas por esta casa cuartel.

GUTIÉRREZ.— Y te has dicho: Vamos a hacerle una visita al bueno de Guti. Así que has cogido la moto y casi te descuernas...

ENRÍQUEZ.— La verdad es que iba con prisa...

GUTIÉRREZ.— Algún lío de faldas...

ENRÍQUEZ.— Pues ya que lo dices.

GUTIÉRREZ.— Te has ganado una multa gorda por exceso de velocidad: una buena cena en casa.

ENRÍQUEZ.— Me gustaría. pero...

GUTIÉRREZ.— Nada, no hay más que hablar..

*(El guardia GUTIÉRREZ es hombre de orden.
Se casó algo tarde para la costumbre.
Tiene el trato afable y las cosas claras:
Si no te complicas, la vida no es mala.
Espera paciente hijos que no llegan,
y dice que acepta que trabaje ella,
siempre y cuando cuide las cosas de casa.
Nunca se ha quejado. Y se enfada poco,
por eso su fama es de pusilánime,
así que se encarga de la burocracia,
de asuntos internos, y de lo que haga falta.)*

GUTIÉRREZ.— Será posible... Salirte de la calzada... Seguro que ibas como una bala... Te conozco...

ENRÍQUEZ.— Quería hacerte una visita y no encontraba la excusa...

GUTIÉRREZ.— Estás en buenas manos.

ENRÍQUEZ.— Ya me he dado cuenta.

GUTIÉRRREZ.— Mencía, tu doctora, es mi mujer.
ENRÍQUEZ.— Ya.
GUTIÉRRREZ.— ¿Te extraña, verdad? Los feos tenemos suerte.
MENCÍA.— Yo sí que he tenido suerte.
GUTIÉRRREZ.— ¿Y eso?
MENCÍA.— Contigo.
GUTIÉRRREZ.— Es la primera vez que me haces un cumplido en público.
MENCÍA.— ¿De qué os conocéis?
GUTIÉRRREZ.— De la Escuela de Guardias Jóvenes ¿Qué ha sido de ti desde entonces? Veo que te han ascendido.
ENRÍQUEZ.— Estuve en el Norte.
GUTIÉRRREZ.— ¿Y ahora?
ENRÍQUEZ.— En Sevilla. Comandancia de Tráfico.
GUTIÉRRREZ.— Ya nos contarás que se había perdido aquí, en la comarca.
ENRÍQUEZ.— Cumplía una misión.
GUTIÉRRREZ.— Qué misterio. Más tarde, en la cena nos lo cuentas todo.
ENRÍQUEZ.— Tengo que marcharme.
GUTIÉRRREZ.— ¿Así como estás?
ENRÍQUEZ.— No es nada.
MENCÍA.— No debe moverse.
GUTIÉRRREZ.— Ya has oído a la especialista. Ella manda, como doctora y como mujer.
ENRÍQUEZ.— De verdad, no puedo.
GUTIÉRRREZ.— Pero, ¿por qué?
ENRÍQUEZ.— Tengo una amiga...
GUTIÉRRREZ.— ¿Una amiga?
ENRÍQUEZ.— Y un amigo...
GUTIÉRRREZ.— ¿Y?
ENRÍQUEZ.— Y mi amiga es muy amiga de mi amigo.
GUTIÉRRREZ.— ¿Qué quieres decir?
ENRÍQUEZ.— Tengo que cuidar lo mío.
GUTIÉRRREZ.— Pues vaya amiga.
MENCÍA.— Pues vaya amigo.
GUTIÉRRREZ.— Hay mujeres y mujeres.
MENCÍA.— Muchas veces uno ve síntomas donde no los hay. Empieza a medicarse, y al final, como se suele decir, es peor el remedio que la enfermedad. Si de verdad confías en ti, y sobre todo, en esa mujer,

demuéstralo. Porque no dudo que si te has fijado en ella es porque es de fiar.

ENRÍQUEZ.– Doctora, quien confía en una mujer si que es un loco de atar.

REYES.– ¿Qué pasa, cabo, que ahora los de Tráfico sois los que tenéis los accidentes? El mundo del revés. Mala cosa.

(Entra el sargento REYES, comandante en plaza, Rostro abotargado de tanto cubata. Su campechanía resulta forzada, Tal vez porque eleva el tono de voz Y porque se siente un rey capataz.)

ENRÍQUEZ.– Me alegro de volver a verle, mi sargento.

GUTIÉRREZ.– ¿Os conocéis?

REYES.– Hemos compartido destino en las Vascongadas.

ENRÍQUEZ.– No me lo recuerde.

REYES.– ¿Cómo estás?

ENRÍQUEZ.– Estupendamente.

MENCÍA.– No tiene fractura.

GUTIÉRREZ.– De estas ya ha tenido unas cuantas jugando al fútbol. ¿Te acuerdas?

ENRÍQUEZ.– ¿Cómo no voy a recordar tus entradas en plancha?

REYES.– Aquí todo dios se conoce. ¿Qué hacías por aquí?

ENRÍQUEZ.– Seguía un coche sospechoso. Moros. Coche robado.

REYES.– Pues da el parte en Sevilla. Que aquí no queremos líos.

ENRÍQUEZ.– Ahora mismo salía para allá.

GUTIÉRREZ.– Después de cenar.

MENCÍA.– No está para viajes.

REYES.– Lo dicho. Tú a la buena vida y que hoy pringuen otros.

GUTIÉRREZ.– Lo dice por mí. Entro esta noche de guardia de puertas.

REYES.– Pues a vigilar.

ENRÍQUEZ.– Que te sea leve.

GUTIÉRREZ.– Entro a media noche. Tenemos tiempo de cenar juntos.

ENRÍQUEZ.– En fin, sea. Acepto vuestra invitación.

REYES.– Así se habla. De momento te vas a tomar un pelotazo, que es la mejor medicina.

Jacinta.– ¿Y NOSOTRAS, QUÉ?

REYES.– Vosotras a preparar la cena.
MENCÍA.– La mujer y la sartén en la cocina están bien.
REYES.– Qué mujer más lista.
GUTIÉRREZ.– No tanto, no tanto...
MENCÍA.– ¿Por qué dices eso?
GUTIÉRREZ.– Porque te has casado con este pringado.

*(Y salen, jocosos, el sargento REYES
Y el cabo ENRÍQUEZ
Y el guardia GUTIÉRREZ.)*

JACINTA.– ¿Te ocurre algo?
MENCÍA.– No es nada.
JACINTA.– Cualquiera lo diría.
MENCÍA.– Jacinta, eres mi amiga.
JACINTA.– Eso creo.
MENCÍA.– Esto que no salga de aquí...
JACINTA.– Descuida.
MENCÍA.– Estuve saliendo con ese cabo... antes de casarme... claro...
JACINTA.– ¿Tú y él?
MENCÍA.– Sí.
JACINTA.– ¿Y?
MENCÍA.– Cuando me casé dejé de salir con él.
JACINTA.. Lo normal.
MENCÍA.– Pues eso es todo.
JACINTA.– Vaya.
MENCÍA.– Desde entonces no ha habido nada.
JACINTA.– ¿No le has visto desde entonces?
MENCÍA.– Nunca hasta hoy. Tres años y siete semanas.
JACINTA.– ¿Y?
MENCÍA.– ¿Y qué?
JACINTA. – ¿Qué es lo que has sentido?
MENCÍA.– ¿Sentido?
JACINTA.– Digo yo que algo habrás sentido.
MENCÍA.– Algo.
JACINTA.– ¿Algo como qué?
MENCÍA.– No lo sé, Jacinta
JACINTA.– ¿No sabes? Pues no es un hombre que deje indiferente a una

mujer.
MENCÍA.— Vamos a preparar la cena.

*(Recogen sus cosas,
Se miran un rato
Y apagan la luz.)*

ESCENA SGUNDA

*(Se acaba la cena con dulces de postre
Para la ocasión. La tele, olvidada,
Vocea encendida; aunque no perturba
La animada charla que tiene lugar.)*

ENRÍQUEZ.— Hacía tiempo que no cenaba tan bien.

GUTIÉRRREZ.— Mencía es de las pocas mujeres modernas que aún saben cocinar.

MENCÍA.— Todo el mérito es de Jacinta.

JACINTA.— Me he esmerado para la ocasión.

GUTIÉRRREZ.— A los hombres se les gana por el estómago.

JACINTA.— No a todos.

GUTIÉRRREZ.— Que se lo digan a Coquín...

ENRÍQUEZ.— ¿Quién es Coquín?

GUTIÉRRREZ.— Un guardia muy formal que ahora está en Melilla.

JACINTA.— Ceuta...

GUTIÉRRREZ.— Bueno, pues eso. Ceuta.

ENRÍQUEZ.— ¿Y qué pasa con él?

GUTIÉRRREZ.— Que te lo cuente Jacinta.

JACINTA.— Me fijé en él, pero...

ENRÍQUEZ.— ¿Pero?

JACINTA.— El no en mí.

ENRÍQUEZ.— Qué ignorante.

JACINTA.— Tengo un pequeño defecto que él no podía llevar.

ENRÍQUEZ.— ¿Y era?

JACINTA.— Ser mujer.

GUTIÉRRREZ.— Tenía la taquilla plagada de fotos de tías para disimular.

Nos la dio a todos con queso. Sobretudo a Jacinta.
ENRÍQUEZ.— Uno no puede fiarse ni de su sombra.
GUTIÉRREZ.— ¿Lo dices por lo de tu novia?
JACINTA.— Tienes novia...
ENRÍQUEZ.— No sé...
JACINTA.— Pues esas cosas se saben.
ENRÍQUEZ.— No siempre.
JACINTA.— Cuando una mujer siente, se le nota.
ENRÍQUEZ.— ¿El qué?
JACINTA.— Que siente.
ENRÍQUEZ.— Ya.
MENCÍA.— Un poco más de café.
ENRÍQUEZ.— No gracias, me quita el sueño
GUTIÉRREZ.— ¿A mi no me ofreces más?
MENCÍA.— Sí, perdona...
GUTIÉRREZ.— Yo sí que lo necesito.
JACINTA.— ¿Y tú no haces guardias?
ENRÍQUEZ.— Estoy rebajado.
JACINTA.— Pues a Guti le caen todas.
GUTIÉRREZ.— Tampoco es para tanto. Aquí las guardias son tranquilas.
JACINTA.— Me imagino que nada que ver con el Norte.
ENRÍQUEZ.— Comparado con aquello esto es un campamento de boys-
scout.. Lo que peor llevaba era lo del chaleco antibalas, sobre todo en
verano.
JACINTA.— Me encantan los hombres en chaleco antibalas... ¿Un licor?
ENRÍQUEZ.— Gracias.
JACINTA.— ¿Por lo del chaleco o por el licor?
MENCÍA.— Jacinta creo que tú ya has bebido bastante.
JACINTA.— Espero que el de Tráfico me haga el control de alcoholemia.
MENCÍA. —*Jacinta...*
JACINTA.— *Dame un respiro doctora, que no estamos consulta. ¿Guti?*
GUTIÉRREZ.— Disfrutadlo vosotros. Este boy-scout tiene que cumplir
con su obligación.
ENRÍQUEZ.— Guti no has cambiado. En la Escuela-cuartel era el único
que llegaba sobrio al cuartel después de los permisos de fin de sema-
na.
GUTIÉRREZ.— Alguien tenía que conducir.
ENRÍQUEZ.— Tómate otra copa. Un día es un día...

GUTIÉRREZ.– No insistas.

JACINTA.– Hay que ver lo distintos que sois.

MENCÍA.– Los buenos amigos funcionan mejor siendo diferentes...

JACINTA.– Con los amigos puede... pero cuando se trata de una relación de pareja la cosa cambia...

MENCÍA.– ¿Qué cosa cambia?

JACINTA.– Lo dice el refrán: Dios los cría y ellos se juntan.

ENRÍQUEZ.– No siempre es tan fácil...

GUTIÉRREZ.– Tienes que dejarla.

ENRÍQUEZ.– ¿Qué?

GUTIÉRREZ.– La chica esa de la que nos has hablado. Me da que no te conviene.

ENRÍQUEZ.– Tienes razón.

JACINTA.– Pues candidatas aquí no faltan.

MENCÍA.– ¡Jacinta!

JACINTA.– Déjanos que también lo intentemos las demás. Tú ya tuviste tu oportunidad de...

(Silencio.)

MENCÍA.– De encontrar a mi media naranja... ¿Un poco más de licor?

GUTIÉRREZ.– Entro de servicio.

MENCÍA.– Buena guardia, cariño.

GUTIÉRREZ.– Todavía hay tiempo.

*(Y quedan en silencio mirando la tele
Y de vez en cuando, mirando el reloj.)*

ESCENA TERCERA

*(Son las doce y media en el domicilio
Del guardia GUTIÉRREZ. Su esposa MENCÍA
apaga la tele y se va a acostar.
Es noche cerrada, sin luna ni estrellas:
Noche de olvidar, sin sueños de anhelos
que hagan despertar de la pura nada:
del olvido oscuro que trae la renuncia.
MENCÍA, la esposa,
Se toma dos valiums, se mete en la cama e intenta leer.
Todo desfallece, hasta que unos golpes
reanudan la vida con su sobresalto.
Llaman a la puerta, y el pecho se enciende
de ansia y confusión.)*

MENCÍA.— ¿Quién es?

ENRÍQUEZ. Soy yo... Abre.

(MENCÍA abre. Entra ENRÍQUEZ.)

MENCÍA.— ¿Qué pasa?

ENRÍQUEZ.— Buenas noches.

MENCÍA.— ¿Pasa algo?

ENRÍQUEZ. —Tranquila.

MENCÍA.— ¿Cómo estás?

ENRÍQUEZ.— Mejor ahora que te veo.

MENCÍA.— ¿Qué quieres?

ENRÍQUEZ.— Saber si tenía razón Jacinta.

MENCÍA.- ¿Cómo?
ENRÍQUEZ.- ¿A toda mujer que siente se le nota?
MENCÍA.- ¿De qué me estás hablando?
ENRÍQUEZ.- Sí, se te nota.
MENCÍA.- ¿Qué?
ENRÍQUEZ.- Aunque trates de disimularlo.
MENCÍA.- Has bebido.
ENRÍQUEZ.- Por ti los vientos.
MENCÍA.- Ya basta.
ENRÍQUEZ.- Mencía.
MENCÍA.- Lo pasado, pasado.
ENRÍQUEZ.- ¿Y lo presente?
MENCÍA.- ¿Qué es lo presente?
ENRÍQUEZ.- Aquí me tienes.
MENCÍA.- Déjame...
ENRÍQUEZ.- Es inevitable.
MENCÍA.- Por favor...
ENRÍQUEZ.- ¿No quieres?
MENCÍA.- No puedo.
ENRÍQUEZ.- Querer es poder.
MENCÍA.- Estoy casada.
ENRÍQUEZ.- Un papel.
MENCÍA.- Que compromete.
ENRÍQUEZ.- ¿Qué es lo que te compromete?
MENCÍA.- No puedes estar aquí a estas horas.
ENRÍQUEZ.- No te preocupes. Nadie me ha visto. Nadie nos ve. Y lo
que no se ve no existe. ¿No me ofreces una copa?
MENCÍA.- No.
ENRÍQUEZ.- ¿Y un vaso de agua?
MENCÍA.- Pero...
ENRÍQUEZ.- Sólo agua.
MENCÍA.- ¿Y después?
ENRÍQUEZ.- Me iré. Te doy mi palabra.
MENCÍA.- Está bien.

*(Sale MENCÍA hacia la cocina
Con gesto de incómoda resignación.
ENRÍQUEZ contempla la estancia*

*Indiscretamente. Regresa MENCÍA
con un vaso de agua helada.)*

ENRÍQUEZ.– Cuántas plantas. Esto es cosa tuya. Siempre te gustaron.

Tenéis que tener cuidado por la noche. Por el oxígeno, ya sabes.

MENCÍA.– De noche una tiene que tener cuidado con otras especies.

ENRÍQUEZ.– ¿Te molesto?

MENCÍA.– Tómate el agua y vete a dormir.

ENRÍQUEZ.– ¿Por qué tanto hielo?

MENCÍA.– Lo mejor para la sed.

ENRÍQUEZ.– Pues para la planta.

MENCÍA.– ¡Dios mío!

ENRÍQUEZ.– ¿Qué pasa?

MENCÍA.– Mi esposo...

ENRÍQUEZ.– No puede ser. Está de guardia.

MENCÍA.– Vete, por favor.

ENRÍQUEZ.– No hemos hecho nada.

MENCÍA.– Aquí la gente habla mucho... Sal por esa puerta... Da a un

patio trasero... Hay una tapia, pero no es muy alta... Vete, por favor...

ENRÍQUEZ.– Si tu me lo pides.

*(Beso inesperado
que despierta un instante
fugaz pero cierto
en esta pareja
Por llamarla así.)*

ENRÍQUEZ.– Hasta pronto.

*(Y desaparece como los presagios.
Silencio de piedra. Y entra GUTIÉRREZ.)*

GUTIÉRREZ.– Buenas noches.

MENCÍA.– ¿Qué haces aquí?

GUTIÉRREZ.– Creo que esta es mi casa.

MENCÍA.– ¿Y la guardia?

GUTIÉRREZ.– Estoy en ella. Acabo de salir del puesto y no entro de nuevo hasta dentro de dos horas.

MENCÍA.- No has debido abandonar el Cuerpo de Guardia.
GUTIÉRRREZ.- Tenía ganas de verte.
MENCÍA.- ¿Qué tienes?
GUTIÉRRREZ.- Ganas de estar contigo.
MENCÍA.- ¿Te pasa algo?
GUTIÉRRREZ.- A mi nada. ¿Y a ti?
MENCÍA.- Nada, ¿por qué me preguntas?
GUTIÉRRREZ.- Estás despierta a estas horas.
MENCÍA.- Con este calor no podía dormir. Me he levantado a tomarme una pastilla...
GUTIÉRRREZ.- Para dormir.
MENCÍA.- Claro...

*(Silencio.
Mirada de hielo
Al hielo que se desangra.)*

MENCÍA.- Le eché hielo al agua y después me arrepentí...
GUTIÉRRREZ.- Te arrepentiste
MENCÍA.- Estaba muy fría el agua.
GUTIÉRRREZ.- Muy fría
MENCÍA.- Sí.
GUTIÉRRREZ.- Vamos al sofá.
MENCÍA.- ¿Para qué?
GUTIÉRRREZ.- Para acariciarte.
MENCÍA.- ¿Ahora?
GUTIÉRRREZ.- ¿Por qué no?
MENCÍA.- Ahora no es momento.
GUTIÉRRREZ.- Nunca es el momento.
MENCÍA.- ¿Qué quieres que hagamos?
GUTIÉRRREZ.- Lo que hacen los novios cuando se desean.
MENCÍA.- No sé qué te ha dado.
GUTIÉRRREZ.- Anda, siéntate.

*(Y juntos se sientan, se besan, se tocan
Sin espontaneidad; como en un concurso hortera
de la televisión. Algo se ha quebrado
y no saben qué. O al menos, no quieren*

saber lo que saben.
Caricias que intentan convertirse en puentes
De estabilidad.
Y también la escena se quiebra. JACINTA
Ha llegado para dar la alarma
Con aire alterado de preocupación.)

JACINTA.– Hay un sospechoso en el patio. Lo he visto desde mi ventana.
Hay que avisar al sargento.
GUTIÉRREZ.– Quedaos aquí.
MENCIA.– ¿Dónde vas?
GUTIÉRREZ.– Echaré un vistazo...
MENCIA.– No vayas...
GUTIÉRREZ.– ¿Y eso?
MENCIA.– Ten mucho cuidado.
GUTIÉRREZ.– Lo tendré, descuida.
JACINTA.– ¡Ay, Virgen santa!
GUTIÉRREZ.– No hagáis ruido.

(Abandona la estancia
desenfundada
El arma reglamentaria.)

JACINTA.– Hay que avisar al sargento. Puede ser un terrorista.
MENCIA.– Es el cabo Enríquez.
JACINTA.– ¿Qué?
MENCIA.– Vino a visitarme.
JACINTA.– No me lo puedo creer.
MENCIA.– No es lo que piensas.
JACINTA.– Yo lo único que pienso es que la he metido hasta el fondo.
MENCIA.– Todo esto es un malentendido. No tengo nada que ocultarle
a mi marido.
JACINTA.– No, sí ya...
MENCIA.– Lo que hubo entre nosotros terminó hace tiempo.
JACINTA.– Eso ya lo has dicho.
MENCIA.– Bueno, él... de repente él...
JACINTA.– Me quedaré más callada que una muerta. Te doy mi palabra.
MENCIA.– No hay nada de nada.
JACINTA.– Habría que decirle a Gutí que se trata de una falsa alarma...

MENCÍA.- No sé si conviene.

JACINTA.- ¿Por qué?

MENCÍA.- La gente es muy retorcida.

(Regresa GUTIÉRREZ bastante nervioso.=

GUTIÉRREZ.- No he visto a nadie. Hay que dar la alarma.

JACINTA.- A lo mejor yo me he confundido.

GUTIÉRREZ.- ¿Cómo?

JACINTA.- La cena no me ha sentado muy bien. Estaba dormida, creí oír ruidos en el patio. Debió ser el gato.

GUTIÉRREZ.- Entre un gato y un hombre hay alguna diferencia.

JACINTA.- No merece la pena despertar a todo el cuartel.

MENCÍA.- Puede que Jacinta tenga razón. Anda, guarda el arma.

JACINTA.- El gato que ha vuelto... Ya lo dábamos por desaparecido pero ha vuelto... Ya me retiro... Buenas noches... Y perdón...

MENCÍA.- Buenas noches, Jacinta.

*(JACINTA se retira tensa y cabizbaja.
Silencio violento en la noche espesa.)*

MENCÍA.- ¿No vuelves al puesto?

GUTIÉRREZ.- Ahora mismo.

MENCÍA.- Guti...

GUTIÉRREZ.- ¿Sí?

MENCÍA.- No pasa nada.

GUTIÉRREZ.- Que descanses.

*(Y el hielo,
sucio de tierra,
palpita en la maceta
como un corazón que se deshace.)*

ESCENA CUARTA

*(Mañana siguiente. Interior de día.
El sargento REYES apura el desayuno.
Luego llega GUTIÉRREZ, al que ha hecho llamar.
Saludo obligatorio y el aire contrariado
Del comandante en puesto.
Aquí hay lío de faldas, parece barruntar
y eso, siempre a la larga, se tiene que sentir.)*

REYES.— ¿Qué, coño, pasó anoche?
GUTIÉRREZ.— ¿Cómo?
REYES.— ¿Por qué abandonaste el puesto?
GUTIÉRREZ.— Fueron cinco minutos, mi sargento.
REYES.— Tendría que arrestarte.
GUTIÉRREZ.— Lo sé, mi sargento.
REYES.— Y encima no das parte del incidente...
GUTIÉRREZ.— No sé a lo que se refiere.
REYES.— Anoche Jacinta creyó ver a un sospechoso merodear por el cuartel.
GUTIÉRREZ.— Yo no vi a nadie.
REYES.— ¿Por qué no diste la alarma?
GUTIÉRREZ.— No lo consideré necesario. La propia Jacinta dice que fue el gato.
REYES.— Y tú tan tranquilo. ¿Y si ese gato nos ha colocado un petardo? He estado a punto de pedirle al cabo Enríquez que organice una inspección.
GUTIÉRREZ.— Pero cómo...
REYES.— Entérate tú de lo que ha pasado. Quiero un informe. Averigua

GUTIÉRRREZ.— A sus órdenes, mi sargento.

REYES.— Mira Guti, aquí nunca pasa nada... hasta que pasa. Este es un destino tranquilo, estamos todos muy relajados. Demasiado. Aquí se vive bien. Soy el primero en hacer la vista gorda. Pero siempre he dado por descontando que en mis hombres seguía vivo el sentido del deber. Guti, me has fallado.

GUTIÉRRREZ.— Le juro, mi sargento, que no percibí ningún peligro.

REYES.— Eres muy confiado. Nunca te pones en lo peor.

GUTIÉRRREZ.— Tiene razón, mi sargento.

REYES.— ¿Y tu mujer?

GUTIÉRRREZ.— ¿Qué pasa con mi mujer?

REYES.— ¿Tampoco vio nada?

GUTIÉRRREZ.— Tampoco.

REYES.— Ni al gato.

GUTIÉRRREZ.— Ni al gato.

REYES.— ¿Por qué abandonaste el puesto?

GUTIÉRRREZ.— Necesitaba pasar por casa.

REYES.— ¿Para qué?

GUTIÉRRREZ.— Mencía no se encontraba bien.

REYES.— Las mujeres a veces se cansan.

GUTIÉRRREZ.— ¿De qué?

REYES.— De la vida en este pueblo.

GUTIÉRRREZ.— No es el caso de Mencía.

REYES.— La vida en este acuartelamiento no es muy divertida, y menos para una mujer.

GUTIÉRRREZ.— Ella ya sabía lo que hacía cuando entró en el Cuerpo.

REYES.— Igual esperaba otro destino.

GUTIÉRRREZ.— Su destino es este.

REYES.— Un consejo. Préstale más atención a tu mujer.

GUTIÉRRREZ.— Soy un buen marido.

REYES.— En puestos como este las mujeres se exigen demasiado. Tanto esfuerzo no es natural.

GUTIÉRRREZ.— Hay mujeres y mujeres.

REYES.— Demasiado sentimiento. La mujer es como el agua. Todo lo anega, necesita al hombre para contener la riada. Demasiado sentimiento.

GUTIÉRRREZ.— En casa somos gente de orden.

REYES.— Por ese orden hay que desvelarse.

GUTIÉRRREZ.- Eso se procura.
REYES.- Sácala a bailar.
GUTIÉRRREZ.- ¿Ordena alguna otra cosa?
REYES.- Puedes retirarte.
GUTIÉRRREZ.- A sus órdenes.
REYES.- Oye, Guti...
GUTIÉRRREZ.- ¿Sí?
REYES.- ¿Sabes lo que le dijo la mujer al Diablo?
GUTIÉRRREZ.- ¿El qué, mi sargento?
REYES.- ¿Te puedo ayudar en algo?

*(Taconazo certero del número GUTIÉRREZ;
Y se aleja escamado como un mal perdedor.
El Cuerpo sin mujeres, farfulla el comandante,
es lo que siempre ha sido el orden natural.)*

ESCENA QUINTA

(El guardia GUTIÉRREZ termina su informe sentado debajo de un ventilador. El hombre paciente se muestra intranquilo. Aunque intenta, en vano, mantener la calma. La sagrada calma por la que ha luchado con resignación. «Todo por la calma» Era su divisa, y ahora, en un momento, presiente que el mundo podría estallar.)

ENRÍQUEZ.— ¿Qué pasa? ¿Hay alguna pista?

GUTIÉRREZ.— Nada, falsa alarma. Lo del gato parece lo más probable...

ENRÍQUEZ.— Yo vi a alguien.

GUTIÉRREZ.— ¿A quién?

ENRÍQUEZ.— Vi un hombre salir corriendo.

GUTIÉRREZ.— ¿Seguro?

ENRÍQUEZ.— Sí.

GUTIÉRREZ.— ¿No lo has dicho antes?

ENRÍQUEZ.— Prefería comunicártelo oficialmente.

GUTIÉRREZ.— ¿Quién crees que pudo ser?

ENRÍQUEZ.— Algún extraño.

GUTIÉRREZ.— ¿Por qué no diste la alarma?

ENRÍQUEZ.— No parecía peligroso.

GUTIÉRREZ.— Nunca se sabe.

ENRÍQUEZ.— Ríete del agua mansa.

GUTIÉRREZ.— Habrá que andarse con precaución.

ENRÍQUEZ.— Un guardia siempre tiene que estar alerta.

GUTIÉRRREZ.— Y cumplir con su deber.

ENRÍQUEZ.— Exactamente.

GUTIÉRRREZ.— Con cabeza.

ENRÍQUEZ.— Con el alma.

*(Se encuentran dos hombres
Que fueron amigos.
Ahora sus miradas se emplean a fondo
para situarse —con respecto al otro—
En un oportuno y nuevo lugar.)*

ENRÍQUEZ.— Hemos cambiado, Guti.

GUTIÉRRREZ.— Seguimos igual.

ENRÍQUEZ.— Antes eras más alegre.

GUTIÉRRREZ.— Ahora estoy casado.

ENRÍQUEZ.— ¿Y?

GUTIÉRRREZ.— Las mujeres...

ENRÍQUEZ.— ¿Qué?

GUTIÉRRREZ.— Le hacen a uno sentar cabeza.

ENRÍQUEZ.— O perderla.

GUTIÉRRREZ.— Yo la quiero.

ENRÍQUEZ.— ¿Qué?

GUTIÉRRREZ.— Quiero a Mencía.

ENRÍQUEZ.— Me alegro.

GUTIÉRRREZ.— Aunque...

ENRÍQUEZ.— ¿Aunque?

GUTIÉRRREZ.— Ya no nos entendemos como antes...

ENRÍQUEZ.— ¿No?

GUTIÉRRREZ.— No dormimos juntos.

ENRÍQUEZ.— Lo siento.

GUTIÉRRREZ.— No tienes por qué. Tenemos algo más valioso: un compromiso mutuo, un lugar que compartimos y que está por encima del deseo.

ENRÍQUEZ.— ¿No la deseas?

GUTIÉRRREZ.— Con locura.

ENRÍQUEZ.— ¿Entonces?

GUTIÉRRREZ.— A mi modo.

ENRÍQUEZ.— No te entiendo.

GUTIÉRRREZ.- Pues está muy claro.
ENRÍQUEZ.- ¿Y ella?
GUTIÉRRREZ.- ¿Ella?
ENRÍQUEZ.- ¿Piensa como tú?
GUTIÉRRREZ.- Y yo como ella.
ENRÍQUEZ.- ¿El mismo deseo?
GUTIÉRRREZ.- Nuestro matrimonio.
ENRÍQUEZ.- Te envidio.
GUTIÉRRREZ.- ¿Por qué?
ENRÍQUEZ.- Por tenerlo claro.
GUTIÉRRREZ.- Tu también lo tienes claro.
ENRÍQUEZ.- ¿Yo?
GUTIÉRRREZ.- Las mujeres te cansan enseguida.
ENRÍQUEZ.- He cambiado.
GUTIÉRRREZ.- ¿Y ahora?
ENRÍQUEZ.- Ahora sé lo que no quiero.
GUTIÉRRREZ.- Me alegro.
ENRÍQUEZ.- Ahora busco una mujer real.
GUTIÉRRREZ.- Aquí no está.
ENRÍQUEZ.- Todavía no la he encontrado.
GUTIÉRRREZ.- Aquí no está.

*(Y el ventilador agita sus aspas
Remueve en el aire temor, suspicacia
Y un aliento vago de fatalidad.)*

ESCENA SEXTA

*(El guardia GUTIÉRREZ como cada noche
Al llegar a casa ojea cansado
La correspondencia. Lllaman a la puerta.
No abre, lo piensa y al final se esconde.
Al rato MENCÍA, en salto de cama, sale para abrir.
JACINTA, de nuevo.)*

MENCÍA.- ¿Qué pasa?
JACINTA.- ¿Ha llegado Guti?
MENCÍA.- Todavía no. ¿Qué pasa?
JACINTA.- ¿Estabas dormida?
MENCÍA.- Pensaba en la cama.
JACINTA.- ¿En quién?
MENCÍA.- Jacinta, ¿qué quieres?
JACINTA.- Te traigo un regalo.
MENCÍA.- ¿Y esto?
JACINTA.- Me ha dicho que esta planta lleva tu nombre y que por eso
hay que prestarle muchos cuidados...
MENCÍA.- Calla...
JACINTA.- Y también, que le hubiera gustado dártela personalmente.
MENCÍA.- ¿Qué hago con esto?
JACINTA.- Tu sabrás.
MENCÍA.- La llevaré a la enfermería.
JACINTA.- ¿Donde el reencuentro?
MENCÍA.- Guti está al caer.
JACINTA.- Si aún no ha caído.
MENCÍA.- ¿Por qué dices eso?

JACINTA.– Por nada, me marchó. A ver si la próxima vez en vez de la planta de un guardia, te traigo un guardia con muy buena planta.

*(Y se va JACINTA con sabia malicia.
Y la insomne esposa observa la planta
Como quien observa un claro de luna.
Y vuelve a la cama. Y entonces su esposo,
el guardia GUTIÉRREZ,
reabre la puerta. Sonido de llaves
y gesto forzado del que hace que llega
por primera vez.)*

MENCÍA.– Qué susto me has dado.

GUTIÉRREZ.– Estarías en lo tuyo...

MENCÍA.– No podía dormir.

GUTIÉRREZ.– Ya...

MENCÍA.– Tú qué tal.

GUTIÉRREZ.– Bien, muy bien...

MENCÍA.– Esa planta me la ha traído Jacinta...

GUTIÉRREZ.– ¿Y eso?

MENCÍA.– Un detalle. Tiene mala conciencia por el susto que anoche nos dio.

GUTIÉRREZ.– Mala cosa.

MENCÍA.– ¿El qué?

GUTIÉRREZ.– La mala conciencia.

MENCÍA.– Pues sí, mala cosa.

GUTIÉRREZ.– Galán de noche

MENCÍA.– ¿Qué?

GUTIÉRREZ.– Esta planta se llama galán de noche

MENCÍA.– No lo sabía.

GUTIÉRREZ.– Muy poético.

MENCÍA.– Cosas de Jacinta.

GUTIÉRREZ.– ¿Qué vas a hacer?

MENCÍA.– ¿Con qué?

GUTIÉRREZ.– Con la planta.

MENCÍA.– Llevarla a la enfermería. Aquí hay poca luz.

GUTIÉRREZ.– Pues yo veo muy bien.

(Y con parsimonia apaga la luz.)

MENCÍA.- ¿Qué haces?

GUTIÉRREZ.- Apago la luz.

MENCÍA.- ¿Por qué?

GUTIÉRREZ.- Porque es hora de irse a la cama.

MENCÍA.- No tengo sueño.

GUTIÉRREZ.- Yo tampoco.

(Y son dos extraños

Que se han conocido por primera vez.)

ESCENA SÉPTIMA

*(En la enfermería dos cuerpos vestidos
Anhelan la carne con ansias de celo.
El sargento REYES babea en JACINTA
Que se aplica diestra en la felación.)*

JACINTA.— Galán de noche

REYES.— ¿Qué?

JACINTA.— Lo que te estaba contando... Esa planta se llama amor de galán de noche. Me dijo: dile que esta planta requiere muchos cuidados...y que le hubiera gustado dársela personalmente—

REYES.— No me hace gracia.

JACINTA.— ¿Qué te pasa?

REYES.— Guti tiene que saberlo

JACINTA.— Sí, hombre...

REYES.— ¿Sabes lo que es lealtad?

JACINTA.— Lo que le debo a Mencía, y tú me debes a mí.

REYES.— ¿Yo a ti?

JACINTA.— Anda, no te pongas serio...

REYES.— Ay, Jacinta, no sé qué me das...

JACINTA.— Te doy lo que otras no dan...

REYES.— Viene alguien... Dijiste que a estas horas...

JACINTA.— Es Mencía... Ha debido olvidarse algo.

REYES.— ¿Qué hacemos?

JACINTA.— No te va a quedar más remedio que esconderte ahí

REYES.— ¿Estás loca?

JACINTA.— Tú verás...

*(Sin mucho sentido de la dignidad
El sargento REYES se oculta en un cuarto.
Entra una pareja:
Difícil pareja de la Benemérita.)*

MENCÍA.- ¿Qué haces tú aquí?

JACINTA.- He venido a recoger mi bata para lavarla...

MENCÍA.- Ya...

JACINTA.- ¿Y tú?

MENCÍA.- He venido a dejar esta planta...

JACINTA.- Ya.

MENCÍA.- De camino me he encontrado con el cabo y voy a aprovechar
para hacerle una revisión.

JACINTA.- Está bien pensado.

MENCÍA.- Voy a cambiar la venda.

JACINTA.- ¿Qué tal va esa herida?

ENRÍQUEZ.- Se resiste a cicatrizar.

JACINTA.- Eso es por falta de reposo

MENCÍA.- Gracias Jacinta, ya me ocupo yo.

JACINTA.- Ya veo.

MENCÍA.- ¿Entonces?

JACINTA.- ¿Entonces?

MENCÍA.- ¿Por qué no te vas?

JACINTA.- Sí, claro, me voy...

MENCÍA.- Pues adiós.

JACINTA.- Me voy...

*(Y sale JACINTA no muy convencida
Aunque algo excitada por la situación.)*

JACINTA.- Me voy...

MENCÍA.- Parece mentira como esa planta puede cambiar tanto el ambiente.

ENRÍQUEZ.- A veces sólo una palabra lo cambia todo.

MENCÍA.- O un silencio.

ENRÍQUEZ.- O un silencio.

(Irrumpe el silencio recién invocado.)

MENCÍA.— *No sé que más podemos decirnos...*
ENRÍQUEZ.— Nada...

*(Y la nada encuentra en un beso
Su contradicción.)*

MENCÍA.— Ya basta.
ENRÍQUEZ.— ¿Por qué?
MENCÍA.— No puedo, por él.
ENRÍQUEZ.— Algún día tendrá que saberlo.
MENCÍA.— Lo que pasó entre nosotros fue hace tiempo, antes de conocerle.
ENRÍQUEZ.— ¿Y lo que pasa ahora?
MENCÍA.— Ahora hay que ser fuerte.
ENRÍQUEZ.— Valiente hay que ser.
MENCÍA.— ¿Hasta la traición?
ENRÍQUEZ.— Eso nunca. Nunca traicionar a lo que uno siente.
MENCÍA.— Siento mi deber.
ENRÍQUEZ.— Que es venir conmigo.
MENCÍA.— Déjame, por Dios.
ENRÍQUEZ.— *Está bien. Mañana...*
MENCÍA.— ¿Mañana?
ENRÍQUEZ.— Mañana me voy.

*(ENRÍQUEZ se marcha de la enfermería.
MENCÍA se queda turbada y confusa
como tantas damas que hay en Calderón.
Y como en sus comedias hay un escondido
que lo escucha todo: Las paredes oyen
siempre fatalmente, y por un acaso se puede liar.)*

ESCENA OCTAVA

*(La tarde se estira a base de hielo, de tónica y Larios.
Un televisor que no atiende nadie
va escupiendo ruido como quien vomita
a solas sus penas.
Revistas de coches y de señoritas
ambientan la estancia,
y hay fotografías en marcos, firmadas
por los futbolistas del Real Madrid.
El sargento REYES se escucha, cargado,
Y el cabo GUTIÉRREZ no puede llorar.)*

REYES.— Te hablo como a un amigo. Nadie elige realmente a su esposa.
Es la suerte. Como si Dios tuviese a las mujeres en una caseta de feria
para sortearlas entre los hombres. Yo he tenido suerte con la que me
ha tocado.

GUTIÉRREZ.— Mi mujer.

REYES.— Tu mujer.

GUTIÉRREZ.— Es una santa.

REYES.— Ya lo sé, Guti, ya lo sé.

GUTIÉRREZ.— Pero...

REYES.— Eso mismo digo yo: pero.

GUTIÉRREZ.— ¿Pero qué...?

REYES.— Te tengo por una persona responsable.

GUTIÉRREZ.— En esas estoy.

REYES.— Pues no sé hable más.

(Beben en silencio)

*Con una vehemencia
Casi patológica.)*

GUTIÉRRREZ.– Yo...
REYES.– Tu...
GUTIÉRRREZ.– Yo...
REYES.– ¿Sí?
GUTIÉRRREZ.– La quiero...
REYES.– Natural.
GUTIÉRRREZ.– ¿Entonces?
REYES.– ¿Entonces?
GUTIÉRRREZ.– No sé...
REYES.– Esa es la cuestión.

*(Inconsciente cita
Del príncipe Hamlet.
De nuevo otro trago
De amarga ansiedad.)*

GUTIÉRRREZ.– Todavía no ha pasado nada.
REYES.– No ha pasado nada.
GUTIÉRRREZ.– Todavía.
REYES.– Todavía.
GUTIÉRRREZ.– No va a pasar nada.
REYES.– Mejor para todos.

*(Pero mira cómo beben
Los hombres resentidos,
Pero mira cómo beben
Por un poco de olvido.)*

GUTIÉRRREZ.– Usted que haría si se enterara...
REYES.– ¿Si me enterara de qué?
GUTIÉRRREZ.– De que su mujer...
REYES.– Mi mujer es una santa.
GUTIÉRRREZ.– Todas son unas santas.
REYES.– Mira Guti, si mi mujer estuviera tan buena como está la tuya,
te pegaría ojo por las noches. Y no me refiero a te-

nerla contenta en la cama.
GUTIÉRRREZ.— Yo siempre la he tratado bien. Nunca le ha faltado de nada.
REYES.— Pues que tampoco le falte una cosa.
GUTIÉRRREZ.— ¿Qué cosa?
REYES.— Autoridad.
GUTIÉRRREZ.— No soy un hombre violento.
REYES.— Nadie habla de eso. ¿Por quién me has tomado? Me estoy refiriendo a otra autoridad. A una autoridad moral, vamos a llamarla así.
GUTIÉRRREZ.— No le entiendo.
REYES.— Yo también estoy casado. Respeto a mi esposa y ella me respeta. Respeto mis cosas donde ella no cuenta. La pregunta es ésta: ¿por qué me respeta? Pues es muy sencillo: le he dejado claro que soy como soy, mis gustos y mis aficiones. Cuando uno se casa tiene que aclarar que hay ciertas costumbres sagradas para uno. Sagradas. La esposa procura por todos los medios que las abandone. Y si lo consigue, entonces se aburre. Se aburre. Termina aburriéndose. Y no hay que ceder. Si cedes empieza ese deterioro que los cursis llaman «crisis de pareja». Me lo he trabajado. Y ella ahora disfruta de una independencia igual que la mía. Se ha creado un mundo que es suyo: su mundo. Las amigas, compras, el bingo, la casa... Hay que ser moderno sin capitular.
GUTIÉRRREZ.— ¿Y lo de Jacinta?
REYES.— Ojos que no ven.
GUTIÉRRREZ.— ¿Lo sabe?
REYES.— Lo sabe.
GUTIÉRRREZ.— ¿Y cómo lo lleva?
REYES.— Como una señora.
GUTIÉRRREZ.— ¿Y sí ella?
REYES.— ¿Sí ella?
GUTIÉRRREZ.— Tuviera una historia.
REYES.— Ella no es de esas.
GUTIÉRRREZ.— Tampoco Mencía.
REYES.— Tu sabrás.
GUTIÉRRREZ.— Lo sé.

*(La identificación con el macho herido
Ha disminuído el tono de voz*

Del sargento REYES, su seguridad.)

REYES.– Piensa en lo que te he dicho.

GUTIÉRREZ.– Lo haré.

REYES.– ¿Qué harás?

GUTIÉRREZ.– Pensar, mi sargento, pensar.

REYES.– Con la cabeza fría.

GUTIÉRREZ.– Como se deben hacer las cosas.

*(Gravedad hispana
Que es un poco tosca:
Es lo que tenemos:
Los grandes momentos
Nos quedan inflados.
Por eso el Quijote
Nos dice tan bien.)*

ESCENA NOVENA

*(A la mañana siguiente, cansancio y ojeras
Por no haber dormido: El desasosiego:
qué hago, qué haces, qué hace
y qué hará.)*

JACINTA.— Se va.

(Silencio.)

JACINTA.— Y no pasa a despedirse.

¿Le quieres ver?

Le quieres ver.

Qué suerte.

Y qué desgracia que una no pueda vivir el amor.

Lo mío sí que fue imposible.

Ya sé que sólo da para bromas.

Yo soy la primera que siempre se ha reído de ello.

A ver qué remedio. La risa en estos casos es un buen chaleco antibalas.

Todavía nos escribimos. Estábamos hechos el uno para el otro en casi todo.

Llegué a pensar que por mí sería capaz de cambiar.

Eso sí que es perder el sentido de la realidad.

Nunca me he sentido tan bien con ningún hombre.

Pero una también necesita sentirse de vez en cuando deseada con ardor.

Y eso me lo da Reyes

Bueno, Reyes sólo se desea a si mismo, pero hay morbo y diversión.
El deseo es otra cosa.
Es lo que dura el amor.

MENCÍA.— Jacinta, me estoy quemando.

JACINTA.— Termínate de abrasar.

MENCÍA.— No soy una cría.

*(Silencio con tenue añoranza
De irresponsabilidad.)*

JACINTA.— ¿Entonces que vas a hacer?

MENCÍA.— Olvido.

JACINTA.— Eso consuela.

MENCÍA.— Pero no quiero que piense que yo...

JACINTA.— ¿Que tú?

MENCÍA.— Ya sabes.

JACINTA.— Ay...

MENCÍA.— No se hable más.

JACINTA.— Me tienes para lo que sea.

MENCÍA.— Jacinta, ¿tú qué harías?

JACINTA.— Decírselo. No dejes pasar el momento. El momento en que las palabras no saben decir lo que sentimos porque son lo que sentimos.

*(De nuevo un instante para la nostalgia
De romper la inercia de una vida estable.)*

MENCÍA.— Una carta.

JACINTA.— ¿A él?

MENCÍA.— Le voy a escribir.

JACINTA.— Seré tu mensajera.

(Sale JACINTA ebria de emociones.

MENCÍA se sienta a la mesa.

Se pone a escribir tan ensimismada

Que no se da cuenta de que su marido

Ha entrado en la casa.)

MENCÍA.— *Qué susto me has dado. No te he sentido entrar.*

GUTIÉRRREZ.— *¿Qué haces?*

MENCÍA.— *Extendía unas recetas.*

GUTIÉRRREZ.— *Escribe claro.*

MENCÍA.— *¿Cómo?*

GUTIÉRRREZ.— *Los médicos tenéis muy mala letra. Esa es vuestra fama.*

*(La tinta se hiela como se hielan los labios
Que besan la frente de quien falleció.)*

ESCENA DÉCIMA

*(Mañana siguiente. ENRÍQUEZ se marcha.
Tiene preparado un coche. Le esperan.
Pero el cabo aún quiere
Tentar a la suerte. Un último acceso
De amarga añoranza le ha hecho desviarse
De la orden del día.
Y llega el sargento.
Lacónico adiós. (Cortesía obliga)
Hay que confirmar
Que todo está en orden:
Aquí Paz y después Gloria
Hoy, ayer y anteayer.)*

REYES.– Espero que te hayamos tratado bien.
ENRÍQUEZ.– A cuerpo de rey.
REYES.– Te están esperando. ¿Qué haces en la enfermería?
ENRÍQUEZ.– Quería que la doctora me diera el alta definitiva.
REYES.– Lo tuyo no tiene cura.
ENRÍQUEZ.– ¿Qué dice, mi sargento?
REYES.– Me recuerdas a mí mismo. A uno que fui.
ENRÍQUEZ.– ¿En qué?
REYES.– En lo que te ciegan las hembras .
ENRÍQUEZ.– Merece la pena.
REYES.– No hay nada mejor.
ENRÍQUEZ.– No me quedo a medias.
REYES.– Le echas muchos huevos.
ENRÍQUEZ.– ¿Qué nos queda hoy ?

REYES.– Nada, sólo ellas.

ENRÍQUEZ.– Me alegro que me comprenda.

REYES.– Te comprendo, pero espero que con la edad pongas el freno de mano.

ENRÍQUEZ.– Entonces no seré yo.

REYES.– Lo serás, pero más templado.

ENRÍQUEZ.– Mi sargento, si he perdido el sosiego se debe a que Mencía para mí no es cualquier mujer.

REYES.– ¿Es eso lo que te ha traído hasta aquí?

ENRÍQUEZ.– Los astros.

REYES.– Espero que no te estrelles.

ENRÍQUEZ.– Es mi carácter.

REYES.– Cuídate de él.

*(ENRÍQUEZ se marcha no sé sabe a donde
Y el sargento REYES se queda con ganas
De darle un abrazo a un espejo vacío.)*

ESCENA UNDÉCIMA

*(JACINTA, la mensajera,
Llega a la habitación de ENRÍQUEZ,
Pero se encuentra al marido
de quien remite la carta.
Lo que llaman ironía
de las antiguas tragedias
Reaparece junto al gato
que ya lo daban por muerto.
Hay lances que no se extinguen
Desde los tiempos remotos
De don Pedro Calderón.)*

JACINTA.- ¿Qué haces aquí?
GUTIÉRRREZ.- ¿Y tú?
JACINTA.- Venía a despedirme del cabo Enríquez.
GUTIÉRRREZ.- Aquí no está.
JACINTA.- ¿Y tú?
GUTIÉRRREZ.- ¿Yo qué?
JACINTA.- ¿Qué haces aquí?
GUTIÉRRREZ.- Lo estaba esperando.
JACINTA.- ¿Qué te pasa?
GUTIÉRRREZ.- A mi nada, y ¿a ti?
JACINTA.- Nada.
GUTIÉRRREZ.- ¿Qué llevas ahí?
JACINTA.- Una carta.
GUTIÉRRREZ.- ¿Para ti?
JACINTA.- Sí... es personal...

GUTIÉRRREZ.- La familia.
JACINTA.- ¿Cómo?
GUTIÉRRREZ.- Que si te ha escrito la familia.
JACINTA.- Sí..
GUTIÉRRREZ.- Desde Zafra.
JACINTA.- ¿Qué?
GUTIÉRRREZ.- Tu familia es de Zafra...
JACINTA.- Si.
GUTIÉRRREZ.- Entonces esa carta viene de Zafra.
JACINTA.- Si.
GUTIÉRRREZ.- ¿Buenas nuevas?
JACINTA.- Mi prima se casa en mayo.
GUTIÉRRREZ.- ¿En Zafra?
JACINTA.- Si.
GUTIÉRRREZ.- No tiene sello.
JACINTA.- ¿Cómo?
GUTIÉRRREZ.- La carta.
JACINTA.- Si. No.
GUTIÉRRREZ.- Y lleva el membrete del cuartel.
JACINTA.- Pues... Si.
GUTIÉRRREZ.- Jacinta.
JACINTA.- Está bien, Gutí. Se la escribí al cabo Enríquez. Ya sabes que me tiene loca y lo dada que soy a encandilarme.
GUTIÉRRREZ.- Sobre todo con los que no te corresponden.
JACINTA.- Sobretudo.
GUTIÉRRREZ.- Puedes dejarla ahí.
JACINTA.- Prefiero dársela en mano
GUTIÉRRREZ.- Yo lo haré de tu parte
JACINTA.- No hace falta
GUTIÉRRREZ.- ¿No te fías?
JACINTA.- Es algo muy personal.
GUTIÉRRREZ.- Jacinta, esa carta...
JACINTA.- ¿Sí?
GUTIÉRRREZ.- ¡Es de mi mujer!
JACINTA.- ¿Qué dices? No la abras.
GUTIÉRRREZ.- Estoy en mi derecho.

(Se desata una violencia)

Contenida: la peor.)

JACINTA.— Te vas a enterar.

GUTIÉRREZ.— De todo, por fin.

*(Se marcha JACINTA dejando la carta
En manos de Guti que lee como deben
Leer los expertos: atenta distancia
De quien se ha entregado con pasión al texto
Y extrae un sentido que es una evidencia
Antes presentida, y ahora manifiesta.)*

ESCENA DUODÉCIMA

*(Despacho de REYES:
La página web de chicas del Este
Enciende los sueños
En el responsable del acuartelamiento.
Irrumpe JACINTA con cara de espanto
Y se le entrecorta la respiración.)*

REYES.– ¿Qué pasa, Jacinta?

JACINTA.– Guti... Sabe que su esposa...

REYES.– Sí...

JACINTA.– Y el cabo Enríquez...

REYES.– ¿Qué?

JACINTA.– Lo sabe. Lo sabe...

REYES.– Tranquila.

JACINTA.– Yo no se lo he dicho...

REYES.– ¿Cómo se ha enterado?

JACINTA.– Me ha quitado una carta que su mujer le había escrito a su amigo.

REYES.– Una carta de amor.

JACINTA.– O una despedida.

REYES.– Viene a ser lo mismo.

JACINTA.– ¿Cómo que lo mismo?

REYES.– Cuando una mujer le escribe una carta a un hombre que no es su marido yo sé lo que hay.

JACINTA.– Tienes que hacer algo.

REYES.– ¿Yo?

JACINTA.– Guti no parece el Guti de siempre.

REYES.– No hay mal que por bien no venga.
JACINTA.– ¿Cómo puedes decir eso?
REYES.– A ver si al fin reacciona.
JACINTA.– Te digo que nunca le he visto así. Mira a todas partes como si no viese nada, como sí estuviese poseído por una fuerza interior, como si alguien le estuviese guiando. Es capaz de cualquier cosa.
REYES.– Exageras.
JACINTA.– Tengo una aprensión.
REYES.– Anda ven aquí.
JACINTA.– Ahora no es momento.
REYES.– Yo te quito todo.
JACINTA.– Estoy preocupada.
REYES.– Qué guapa estás hoy...
JACINTA.– Y tú tan tranquilo.
REYES.– Porque lo conozco. No le viene mal que la sangre le corra un poco por las venas.
JACINTA.– Mientras la sangre no llegue al río.
REYES.– Se le pasará enseguida. Sabe controlar. Autodisciplina.
JACINTA.– Quisiera creerlo.
REYES.– Confía en el mando.
JACINTA.– ¿Seguro?
REYES.– Seguro. Sé de lo que hablo.
JACINTA.– ¿No hay ningún peligro?
REYES.– Sólo en tu cintura.
JACINTA.– Sea lo que sea.
REYES.– Pues claro, mujer.

*(Con cierta indulgencia se abrazan
Surgen imprevistas caricias
De cierta ternura que desconocían.
Y cierran los ojos como hacen los niños
que evitan mirar en la oscuridad.
Luego un revolcón pegajoso y ciego
Sobre el escay y la inconsciencia.)*

ESCENA DECIMOTERCERA

*(Por fin aparece como un condenado
el cabo GUTIÉRREZ, mudo, blanco, extraño...
Guti ha hecho su entrada vestido de gala
con un uniforme de lámina vieja.
Lleva guantes blancos que ahora se quita,
Se corta en la mano con premeditación.
Deja que la sangre
salpique en un marco de foto de boda
y sale a la calle.
Regresa MENCÍA,
Contempla la foto,
Aboga una voz y limpia la sangre.
Llaman a la puerta
MENCÍA va a abrir.
El hombre camina con paso tranquilo
y los guantes blancos oliendo a alcanfor.)*

GUTIÉRREZ.— Me he dejado las llaves.

MENCÍA.— ¿Y eso?

GUTIÉRREZ.— Un descuido. Ando muy descuidado últimamente.

MENCÍA.— ¿Por qué llevas el uniforme de gala?

GUTIÉRREZ.— Es un día especial.

MENCÍA.— ¿Qué día?

GUTIÉRREZ.— El día del Honor.

MENCÍA.— ¿Qué fiesta es esa?

GUTIÉRREZ.— Una fiesta muy española. Como los toros.

MENCÍA.— ¿Qué estás diciendo?

GUTIÉRRREZ.— Y que no falte la sangre. La sangre del animal en la plaza. El Honor alcanza hasta a los toros. Mueren con honor y a veces también cornean y matan. Olé.

MENCÍA.— Has bebido.

GUTIÉRRREZ.— Ni una gota, Mencía. Y tengo mucha sed.

MENCÍA.— ¿Qué quieres beber?

GUTIÉRRREZ.— Tinto de verano. Vamos a brindar. Bebamos. Bebamos.

(Brindan en silencio.

Y en silencio quedan.

Y siguen bebiendo

Para no hablar.)

ESCENA DECIMOCUARTA

*(Corre un aire fresco en la casa cuartel:
dos viejos amigos se reencuentran
en una despedida inevitable.
Presagios de tormenta:
dos viejos amigos dándose el adiós.)*

ENRÍQUEZ.— Coño, Guti, ¿Qué susto me has dado?
GUTIÉRRREZ.— Te andaba buscando. Estuve antes aquí.
ENRÍQUEZ.— Estaba despidiéndome...
GUTIÉRRREZ.— Ya.
ENRÍQUEZ.— ...del sargento Reyes.
GUTIÉRRREZ.— Como debe ser.

(Silencio.)

ENRÍQUEZ.— ¿Qué haces con el uniforme de gala?
GUTIÉRRREZ.— Me lo he puesto para rendirte honores. Eres el invitado..
ENRÍQUEZ.— Eres un buen tío. Y un buen guardia civil.
GUTIÉRRREZ.— Trabajo de oficina.
ENRÍQUEZ.— Un puesto necesario.
GUTIÉRRREZ.— No había desenfundado el arma desde nuestras prácticas. ¿Te acuerdas?
ENRÍQUEZ.— Nos disparábamos con el cargador vacío.
GUTIÉRRREZ.— Lo llamábamos la ruleta española.

(DESENFUNDA.)

GUTIÉRRREZ.- Chsss... El gato...

ENRÍQUEZ.- ¿Qué haces?

GUTIÉRRREZ.- Recuerdo.

ENRÍQUEZ.- Quién te ha visto y quién te ve.

GUTIÉRRREZ.- No me gusta la violencia.

ENRÍQUEZ.- Pero es inevitable.

GUTIÉRRREZ.- ¿Qué es lo inevitable?

ENRÍQUEZ.- La violencia. Hay que saber administrarla, si no sería el caos.

GUTIÉRRREZ.- El mundo se hundiría, aunque no es fácil...

ENRÍQUEZ.- ¿Sí?

GUTIÉRRREZ.- Administrar la violencia con cabeza. La violencia pasional es un lastre. Incluso la venganza. Me horroriza la sed de venganza. Por eso...

ENRÍQUEZ.- ¿Por eso?

GUTIÉRRREZ.- Yo me tenía por un tipo pasional. Soy español.

ENRÍQUEZ.- Como yo.

GUTIÉRRREZ.- Pero ahora...

ENRÍQUEZ.- ¿Ahora?

GUTIÉRRREZ.- Creo que eso nos pierde.

ENRÍQUEZ.- ¿Nos pierde?

GUTIÉRRREZ.- La pasión.

ENRÍQUEZ.- La pasión.

GUTIÉRRREZ.- Aunque somos gente de orden.

ENRÍQUEZ.- Sí.

GUTIÉRRREZ.- Por eso hay que actuar en consecuencia.

ENRÍQUEZ.- A veces nos pierde ser demasiado consecuentes.

GUTIÉRRREZ.- Como a los héroes.

ENRÍQUEZ.- O como a los mártires.

GUTIÉRRREZ.- Vamos. Te llevo yo

*(Ráfagas de viento
Acuchillan el patio cerrado.
Se levanta polvo, alguna hoja seca
Y bolsas de plástico.
La ropa tendida azota obstinada
Las contraventanas.
Y el gato maúlla*

Como si supiera lo que va a pasar)

ESCENAS DECIMOQUINTA Y DECIMOSEXTA
(simultáneas)

*(En un mismo tiempo,
(pongamos las doce y veinte del mediodía),
Y a pocos kilómetros de la casa cuartel,
Dos hombres a un lado;
Al otro dos mujeres,
Simultáneamente
Apuran la escena.
Los unos, abiertos al campo,
Son indiferentes a las nubes negras.
El coche se ha detenido
En la cuneta de una carretera comarcal.
Nadie pasa.
Nadie.
Sólo nubes negras.
En un interior. MENCÍA y JACINTA
Se tiñen de sombra y de vaticinio.)*

MENCÍA.— ¿Cómo que con él?
ENRÍQUEZ.— ¿Por qué nos hemos parado?
JACINTA.— En su coche...
GUTIÉRRREZ.— Un poco de aire...
MENCÍA.— Eso no era lo previsto
ENRÍQUEZ.— ¿Qué lugar es este?
JACINTA.— Es muy extraño
GUTIÉRRREZ.— Un coto de caza...
MENCÍA.— ¿Dónde han ido?
ENRÍQUEZ.— ¿Dónde?

JACINTA.- ¡Vaya usted a saber!
GUTIÉRREZ.- Allí, en la calzada
MENCÍA.- ¿Qué puede pasar?
ENRÍQUEZ.- Yo no veo nada
JACINTA.- Nada. No va a pasar nada.
GUTIÉRREZ.- Una liebre muerta
MENCÍA.- ¿Le diste la carta?
ENRÍQUEZ.- Tuvo mala suerte
JACINTA.- La carta...ay, Dios mío...
GUTIÉRREZ.- ¿Por qué mala suerte?
MENCÍA.- ¿Qué tienes, Jacinta?
ENRÍQUEZ.- No está muy alegre
JACINTA.- Guti la ha leído
GUTIÉRREZ.- Le llegó su hora
MENCÍA.- Entonces ya sabe...
ENRÍQUEZ.- Cruzó en mal momento
JACINTA.- ¿Qué sabe, Mencía?
GUTIÉRREZ.- Se pensaba a salvo de los cazadores
MENCÍA.- Que yo soy mi dueño
ENRÍQUEZ.- Puede que buscara así su final
JACINTA.- Hay que ir a buscarlos
GUTIÉRREZ.- Esta carta es tuya
MENCÍA.- Sea lo que quiera Dios.
ENRÍQUEZ.- ¿Mía?
JACINTA.- Te veo más tarde
GUTIÉRREZ.- Ya hemos llegado
MENCÍA.- La vida prosigue
ENRÍQUEZ.- Guti. Guti. No.

*(GUTIÉRREZ dispara. Una desbandada de grajos confusos
Parece que aplaude con delectación.
MENCÍA se sobresalta a faltarle el agua
Cuando iba a regar.
La lluvia obligada empieza a caer.)*

ESCENA DECIMOSÉPTIMA

(El cadáver del cabo tumbado en la camilla.

GUTIÉRREZ de uniforme

Se aplica pulcramente en la trepanación.

Su mujer se adormece

atada a una silla. Prefiere un sueño impuesto,

violento, irrevocable,

antes que asistir despierta

Al horror de su delirante vigilia.)

GUTIÉRREZ.— Un error, un error... disparé con mi arma... debí hacerlo con la suya... ahora tengo que extirpar la bala... no soy un hombre violento... lo sabes, ¿verdad?... Es sentido del deber... ni malo ni bueno... sólo sentido del deber...

Todo tiene solución, aunque a veces esas soluciones son drásticas, nosotros, la gente de uniforme lo sabemos, no, ni siquiera podemos permitirnos el lujo de juzgar las consecuencias de nuestros actos, somos hombres de acción, sí, y también mujeres... mujeres de acción, ese es otro problema, mujeres de acción...

Todo está aquí, en el cerebro, las creencias, la infidelidad, hasta el amor... todo excepto el honor... el honor... el honor está en el alma... es inmortal... es lo que debemos cuidar aunque no haya dios... sí hay un alma... un honor... nuestra dignidad como personas... no somos animales...

Aquí me ves ahora convertido en el cirujano de mi propio honor... y así me contemplo también yo ahora a través de tus ojos... esos ojos que son mis ojos... ¿recuerdas?... Ahora me contemplo a través de tu mirada restituyendo mi honor mediante esta operación quirúrgica,

explorando este cerebro hasta dar con ese diminuto pedazo de plomo... soy el cirujano de mi propia dignidad...
Qué extraña cosa es el cerebro... en algún lugar de esta masa viscosa se encuentra un dispositivo que se encarga de que tomemos decisiones, y otro de que seamos capaces de ejecutarlas... Está bien organizado... También debe existir una zona que nos procura emoción por estas decisiones... sí, emoción... mi emoción ahora es la de saberme capaz de aportar un minúsculo grano de arena al Orden... a un Orden que está por encima de las leyes y los reglamentos mundanos... Más que una emoción es un sentimiento... No soy un hombre violento, sólo soy un hombre al que la Razón le obliga a ejecutar determinadas decisiones... un hombre cumpliendo con su obligación...
Ya está... Qué alivio... es como sacarse una espina... una espina de plomo... Y ahora, amor mío, un baño antes de dormir...

(Y los sueños, sueños son...)

ESCENA DECIMOOCTAVA Y ÚLTIMA

(GUTIÉRREZ y REYES *se andaban buscando.*

Encuentro final en la enfermería.

Arrecia la lluvia como una metralla

Presagios funestos que adopta el cristal.)

GUTIÉRREZ.— Me tiene que prometer, mi sargento, que van a cuidar esta planta.

REYES.— Guti, ¿qué has hecho?

GUTIÉRREZ.— Eso le gustará.

REYES.— ¿Por qué, Guti? ¿Por qué?

GUTIÉRREZ.— Porque procedía.

REYES.— ¡Te has vuelto loco!

GUTIÉRREZ.— Loco de razón.

REYES.— Te has buscado la ruina.

GUTIÉRREZ.— Yo me siento limpio.

REYES.— Era tu amigo...

GUTIÉRREZ.— Estaba predestinado. Como ella.

REYES.— ¿Qué dices?

GUTIÉRREZ.— Ahora todo está en su sitio.

REYES.— Dime que no. Dime que no lo has hecho. Que Mencía...

GUTIÉRREZ.— No he tenido otro remedio.

REYES.— Te pierdes. Nos pierdes.

GUTIÉRREZ.— No se preocupe, mi sargento. Está todo controlado. Mis asuntos personales no van salpicar al cuartel. Lo del cabo, un accidente. Un terrible accidente. Aquí tiene usted la bala. Y en cuanto a ella, me dijo que se iba a acostar. Yo salí a dar una vuelta. Cuando regresé la encontré ahí, en la bañera. Desagrada.

REYES.– Dime que esto es un mal sueño.

GUTIÉRREZ.– Como todo en esta vida.

REYES.– ¿Qué hacemos contigo? ¿Qué?

GUTIÉRREZ.– Estoy a su disposición.

REYES.– No eres tú. No eres tú.

GUTIÉRREZ.– Ahora lo soy.

(Aúlla JACINTA con voz de ultratumba.

(Si la actriz subraya el efecto es cómico)

Trae un cuerpo inerte envuelto en toallas

Como una evidencia de lo inverosímil.

Parece aquel loco, padre de Cordelía.)

JACINTA.– Aquí... Aquí nos tenéis... Estamos manchados... Aquí nos tenéis... Aquí estamos todos... La sangre inocente que hemos derramado... Aquí... aquí la tenéis... Sangre que se escapa de este cuerpo frío... Nuestro sacrificio... nuestra abnegación... Esta es la bandera que debéis besar...

REYES.– ¡Jacinta!

JACINTA.– Ya no soy Jacinta. Ya no soy nada. No quiero ser nada. Menos que nada. Soy la sombra de la nada.

REYES.– ¡Jacinta! ¡Entereza!

JACINTA.– No ha podido hacerlo ningún ser humano. Ha sido el Diablo.

REYES.– No hay que derrumbarse. No hay que derrumbarse.

(El cuerpo en el suelo. La mujer llorando.

Un hombre se esfuerza por seguir entero.

Los hombres demuestran ser hombres así.

Hay uno que aguanta, plantado en escena,

Sin poder moverse, y hay otro que sale

Como un soplo de aire para no volver.)

JACINTA.– La culpa me mata.

REYES.– ¡No hay culpas aquí!

JACINTA.– ¿Dónde la Justicia?

(De pronto un disparo confirma otra muerte.

El guardia GUTIÉRREZ se ha pegado un tiro:

El orden regresa de nuevo al cuartel.)

REYES.– Así se abre paso.

JACINTA.– ¡Dios! ¡Dios! ¡Dios!

REYES.– Él lo ha decidido.

JACINTA.– ¡Y ahora qué dispone?

REYES.– Cumplir con los nuestros.

JACINTA.– Se pudo evitar.

REYES.– Hay cosas que están de la mano de Dios.

(Y con un Padrenuestro que sale espontáneo

Regresa atrofiada la normalidad.

Y hay un sentimiento de momento heroico

Que entienden muy pocos: Una religión.)

Madrid, junio 2003

MESA DE REDACCIÓN



ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA,
Exposición Ezio Frigerio, escenógrafo

LIBROS

MARÍA PILAR LÓPEZ SUÁREZ, *Valle-Inclán e o teatro galego. A recepción da obra dramática de Valle-Inclán na dramaturxia galega (1916-1975)*, de Euloxio R. Ruibal
IRMA CORREA, *Robert Wilson. Arte escénico planetario*, de Pedro Valiente

IZASKUN AZURMENDI, *La voz y el actor*, de Cicely Berry
FERNANDO DOMÉNECH RICO, *Revista de revistas: (Pausa.) Quadern de teatre contemporani*



S
T
K
O
I
J
H
T
O
J
H



EXPOSICIÓN EZIO FRIGERIO, ESCENÓGRAFO
del 16 de noviembre de 2006 al 14 de enero de 2007
en el Centro Cultural de la Villa De Madrid
Comisarios: Ángel Martínez Roger Y Giorgio Ursini



■ 1. Diez *Arlequines* para un siglo

Hace más de cincuenta años (1955) que el escenógrafo italiano al que se dedica esta exposición firmó su primer trabajo en una pieza teatral: el vestuario para *La casa de Bernarda Alba*, dirigida por Giorgio Strehler para el Piccolo Teatro de Milán¹, institución que él había fundado. Es en esa compañía donde Ezio Frigerio se convirtió en lo que es y ha sido para la escena; por el Piccolo han pasado algunos de los mejores directores europeos, de Antoine Vitez a Eduardo De Filippo, y entre los que hoy brillan con luz propia en la escena internacional Robert Carsen —que ha firmado en la temporada 2005-06 *Madre coraje*— o Patrice Chéreau. Hallamos nombres españoles entre los escenógrafos (Fabia Puigserver, Eduardo Arroyo) y entre los figurinistas brilla con luz propia Franca Squarciarino, reseñada también en esta exposición madrileña, sobre todo en los trabajos que ha realizado en coliseos operísticos españoles.

Frigerio ha reconocido siempre que parte de su obra se debe a la estrecha relación que tejieron él y Giorgio Strehler a lo largo de cuarenta años de colaboraciones: «Creo que toda mi formación crítica teatral se la debo a él, igual que el enfoque, el estudio, la adaptación y la lectura de un texto» («Los jeroglíficos de Strehler», Catálogo de la exposición: 39). La última colaboración entre ambos se dio en la ópera *Così fan tutte* (temporada 1997-98), que G. Strehler no llegó a ver estrenada, pues falleció

¹ Fundado en 1947, en la actualidad la dirección artística del **Piccolo Teatro** está a cargo de Luca Ronconi y Sergio Escobar.

MESA DE REDACCIÓN

la navidad de 1997. En ella, como en la mayoría de sus trabajos, la tarea de Frigerio fue diseñar el espacio escénico, mientras que su esposa, Franca Squarciapino, estuvo, una vez más, a cargo del vestuario. Habían transcurrido más de cuarenta años desde que Frigerio y Strehler iniciaran su conocimiento artístico mutuo. De lo dicho puede desprenderse que esta extensa exposición trasciende lo visual trazando un recorrido que testimonia no sólo la andadura de dos figuras señeras para el teatro de la segunda mitad del siglo XX, sino todo un modo de concebir su diseño y ejecución, partiendo de sólidas premisas dramáticas, que han forjado un estilo del que es hijo el hacer teatral de hoy.



Exponer la obra de Ezio Frigerio fue una iniciativa italiana, materializada a través de la UTE (Unión de Teatros de Europa) con una exposición en Roma (1999) y distintas ediciones desde entonces en Lyon, Zagreb, Ljubljana (Eslovenia), Praga. Todas ellas comisariadas por el italiano Giorgio Ursini, que tanta parte de su actividad teatral como gestor ha desarrollado en España, y que comparte comisariado también en esta que se reseña. Tenía sentido que llegara a España por la dilatada actividad —veinticinco años ya— que tanto Ezio como Franca han desarrollado en nuestro país, junto a directores como Lluís Pascual, Nuria

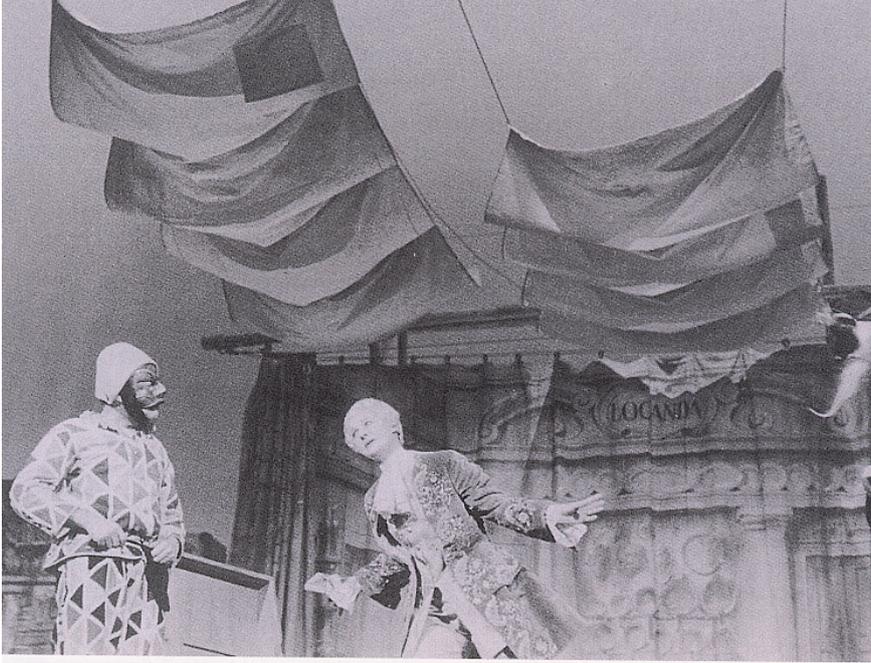
Espert o Mario Gas, y especialmente en montajes de ópera. Pero ninguna de las ediciones anteriores pudo disponer de tanto material como el que hemos disfrutado en la capital española, por las dimensiones de la sala y los nuevos elementos expositivos: vestuario original de F. Squarciapino realizado en nuestro país y escenografías originales que suponen la aportación española al homenaje a este artista; entre ellas fragmentos de *Turandot* (Gran Teatre del Liceu, Barcelona, 1999), de *Il turco in Italia* (Teatro de La Zarzuela, Madrid, 1995), *Il trittico*, o vestuario de *Don Giovanni*, *Tosca*, *Turandot*, *Anna Bolena* o *Don Carlo*, expuesto en más de cuarenta maniqués, a menos de un palmo de los cinco sentidos del espectador. A ello se añaden excelentes artículos de nuevo cuño para el Catálogo —un verdadero tratado de 50 años de escenografía—; piedra miliar entre ellos el firmado por el comisario español, Ángel Martínez Roger, a quien se debe la mayor parte de estas novedades, así como muchos aciertos del diseño expositivo. Y así lo ha reconocido el propio Frigerio que, a pesar de conocer ya el resultado de su obra expuesta por las iniciativas precedentes, al recorrer del brazo de nuestro joven comisario estos espacios, comentada emocionado:

— È bellissima, è bellissima!

Efectivamente, el recorrido por estas salas sobrecoge, especialmente a los que hemos vivido de pleno el teatro representado en Europa a lo largo de esa cronología: vemos desfilar los estilos que han ido atravesando la historia (¿o es la historia la que los atraviesa?), marcados por la presencia política en los escenarios, al comienzo, con montajes neorrealistas, por argumento y factura, como *De Pretore Vincenzo* (1961), *Las manos sucias* (1964), o *Los mafiosos* (1966) —el propio repertorio es indicador de una posición comprometida: *La ópera de perra gorda* (1956 y 1972) o *Santa Juana de los mataderos* (1970) de B. Brecht, *Los bajos fondos* (1970)—. A estas decisiones de implicaciones formales les sigue una posición igualmente comprometida, pero más libre en su estética: «Su resistencia [la de Strehler] al realismo hizo de mí un escenógrafo en busca de una continua depuración» dice E. Frigerio (Catálogo: 33) a propósito de *Los gigantes de la montaña* (1966), para cuyo diseño se inspiró en la pintura metafísica de Carrà. Asistimos, en efecto, a la estilización progresiva de los lenguajes plásticos y de ahí a la evocación de muchos mundos perdidos, algunos en la ficción y otros, lamentablemente, sepultados por la

realidad, por la historia. Plasmados, por ello, con la luz de la nostalgia, y las formas sublimes de la evocación. Basta una hojeada a los tonos dorados de *La trilogía del verano* de Carlo Goldoni (montada en 1974) para entender la parsimonia con que transcurren las vidas simplonas de la clase media en el siglo XVIII: ese sol otoñal en la campiña toscana, evocada mediante un panorama con unos cuantos cipreses sobre una loma suave, esparce un perfume epigonal. Esas habitaciones desmesuradas que recorren los personajes, son como las de los sueños: familiares en sus formas, pero deformadas en sus proporciones para nuestra percepción racional. Por ellas camina la sociedad europea que, desde lo cotidiano, está preparando el camino a la Revolución francesa y al derrumbe de muchos de sus valores.

MESA DE REDACCIÓN



Para entonces, los años setenta, Frigerio es ya un escenógrafo consolidado y sus trabajos operísticos son cada vez más audaces. Ya ha trabajado en La Scala, en la Ópera de París, en Estocolmo, en coliseos alemanes, suizos, austriacos; ha viajado a Estados Unidos, se ha puesto al servicio de coreógrafos como Roland Petit o Rudolf Nureyev, que recurren a él para renovar el lenguaje plástico del ballet clásico. Ha diseñado para estrenos operísticos como *Paradise lost* de Krzysztof Penderecki, pero sin desatender el teatro de prosa, madurando en esa década propuestas para dramas del siglo XVIII que nos ayudaron a reconocernos en nuestros padres modernos, en el Siglo de las Luces: Lessing, Goldoni, Goethe, Schiller. Es entonces cuando se consolidan algunos de sus montajes emblemáticos con Strehler, como *Arlequín, criado de dos amos*, que había nacido en los años 50, pero ha acompañado a este tándem durante toda su vida.

La sala dedicada a las distintas ediciones de este espectáculo es una de las más hermosas, no sólo de la exposición, sino probablemente de todo espacio concebido para albergar la memoria de la ficción. Diríase una capilla con un altar profano, pero profundamente religioso: el escenario fingido, que fue verdadero un día, para una de las ediciones del *Arlequín*. Sobre ese altar una pantalla con una realización audiovisual magistral que funde y contrasta soluciones y hallazgos de cada una de estas ediciones, como si desde la primera su destino estuviera trazado: tender un puente entre lo antiguo y lo contemporáneo, cambiante, renovado, pero siempre el mismo. Diez ediciones, diez *Arlequines* desgranados para un siglo. Un antiguo traje de esta máscara ancestral, con su delicada factura, cataliza las emociones que esta sala, amplia pero íntima, produce, potenciadas, además, por un espacio sonoro tan clásico y conmovedor como el resto. Cuántos hallazgos invitaban en ella a sentarse, impregnados de historia teatral, casi en el recogimiento de la oración. Si la máscara de Arlequín encarna la historia del arte dramático europeo de los últimos cinco o seis siglos, la codificación de Goldoni para esta comedia —en la que originalmente el protagonista se llamaba Truffaldino, un trasunto del mismo personaje— la fija y la inmortaliza. Al rescatarla doscientos años después y llevarla con éxito por el mundo, década tras década, recuperando viejos usos teatrales en nuevos espacios, Strehler, Frigerio y toda la compañía de actores, hicieron casi inmortal este arte efímero. Esa «Capilla del *Arlequín*» resume lo que esta exposición significa: un intento, logrado, de mirar al tiempo cara a cara y sentirse satisfecho de haberlo

vivido. ¿Acaso es otro el destino de la escenografía, que nace para morir, pero aspira a hacernos creer en lo eterno? Es la conclusión de Martínez Roger («Frigerio o la conciencia de un legado», Catálogo: 154):

La gran arquitectura, como una de las grandes artes, en la que Frigerio se mira, tanto la construida como la proyectada o visionaria, siempre tuvo aspiración de eternidad, mientras que la escenografía es, por definición, efímera y mortal. En dotar a aquella de humana utilidad, en hacer habitable la utopía, está en buena medida, creo yo, la eficacia de su realismo poético.

■ 2. La familia teatral y el tiempo

En ordenada variedad los materiales de la exposición van desde bocetos originales emparejados con fotografías (a igual tamaño) de sus realizaciones, al mencionado vestuario, o a fragmentos de decorados rescatados en los hangares de algunos coliseos españoles. A ello se suman varias pantallas planas que exhiben audiovisuales de montajes importantes con escenografías de Frigerio, y muchas maquetas de impecables hechuras. No podían faltar, pues hablan de la parte más artesanal del oficio. Si el teatro es una labor de equipo, la relación creativa del escenógrafo con la de todos sus colaboradores y con el director testimonia que no puede ser de otro modo. «Somos artesanos, eso es lo que somos», decía Giorgio Strehler de la «imposible» familia teatral.



El catálogo de la exposición ofrece valiosos testimonios suyos y de Frigerio sobre el *modus operandi* de su larga vida profesional. Los que hemos disfrutado siempre con la sólida poesía de sus trabajos sentimos al leerlos que de algún modo dan respuesta a preguntas que nunca necesitamos plantearnos, pero que, al verlas respondidas, nos reconfortan. Se desprende de sus reflexiones que cada una de las personas vinculadas a la puesta en escena debe llevar muy dentro la visión del espectáculo que ha de ponerse en pie, y asistir a su nacimiento no como un padre-creador, sino como una especie de matrona, desde una posición de humildad, de distancia, en definitiva, de oficio. Es lo que Strehler viene a decir en los primeros testimonios del catálogo, dispersos también, con mucho acierto, por las paredes de la exposición. Qué gran lección —para el que sepa escucharla— en una profesión donde a veces los personalismos opacan el talento, el valor de las obras y la pericia de los que realizan materialmente decorados, figurines, iluminación... Cuántos piensan que un escenógrafo debe saber de dibujo, no de palabras, y un escritor de letras, no de imágenes, y que ninguno de los dos necesita manejar conceptos como ritmo escénico, procesos de producción, trabajo dramático... tareas que se suponen al director. En el centro de esta polémica, se colocan maestros como ellos: «Leer y mirar, la novela y la pintura,

estos son los cimientos del trabajo de un escenógrafo. /.../ El escenógrafo no es un arquitecto, sino un pintor que trabaja para evocar.» (Ezio Frigerio, Catálogo: 110)

Es por ello que la pintura italiana de los últimos siete siglos ha sido utilizada por él como motivo inspirador para muchas de sus propuestas. Así lo explica G. Lista en «La inmanencia escénica como arte, o la escenografía según Frigerio» (Catálogo: 16):

Frigerio realiza una escenografía a base de ruinas, que llevan a pensar en los cuadros de Ricci, o de Guardi, mientras que el vestuario recuerda al de los personajes de Pietro Longhi. Se apela a la pintura del siglo XVIII como referencia iconográfica, dado que las ruinas, además de ser un lugar donde las compañías ambulantes tenían por costumbre acampar, representan uno de los temas clásicos de la pintura del siglo XVIII.

Al proponer estos referentes pictóricos no ya como telones de fondo —al estilo de los pintores que durante siglos han decorado los escenarios— sino como espacios volumétricos que son habitados, Frigerio ha devuelto a nuestras retinas esas imágenes, cargándolas de un nuevo significado, como si hubieran sido concebidas en su trazo bidimensional a la espera de cobrar la verdadera vida que las tres dimensiones de la caja escénica ofrecen. Al tiempo, la exposición, compuesta en su mayoría por imágenes fotográficas y por bocetos, devuelve su naturaleza plana a estas sugerencias, como si nosotros, sus espectadores, fuéramos los últimos depositarios de estos materiales cambiantes, contenedores de la ficción, que hoy ya son historia. No sólo: son nuestra historia, somos nosotros. De modo que esta clara percepción de síntesis finisecular que se desprende del conjunto de la obra de Frigerio, allí exhibida, se extiende hasta el espectador que ha de reconocerse integrante de ese mundo (teatral) que parece declinar. Es difícil no percibir con nostalgia la audaz belleza de tantas de sus propuestas. Así lo han visto personalidades teatrales como Roger Planchon, en «Ezio Frigerio, arquitecto de la nostalgia» (Catálogo: 117):

Cuando un arquitecto se plantea una obra, lo primero que piensa es en la violencia de su irrupción en un espacio. Se propone inscribir en un paisaje un elemento que lucha y entra en armonía con este último.

Pero cuando un arquitecto teatral piensa en un decorado, su habilidad consiste en desplazar las construcciones desde el Espacio hacia el Tiempo.

Es un juego de magia tan sutil que a menudo ni los críticos ni los espectadores lo perciben. Los más hermosos decorados de Frigerio son el rostro en que se lee el pasado. Sus arquitecturas siempre tienen la pátina de un tiempo que se fue.

Un juego consciente hasta casi la perversión que el propio artista reconoce: «A veces utilizo la arquitectura como un recuerdo»². Testimonio que confirma su idea en torno a la cultura y el tiempo: «Lo mejor de mí me viene de la infancia... Para lo único que sirve la cultura es para enriquecer el patrimonio de la infancia». Creo, como él, que el paso por la vida, a quien no tema hacerse preguntas, es una oportunidad para comprender aquello que en la niñez ya aprendimos sin preocuparnos por entender.

■ 3. Falsas perspectivas, proporciones y materiales

Dan cuenta de la infancia de Frigerio, transcurrida en el norte de Italia, las rústicas proporciones de muchos de sus decorados, la sobria geometría, y su sentido del color. Aunque algunos no hayan visto nunca sus escenografías teatrales, serán muchos los que conozcan sus trabajos para el cine, donde dichas proporciones están presentes de igual modo: *Novecento* (dirigida por B. Bertolucci, 1976) es un ejemplo de cómo los patios, los muros y los espacios exteriores delimitados por el hombre conforman un modo de ver el mundo y de asentarse en él, que en Italia lleva siglos ordenándose. Además, estas soluciones espaciales en el ámbito teatral llevan la dificultad añadida de ser diseñadas para las salas de teatro frontal que llamamos «a la italiana», sometidas a la tiranía del arco de proscenio, los bastidores, los telones de fondo... Interesantes en este sentido son las palabras de Frigerio sobre la sala teatral de canon europeo (Catálogo: 168): «Lo más conmovedor de *La isla de los esclavos* [un montaje estrenado en 1994] era el embrujo que Strehler siempre sintió —y que demostró también en este caso— por el teatro a la italiana, mágicamente encerrado en el arco de proscenio, que para él, desde su infancia, había sido el verdadero «teatro», el único que él deseaba hacer.»

² Entrevista de R. Salas, *El País*, 20, XI, 2006: 49.



Lo que al comienzo fue un límite impuesto por la pequeña sala en la sede original del Piccolo, se convirtió enseguida en un homenaje permanente al teatro occidental que revive en el Renacimiento y que ya a primeros del siglo en que murió Strehler había iniciado una búsqueda de relaciones espaciales muy distintas entre el público y el escenario. Estos dos maestros parecen aceptar los límites de la caja escénica, acogidos al amparo del arco de proscenio, hijos dilectos del teatro «a la italiana»... pero fuerzan sus límites hasta desmentir con ilusiones ópticas las certezas de la posición frontal.

Con ello, tautológicamente, reiteran la convención ilusionista, su falsía, su incomparable placer. Y lo hacen violando las expectativas mediante falsas perspectivas: la de la verticalidad fingida en escenografías como la de *Medea* de Cherubini (montada en 1986), *Torquato Tasso* (1995), o *Fidelio* (1999); las de la frontalidad con el corte transversal trazado, por ejemplo, para *La tormenta* de Strindberg (1980); la del juego con los materiales en casos como los inusitados telones para *La gran ilusión* de E. De Filippo (1985), con apariencia y textura de muro, pero con movimiento de telón. El espectador siente cómo lo concreto de las formas es capaz de generar en esta deliberada toma de conciencia de lo fingido una poesía semejante a la seducción de la palabra o del sonido. Un lenguaje plástico

el de Frigerio tan potente que a veces corre el riesgo de ensombrecer los otros que construyen junto a él el espectáculo *Es*, en mi opinión, el caso de algunos de sus trabajos para el género lírico, como los vistos en nuestro Teatro Real en las últimas temporadas (*Tosca*, 2003; *Don Giovanni*, 2005, o *Los cuentos de Hoffmann*, 2006).

No siempre se entendieron director y escenógrafo, y vivieron largos años de silencio y alejamiento; pero el tiempo, que los reunió, los une para siempre en la obra realizada, aquí efímeramente reunida para nosotros y para nuestra memoria. A pocos días de su muerte, Strehler seguía dando indicaciones a sus colaboradores para la puesta en pie de su último montaje, *Così fan tutte* («Lo mismo hacen todas»). Un divertido libretto de Lorenzo Da Ponte para Mozart, donde dos jóvenes ponen a prueba la fidelidad de sus amadas, descubriendo su fragilidad; pero, al final, todos se perdonan, sin mucha alegría —en el fondo, «todas son así», y «todos» también, dice más o menos el texto—. Y eso es lo que quiere subrayar el maestro a su escenógrafo en su última carta³:

Está todo ya clarísimo, ¿qué le van a hacer? ¡Pues perdonarse! Entender que así es la vida: tanto si a uno le quieren como si le traicionan hay que tirar para adelante, y la historia, con su juego al descubierto, termina ahí. Y todos se ponen a cantar diciendo que no hay que tomarse nunca las cosas muy en serio, y que hay que reírse hasta de los males propios y ajenos.

Todos somos así! («Così siam tutti!»).

Si la lección evocada por Frigerio es que somos carne mortal con anhelos de futuro, hay que desearle que siga construyendo mucho tiempo el espacio de nuestros sueños pasados y, que, como Strehler aconsejaba en su postrero mensaje, ninguno de nosotros se los tome demasiado en serio, pues al final todos somos así: mortales llenos de presente y algunos sin mucho futuro.

Gracias, Ángel y Giorgio por este regalo y enhorabuena al Consistorio que ha acogido con generosidad su propuesta, haciéndola propia.

Ana Isabel Fernández Valbuena

³ Referencia extraída de la página www.piccoloteatro.org, «storia».



Euloxio R. Ruibal, *Valle-Inclán e o teatro galego. A recepción da obra dramática de Valle-Inclán na dramaturxia galega (1916-1973)*, Lugo, Tris Tram, 2006. 654 pp.



Este ensayo, ganador del premio de investigación Valle-Inclán 2005 de la Diputación de Pontevedra, sale a la luz en el sexto número de la colección «Máscaras» de la editorial Tris Tram, dirigida por el profesor Anxo Abuín González e inaugurada en 2001 con un volumen colectivo sobre la trayectoria artística (teatral, literaria y cinematográfica) del ahora autor de *Valle-Inclán e o teatro galego*. Se completa, pues, un ciclo —si bien no se cierra, dado que cabe esperar nuevas aportaciones— que da buena cuenta del carácter abierto de la colección.

Con declarada voluntad comparatista, Ruibal toma como punto de partida la recepción de la estética valleinclaniana en el sistema literario gallego para analizar pormenorizadamente la producción dramática contemporánea, abordando un dilatado periodo temporal que comprende los inicios de la actividad político-cultural promovida por las Irmandades da Fala (1916) hasta la escritura teatral en los estertores de la dictadura franquista, pues el análisis se detiene en 1973, fecha paradigmática en la historia del teatro gallego por ser el año en que el autor de *Zarigot* obtuvo el primer premio *Abrente*, convocado por la Agrupación Cultural del mismo nombre en el seno de las «Mostras de Teatro» de Ribadavia (aunque esto no se explicita en la obra que nos ocupa, queda suficientemente justificada la acotación cronológica del objeto de estudio). Tras una Introducción en que se sientan los presupuestos teóricos de la investigación, además de situar al lector en lo que se refiere a la relación de Valle-Inclán con Galicia, se establecen tres etapas espacio-temporales: «A recepción da obra dramática de Valle-Inclán na dramaturxia da Época Nós (1916-1936)» (Antón Vilar Ponte, Armando Cotarelo, Vicente Risco,

Ramón Otero Pedrayo, Alfonso Castelao, Rafael Dieste y Álvaro das Casas); «A recepción da obra dramática de Valle-Inclán na dramaturxia da emigración e do exilio (1936-1964)» (Eduardo Blanco Amor, Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo); y «A recepción da dramaturxia na obra dramática de Valle-Inclán durante a Ditadura (1939-1973)» (Álvaro Cunqueiro, Jenaro Marinhas del Valle, Tomás Barros, Daniel Cortezón y Manuel María). Los diferentes capítulos acogidos por cada una de estas tres partes está dedicado al estudio de sus autores más representativos. Si bien se aprecia una disposición irregular en cuanto a los subpartados en que éstos se dividen, ello se debe a la necesidad de tratar de modo particular aquellas obras que presentan una mayor incidencia de la estética valleinclaniana, frente al conjunto de la producción de algunos autores, analizada bajo parámetros como la temática, el estilo, el tiempo y espacio, los recursos y técnicas, los elementos populares y los personajes. Dada la magnitud del estudio, es comprensible la discontinuidad estructural, aunque en un principio pudiera confundir al lector, que vería paliada su inicial desorientación por el carácter dinámico de la escritura y la claridad expositiva del apartado de «Conclusiones» con que se cierra el volumen.

Frente a lo que pudiera a primera vista deducirse, la idea de «influencia» es desplazada en el procedimiento comparatista que guía la investigación, orientada por los Estudios de Recepción hacia el examen de aquella tensión entre lo *local* y lo *universal* (Guillén) como dinámica entre literaturas nacionales y literaturas emergentes, giro necesario al abordar el intento de creación y consolidación de una literatura dramática gallega cuyo principal modelo, a pesar del factor idiomático —y así lo demuestra Ruibal— fue Ramón María del Valle-Inclán. De este modo, el autor se decanta por el segundo de los cinco métodos propuestos por Schmeling (la comparación de la relación causal entre dos obras de diferente nacionalidad, a lo que se añade la dimensión histórica), con lo cual su aportación trasciende el análisis estilístico e ilumina sobre los condicionamientos históricos que afectan al concepto de canon, en beneficio de las contribuciones teóricas de Pierre Bourdieu, Itamar Even-Zohar y la Escuela de Tel-Aviv o el Grupo Nikol, hábilmente confrontadas con conceptos clave de la Estética de la Recepción en la Introducción al estudio. Éste se articula como diálogo a varios niveles, pues, como el autor indica siguiendo la tipología propuesta por Link, atiende a la recepción *productiva* de la obra de Valle (la creación de una nueva obra literaria bajo la es-

timulación o influencia de un producto artístico o filosófico), mas, aunque en menor medida, también se tiene en cuenta la recepción *reproductiva* (ponderación de la recepción documental); de manera que Ruibal muestra al comienzo de cada capítulo, mediante un exhaustivo trabajo de carácter empírico, el tratamiento que de Valle-Inclán y su obra realizaron cada uno de los dramaturgos tratados (lo que se documenta con ejemplos de diversa procedencia, como material epistolar o artículos de prensa), además de tomar casi como pretexto determinados motivos temáticos y estilísticos de la obra de Valle que pueden ser relacionados en mayor o menor medida —ya que se maneja tanto la noción extensa de *intertextualidad* como la de *hipertextualidad*, como en el caso de Jenaro Marinhas del Valle— con las obras estudiadas. Así declara el autor en la Introducción:

[...] como obxectivo primordial, guíanos a intención de rastrexar de xeito analítico os variados e relevantes aspectos da estética valleinclaniana que enchouparon os textos dramáticos dos nosos principais autores, e valorar asemade a forma, o grao e amplitude de recepción, así como a súa incidencia e significación na creación e desenvolvemento dunha dramaturxia nacional galega.

De lo que se trata es de «indagar, relacionar y confrontar los textos», de modo que esta extensa obra se adentra en la literatura dramática gallega contemporánea a la vez que renueva el análisis de la obra de Valle, sin detenerse ni en ésta ni en aquélla, pues ambas conducen al encuentro de diferentes teorías estéticas y filosóficas, como el Simbolismo o el Orientalismo, así como a corrientes y autores de diversas procedencias y épocas (Shakespeare, Maeterlink, el Abbey Theatre, Artaud, Brecht, Piscator, Pirandello o Genet; mas no faltan en estas páginas referencias a la tragedia clásica, el *grand guignol* o el teatro *Nô* japonés, por ejemplo). He aquí una dimensión más del comparatismo. Cabe resaltar, pues —y felicitar por ello al autor— que el documentadísimo estudio, además de confrontar las principales obras dramáticas gallegas de este periodo con la estela dejada por el escritor arousano, conversa con las aportaciones de los fundamentales especialistas no sólo en éste, sino también en cada uno de los dramaturgos estudiados. Tanto es así que en ocasiones Ruibal cuestiona supuestas intertextualidades por aquéllos sugeridas con anterioridad, como en el caso de *Rúa 26* de Álvaro Cunqueiro, estableciendo un interesante enfoque dialógico que puede servir a futuras aproxima-

ciones y ofreciendo una extensa relación de referencias bibliográficas de gran utilidad.

Vertebra el análisis la recurrencia de la tríade temática avaricia, lujuria y muerte, cuya presencia en la dramaturgia acostumbra a estar reforzada por campos isotópicos en los que confluyen y divergen Eros y Tánatos atravesando de manera singular diversas variantes como la denuncia social o el conflicto identitario, ambas presentes de uno u otro modo en la totalidad de la producción dramática estudiada. Ésta sucumbe a diferentes modos y grados de *esperpentización* extensamente ejemplificados por Ruibal, como el recurso a la animalización y muñequización, la modernización del coro clásico o el uso de elementos populares como el planto, cuyos constantes tintes necrofílicos alcanzan en Daniel Cortezón la categoría de «planto sexual», muestra del amplio dispositivo ritual y carnavalizante desplegado por nuestros dramaturgos. Asimismo, la presencia de arquetipos en lo que se refiere a la categoría de personajes (el ciego profético, la alcahueta, caracteres donjuanescos, tipos de *commedia dell'arte*, e incluso actantes abstractos personificados, como la muerte, el viento o la luna) constituye un nexo común a Valle y la historia del teatro occidental. De modo que este ensayo se erige además en sugestiva aproximación teórica a diversos conceptos de plena actualidad y gran interés —entre los que cabe destacar los referidos a las técnicas metateatrales— tanto para el ámbito escénico como literario. Y es que la voluntad expresa de adoptar una perspectiva *escenocéntrica* encuentra en el comparatismo un fructífero camino, como demuestra el brillante análisis del espacio dramático, bifurcado en los senderos de la *intermedialidad* hasta las artes plásticas (el cuadro vivo y, en particular, la figura de la *Pietà*) o el cine (libertad en el tratamiento espaciotemporal, simultaneidades y congelación de la imagen). Todo ello hace del volumen de Euloxio Ruibal un agradable viaje que va más allá del aparente propósito inicial expuesto en el título.

María Pilar López Suárez.



Pedro Valiente, *Robert Wilson. Arte escénico planetario*,
Madrid, Ñaque, 2005.



La veneración que Pedro Valiente profesa por Robert Wilson ha tenido como resultado este hondo, completo, objetivo y artesanal trabajo de investigación que, dejando de lado las posibles exaltaciones, regala al mundo artístico y teatral un obligado libro de consulta sobre el artista norteamericano. El mismo Valiente afirma en la nota de edición: «Este libro no es condescendiente ni laudatorio. He tratado de evitar tanto la personalización excesiva de los juicios como la cierta adulación». Es cierto. A través de sus páginas hacemos un recorrido por la historia del arte contemporáneo que nos lleva, en múltiples vertientes, a la obra de Wilson. «Reconozco que utilicé la obra de Robert Wilson como puente para leer acerca del arte contemporáneo». Es por eso que estamos ante lo que Valiente define como un «Arte Escénico Planetario», porque son tantas las conexiones, tantas las referencias artísticas que ensamblan con la obra de este artista, que su trabajo es en sí mismo como un planeta independiente que, sin embargo, nunca deja de mirar a los otros.

Pedro Valiente es director de cine, creador interdisciplinar y escritor. Doctor *cum laude* en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, Master de Cine por la Universidad Autónoma de Madrid y Certificado en Cine por la Universidad de Columbia de Nueva York. Ha colaborado con Robert Wilson en el diseño de vídeo de *The Days Before DDDIII*. Valiente ha estructurado este trabajo de más de 200 páginas de la siguiente manera: Aproximación a un artista; Vanguardias históricas (Artes escénicas, Simbolismo, Expresionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Teatro del Absurdo); Creadores escénicos (Poéticas: Stanislavski, Artaud, Brecht, Brook; Visionarios: Jarry, Appia, Craig, Schlemmer, Meyerhold, Piscator; Contemporáneos: Beckett, Kantor;

Maestros: Marta Graham, Merce Cunningham); Claves estéticas (Experimentación, Posmodernidad, Multimedia, Interdisciplinar, Multicultural, Ecológico, Oriental); Disciplinas Artísticas (Obra escénica, Obra audiovisual, Obra plástica); Proceso de Creación (Técnicas escénicas, Voz, Sonido, Texto, Composición, Interpretación, Movimiento, Iluminación, Vestuario, Espacio, Tiempo, Puesta en escena, Teatro total); Anotaciones Antropológicas; Bibliografía general; Bibliografía específica; Centros de Estudio; Notas bibliográficas. Un extenso y hondo recorrido, como hemos dicho.

Cabe decir que aunque el trabajo es formidable ciertas partes resultan redundantes, sobre todo las referidas a las Disciplinas Artísticas y el Proceso de Creación, cuya introducción ha ido haciéndose en páginas anteriores. También la catarata de nombres de artistas y espectáculos puede llegar a colapsar al lector. Aunque al tratarse de un libro de consulta (pertenece a la Colección Técnicas Teatrales) no hará falta hacer uso de la memoria, porque el libro mismo hace de ella. En este sentido dice Wilson:

Miro hacia arriba y veo nubes colgando. Un aeroplano cruza. En la calle veo un hombre caminando y un coche que pasa. Todos estos eventos ocurren al mismo tiempo y a diferentes velocidades. (...) El espacio es como una batería de energías diferentes. Es un espacio lleno de tiempo; no diría sin tiempo, sino un espacio de memorias.

Es la dramaturgia de Wilson una dramaturgia de la memoria. Es en la memoria donde descansa todo su trabajo, Todo su saber. Pedro Valiente habla del bosque como fuente del saber, de un bosque como biblioteca en referencia a la función del texto en las obras de Wilson. En realidad este bosque es extensible a todo su proceso de creación. Y a toda su obra consumada. El espectador (no pasivo), es el que se adentra en ese «misterio de la naturaleza» que son las obras de Wilson para leer en ellas en base a sus propias vivencias y salir de la sala rezumante de belleza.

No he visto jamás algo más bello en este mundo desde que he nacido, jamás, ningún espectáculo, jamás, ha llegado al tobillo de éste. (...) El espectáculo de Bob Wilson [Deafman Glance] no es absolutamente surrealismo, sino que es lo que nosotros, que hemos dado el nacimiento al surrealismo, habíamos soñado que surgiera después de nosotros, más allá de nosotros. (...) Wilson

es el matrimonio del gesto y del silencio, del movimiento no sentido. Louis Aragon.

La bibliografía es extensa, rica, ordenada. «Es el eco del silencio. Porque Robert Wilson no escribe mucho. Mira, observa. Dibuja. Y construye. La fuente de su inspiración es visual. Han sido otros los encargados de rellenar las páginas de la larga y prolífica historia de su vida y de su obra. Sólo en la Rare Books and Manuscripts Library de Columbia University en Nueva York hay más de 250 cajas con un único tema: Robert Wilson. (...) Más de treinta años de arte contemporáneo contados en palabras». Qué más se puede decir.

El lenguaje de Pedro Valiente es directo, certero, concreto. Cada letra es un hallazgo. Igual que un niño al que le gustan las conchas y busca y rebusca en la playa. Cuando llega a ser mayor tiene un museo de conchas. Este trabajo conlleva una tarea de investigación titánica, que ha dado como resultado, como el propio autor define, «una obra *collage* de investigación». Porque Robert Wilson no es analizable desde un único punto de vista. De hecho, el análisis completo de su obra es inabarcable. Las relaciones artísticas que se pueden realizar a partir de su obra son infinitas. Un artista que, aunque tenga un mínimo denominador común que atraviesa su trabajo de estos 30 años (teatro de imágenes, dramaturgia de la memoria, simbolismo, surrealismo, multiculturalismo, multimedia, experimentalismo, cuadros visuales, movimientos lentos, silencio, desequilibrio entre lo visual y lo textual, TEATRO TOTAL), realiza unos trabajos lo suficientemente ricos como para que la investigación sobre ellos sea infinita.

En el libro se incluyen, antes de cada epígrafe, una serie de fotografías y unas citas clave para entender tanto a Wilson como a sus contemporáneos. (Algunas citas hablan de él, otras son referencias artísticas aplicables a la obra del norteamericano). Destaca así mismo la cuidada edición: calidad del papel, de las imágenes, distribución del texto, etc. Todo esto hace que el libro nos parezca armonioso, cuidado y preciosista, sin nada que envidiar a «esos enormes y maravillosos ejemplares de fotos que quedan tan bien en las mesitas de café, sobre todo si son de diseño», dice Valiente.

También dice: «No es mi intención explicar lo que significan las obras de Robert Wilson». No explica lo que son, pero sí de dónde vienen, lo cual es como mostrarnos el camino hacia la sabiduría del bosque. Gra-

cias.

Irma Correa



Cicely Berry, *La voz y el actor*, Barcelona, Alba Editorial, 2006.
Traducción: Eduardo Cuenca. Adaptación: Vicente Fuentes



Estamos de enhorabuena. Todas las personas interesadas en el mundo del sonido y de las palabras, es decir, actores y actrices, profesores de voz hablada y de canto, profesores de actuación e interpretación, dramaturgos, directores, e incluso lingüistas estamos de enhorabuena con la publicación en español del libro de Cicely Berry *La voz y el actor* por parte de la editorial Alba. El libro en inglés debe ir por la vigésima edición porque el ejemplar que yo tengo es de 1987 y era ya la undécima. La primera se remonta a 1973. Señalo todo lo anterior para remarcar la importancia que dicho libro ha tenido en el ámbito del teatro y la voz hablada y la alegría de que por fin pueda estar a disposición de todos aquellos interesados en estos temas. O a la de curiosos que se puedan acercar.

No creo estar muy lejos de la verdad si digo que todos disfrutamos y apreciamos el buen hacer de las compañías de teatro británicas cuando vienen a actuar por estos lares. Pues bien, detrás de ese buen hacer y buen decir que nos permite apreciar voces, intenciones, musicalidad de la palabra hablada y textos vivos, hay varias personas dedicadas muy específicamente a conseguirlo, colaborando estrechamente con actores y directores. Una de ellas, quizá la más conocida, es sin duda Cicely Berry pero me gustaría mencionar también a Michael McCallion, ya fallecido, y a Patsy Rodenburg.

¿Qué podemos encontrar en este libro? Pues en mi opinión una reflexión profunda e interesantísima sobre qué es eso que llamamos «la voz», cómo conseguir que responda a las diferentes necesidades, qué es lo que le afecta para no funcionar como podría, y cómo se relacionan desde las entrañas la voz y la palabra. Es decir, que leyéndolo, se puede llegar a saber bastante más no sólo de voz sino de cómo abordar un texto desde

un aspecto más instintivo del habitual, indagando no sólo su sentido sino la materia y la sustancia de las que está formado, la naturaleza de las palabras que lo forman, sus vocales, consonantes y acentos. En este aspecto el libro será también, como señalaba al comienzo, novedoso e interesante para autores, directores, profesores de actuación y un largo etcétera.

Pero aunque el libro dista mucho de ser un compendio de ejercicios, como señala Peter Brook en el prólogo, he aquí lo que dice la propia Cecily: «La parte más útil de este libro será, con toda seguridad, la correspondiente a los ejercicios, pues de los ejercicios es de lo que realmente se trata. Si los haces, sobre todo si los haces con regularidad, conseguirás aumentar la conciencia física de tu voz, y disfrutarás a la vez de la libertad de experimentar las resonancias que puedas llegar a tener...Es importante, sin embargo, que no consideres los ejercicios únicamente como un refuerzo del perfeccionamiento físico. Son una preparación tanto física como para todo tu ser, y te permitirán reaccionar instintivamente ante cualquier situación...Los ejercicios no deberían hacerte más técnico, sino más libre».

La traducción de Eduardo Cuenca es fiel y muy literal, lo que en este caso podríamos señalar como algo adecuado pues justamente este «cuerpo de ejercicios» queda así más claro, más directo que si se hubiera buscado un exceso de preciosismo. Aunque el escollo grande que había que salvar era el de la adaptación: cómo hacer, por un lado, una traducción al español de los sonidos que Cecily propone en todo lo que abarca puramente sonido y técnica vocal, y, por otro, cómo adaptar desde un aspecto más cercano a la fonética los ejercicios de habla y dicción. Y además qué hacer con los textos (abundantes) que se manejan como material de trabajo.

En el primer caso, el de los ejercicios claramente de sonido (Cap 2. Relajación y respiración), Vicente Fuentes unas veces mantiene, traducidos, los mismos sonidos que Cecily y en otras ocasiones, los varía. Sería interesante en futuras ediciones añadir una pequeña explicación del porqué de estas variaciones.

En relación con la dicción (Cap 3. Musculación y palabra) se han buscado sonidos adaptados a nuestro idioma y palabras que sirvan como práctica de las distintas secuencias. Labor ardua teniendo en cuenta las enormes diferencias entre ambas lenguas.

En cuanto a los textos que se utilizan en el original y sobre los que se va desmenuzando el trabajo, la versión española los mantiene, y en oca-

siones propone además textos escritos en nuestro idioma para, lógicamente, poder aplicar mejor todo lo que se enseña. Se mantiene también el principio de reproducir al final de cada capítulo los textos completos en inglés.

Que los actores y actrices no se pierdan el capítulo 2. Relajación y respiración. No es ni mucho menos una guía de cómo relajarse, etc. Es una orientación muy práctica y palpable de cómo ir consiguiendo buen sonido y unas cuantas cosas más. Pero tendrán que volver sobre él varias veces hasta desentrañar los ejercicios. También les deparará sorpresas y reflexiones útiles el capítulo 4. La voz plena, especialmente de la página 150 a la 155. Y para todos nosotros, leer y releer el capítulo 6. Escuchar. En cuatro páginas contiene más verdad y claridad que casi todos los libros sobre comunicación.



(Pausa.) *Quadern de teatre contemporani*



(Pausa.)

El lector lo sabe. Cuando se abre este paréntesis estamos a punto de que se produzca la terrible revelación que cambiará para siempre las vidas de los personajes del drama. O se guardará para siempre el secreto de ese amor que nunca tendrá realidad. O se aguarda a que el público estalle en la carcajada aviesamente buscada antes de seguir con el diálogo trepidante. «Respóndate retórico el silencio», diría Calderón. El autor contemporáneo se da un respiro. Una pausa. En ese tiempo vacío está, sin embargo, todo. Antes y después están el diálogo, la acción, el movimiento. La pausa es el tiempo de la reflexión.

(Pausa.) es una revista singular. No es lo de menos el hecho de que, siendo una revista ligada a una sala alternativa (si bien del prestigio e importancia de la Sala Beckett), mantenga una presencia constante en el pobre panorama teatral español. El número que reseñamos es el 24, lo que, para todo aquel que trabaja en este campo, da una idea del tesón de sus responsables, entre los que hay que citar a su director, Carles Batlle.

No menos singular es el hecho de que, siendo una revista de pequeño formato, es la única que se permite el lujo de publicar sus textos en tres lenguas, catalán, castellano e inglés. No me refiero a los breves resúmenes o *abstracts* que aparecen en otras publicaciones, sino a la traducción completa de todos los textos¹, incluida la obra teatral que se edita en el número. Probablemente sea una necesidad para ampliar el campo de lectores, pero eso no le quita la gallardía del gesto.

¹ O casi todos. Con buen criterio ha quedado sólo en catalán el poema de Apel·les Mestres publicado en Intersecció.

El número 24 de (*Pausa.*) incluye en primer lugar un *dossier* dedicado a la posibilidad de la existencia de la tragedia en la actualidad, *dossier* que lleva el sugestivo título de «Tragedia contemporánea: ¿Contradicción o pleonasma?». Se abre con un artículo (reciclado) de Juan Mayorga para dar paso a los tres artículos centrales, «Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes», de Rafael Spregelburd, «Aceptar la catástrofe, celebrar el azar», de Diana González, y «La quimera de la tragedia», de Francesc Calafat. Son tres aproximaciones brillantes y contundentes, de distintos signo, más académicas las de Diana González y de Francesc Calafat y más ensayística la de Spregelburd, a pesar de que el autor pide perdón por el formato de «Manual del alumno bonaerense» que, según él, ha dado a su artículo. Éste es en realidad una incitación a investigar las raíces mismas de la teatralidad contemporánea desde bases nuevas, toda vez que la visión del mundo ha cambiado y ya no se rige por la perfecta maquinaria de la física newtoniana, sino por nuevas teorías que dan cuenta de fenómenos no lineales, lo que se conoce como «teoría del caos» y que Spregelburd prefiere llamar ciencia de la turbulencia o ciencia de la totalidad. En coherencia con estas premisas, las reflexiones del autor sobre la catástrofe y el carácter del arte contemporáneo están llenas de sugerencias que el autor no hace sino enunciar.

Sigue una pequeña encuesta en la que se pregunta sobre esta cuestión a los escritores, críticos y directores Jean Pierre Sarrazac, Feliu Formosa, Xavier Pérez, Jaume Melendres y Toni Cabré. Entre sus respuestas, todas enjundiosas, permítaseme que manifieste mi preferencia por las observaciones siempre sugerentes y personalísimas de Jaume Melendres. Se cierra el *dossier* con unas palabras de *La muerte de la tragedia*, de George Steiner, autor citado a menudo —como no puede ser menos— en el mismo.

La sección «Materials teòrics» incluye dos artículos extensos dedicados a dramaturgos catalanes, «Ramon Vinyes i el discurs literari teatral a la primera meitat del segle XX», de Jordi Lladó, en donde se nos descubre la curiosa personalidad del «sabio catalán» al que rindió homenaje García Márquez en *Cien años de soledad*, y «Els finals d'obra en Guimerà», de Ramon Bacardit, estudio muy concreto del gran clásico del teatro catalán.

«Fora de secció» ofrece unas «Consideracions poelítiques», de Enzo Corman, primera entrega de unas reflexiones sobre política y poética que promete continuar, y en «Retrovisor» Pere Riera analiza un aspecto muy

concreto de la relación entre teatro y sociedad en «L'Alternativa dels 70, historia de un fracàs?».

Como toda revista teatral que se precie, (*Pausa.*) incluye un texto dramático. Se trata en este número 24 de la obra *Travessies*, de Ahmed Ghazali, un acercamiento desde el mundo magrebí a la conflictiva relación entre la cultura europea y la norteafricana, con todo su bagaje de atracción y de rechazo mutuos. Un texto lleno de perspectivas nuevas, que no toma partido por nadie y que merece, efectivamente, una pausa para leerlo con detenimiento.

Con la ya citada «Intersecció» y «Fitxer» se cierra este número de esta revista catalana, española e inglesa que tiene una buena andadura y que esperamos no deje de mantener ese faro de reflexión sobre el hecho teatral durante muchas pausas más.

Fernando Doménech Rico

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO



Ernesto Caballero, dramaturgo, director de escena y profesor de Interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. La mayoría de sus obras han sido estrenadas o publicadas en España. Destacan: *Squawk*, *Te quiero... muñeca*, *En la roca*, y *El descenso de Lenin*. Como director de escena su montaje más reciente es *Las visitas deberían estar prohibidas por el código penal*, sobre textos de Miguel Mihura. Ha recibido diversos premios como el José Luis Alonso (ADE), por su montaje de la obra *Eco y Narciso*, el Premio de la Crítica Teatral de Madrid por sus obras *Auto* y *Rezagados*, el Premio Max por su adaptación del texto teatral *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, y el premio ADE de dirección por su montaje *Sainetes*.



Héctor Urzáiz Tortajada (Málaga, 1969) es Investigador Ramón y Cajal de la Universidad de Valladolid. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense, su tesis fue publicada en 2002 por la Fundación Universitaria Española (*Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*). Es coordinador del vol. I de la *Historia del Teatro Español* (Gredos, 2003) y autor de otros varios libros sobre teatro clásico: *Luis Vélez de Guevara. Teatro breve* (Iberoamericana, 2002); *Diccionario de personajes de Calderón* (Pliegos, 2002, con Javier Huerta); *Teatro español de la A a la Z* (Espasa-Calpe, 2005; con Javier Huerta y Emilio Peral).



Enrique García Santo-Tomás es Profesor Titular de literatura española en la Universidad de Michigan, Ann Arbor. Es autor de un centenar de publicaciones sobre el Siglo de Oro español, entre las que destacan La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega (Premio Moratín de Ensayo a la Investigación teatral, 2001) y Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV (Premio Villa de Madrid de Investigación, 2005).



Robert A. Davidson es Assistant Professor of Spanish & Catalan Studies en la Universidad de Toronto. Es autor de *Jazz Age Barcelona* y actualmente está acabando un estudio sobre el hotel moderno como espacio cultural. Ha publicado sobre varios temas de las vanguardias castellanas y catalanas y es co-editor

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

de un número especial de *Diacritics* sobre la cartografía, el espacio y la nación. El profesor Davidson es miembro del consejo editorial de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* y sirve también de Director de Reseñas de la misma.



José Carlos Ferrera Cuesta es Catedrático de Enseñanza Secundaria, Doctor en Historia Contemporánea y profesor del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid. Entre sus publicaciones destacan *La frontera democrática del liberalismo. Segismundo Moret (1858-1915)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002; *Diccionario de Historia de España*, Alianza Editorial, Madrid, 2005; así como artículos en diversas revistas especializadas. En la actualidad sus investigaciones se centran en la retórica y el lenguaje político decimonónicos.



Juan Menchero, nacido en Madrid el 28 de febrero de 1984. Egresado de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, donde obtiene el título de Dramaturgia y Dirección de Escena en la especialidad de Dramaturgia. Estudiante de 5º de Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid y, actualmente, becario del Programa Sócrates-Erasmus en la universidad de La Sorbona, París IV.



ABSTRACTS



El desvergonzado en Palacio: los graciosos de las comedias mitológicas de Héctor Urzáiz Tortajada

The courtesan *comedia* of the Spanish Golden Age –distinguished for its propagandist condition– has an strong load of comicalness, a kind of humour close to the *comedia burlesca*, in the sense that the plots and characters containing a political message were usually parodied. The purpose of this article is to study a group of mitological plays pertaining to different periods of the XVIIth Century, in order to show how the *gracioso* became in the main character of this kind of plays.



«Latente armonía»: Adolphe Appia y el sport como coreografía de Enrique García Santo-Tomás y Robert A. Davidson

In this paper we explore one of the least studied aspects of the Geneva-based choreographer, Adolphe Appia: the connection between his concept of the body in movement and the intersection between art and sport that began to crystallise during the first decades of the twentieth century. We argue that Appia's approach to the human body is innovative on different levels - from the specific visual elements of the actors on stage to the relationship between the body and what the theorist called "living space" in the complementary contexts of modern sport and the aesthetics of pre- and post-war avant-garde movements.



Teatro y política en el último tercio del siglo XIX **José Echegaray y Segismundo Moret** de Carlos Ferrera Cuesta

José Echegaray and Segismundo Moret shared friendship and similar life: both of them dedicated themselves to professional politics, on the side of the Liberal Party, though the first one left it soon in behalf of the stage. They were cultivated people, open-minded to the latest ideas of their time; they were worried about "speaking well", about learning an oratory that became absolutely essential for the political and theatrical career. Oratory with features (image making, gestures), repeated in performances and political life, as they had the same kind

ABSTRACTS

of liberal people that filled both parliamentary meetings and performances of cultured theatre, and sought a good spectacle there. Theatre usually has a political meaning and politics is always a performance, but in the last third of 19th century, that relationship was no doubt closer.



A.M.D.G, La politización de un estreno teatral

de Juan Menchero

The present article reviews, analyses and illustrates the circumstances in which took place the staging and the premiere of Ramón Perez de Ayala's novel *A.M.D.G.*, in November 1931. An introduction dealing with the unknown location of the script is followed by a description of the political changes affecting the Catholic Church and her educational purposes during the period of the Restauración and after the proclamation of the II Republic: all religious orders were then made accountable to the State and the *Compañía de Jesús* was specifically forced to dissolve. Subsequent sections reconstruct the premiere of *A.M.D.G.*, at the Teatro Beatriz of Madrid, where fears of revolt materialized into a violent squabble in the audience. Critical reviews of the performance are then analysed to evaluate the artistic caliber of the performance and its political appropriateness. The conclusion draws a parallel between the nature of the conflict herein reproduced and the upsurge in antagonism which lead to the outbreak of the Spanish Civil War in July 1936.

Traducción: Mercedes Arbizu



ABSTRACTS

ACOTACIONES aceptará para su publicación artículos de investigación teatral en cualquiera de sus aspectos y orientaciones, siempre y cuando sean trabajos originales e inéditos. Los textos deben remitirse a esta redacción siguiendo las siguientes normas:

1. La extensión del artículo debe ser de alrededor de los 15 folios a doble espacio (30 líneas).
2. El texto se entregará en papel y en soporte informático compatible: Word y Wordperfect.
3. Las notas han de ir a pie de página en letra menuda.
4. Los libros se citarán del modo siguiente: autor (nombre y apellidos), título en cursiva, ciudad, editorial, año, página que se cita.
5. Los títulos de artículos se colocarán entrecorillados, seguidos, en cursiva, del volumen, libro o revista en que se encuentren, número, fecha de publicación y página.
6. La primera vez que se cite una obra dramática en el cuerpo del texto deberá incluir entre paréntesis o bien el año de estreno o el año de publicación o el año de escritura. Estas tres posibilidades se diferenciarán con las siguientes abreviaturas: estr. (estreno), ed. (edición) y escrit. (escritura). En el caso de traducciones se citará el título original en el mismo paréntesis y antes de la fecha.
7. Los autores deberán adjuntar un resumen de su trabajo de aproximadamente 150 palabras, así como una breve nota biográfica.
8. Los artículos serán evaluados por dos informantes y su aceptación por la redacción se comunicará a los autores en un plazo de dos meses a partir de su recepción. Las pruebas de imprenta deberán devolverse en el plazo que se indique. ACOTACIONES lamenta no poder devolver los manuscritos desestimados ni mantener correspondencia con sus autores.



Acotaciones, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid
Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 11 38
E-mail: publicaciones@resad.com
Web: www.resad.es



ACOTACIONES

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseario suscribirme a ACOTACIONES por:
Un número a partir del N.º..... Precio 12,00 euros.
Doce números a partir de N.º..... Precio 23,00 euros.
Desde los números atrasados a 7,21 euros el ejemplar.

- N.º 1 N.º 2 N.º 3 N.º 4 N.º 5 N.º 6 N.º 7
N.º 8 N.º 9 N.º 10 N.º 11 N.º 12 N.º 13 N.º 14
N.º 15 N.º 16 N.º 17

DATOS

Nombre y Apellidos.....
Domicilio.....
Código Postal.....
Población..... Teléfono

FORMAS DE PAGO

Talón nominativo a favor de: Editorial Fundamentos
Transferencia a la cuenta corriente: 2838 / 1962 / 49 / 6800005002
Contra reembolso del primer número.

PEDIDOS A:

Editorial Fundamentos, Caracas, 15-3.º ctro. dcha. 28010 Madrid España
e-mail: fundamentos@editorialfundamentos.es. <http://www.editorialfundamentos.es>