6 | LIBROS DE LA ACADEMIA

Interpretación

LA FICCIÓN CONTADA DESDE UN ESCENARIO PUEDE REFLEJAR LA REALIDAD MÁS PROFUNDA

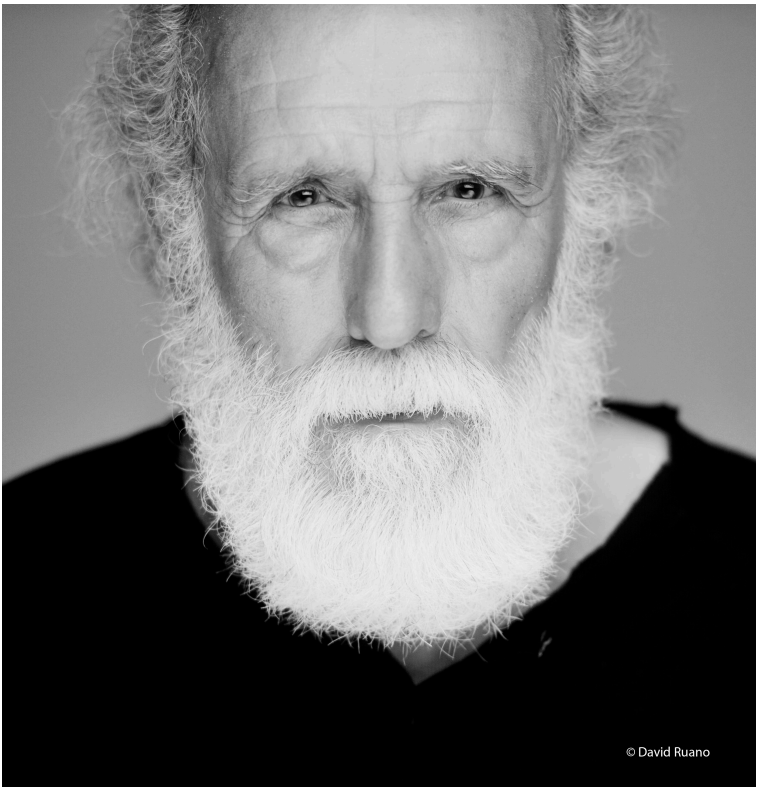
Textos dramáticos y escritos sobre teatro de Carlos Álvarez-Nóvoa

Academia de las **Artes Escénicas** de España

Con la ayuda de:

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE | INAEM INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

LA FICCIÓN CONTADA DESDE UN ESCENARIO PUEDE REFLEJAR LA REALIDAD MÁS PROFUNDA



Carlos Álvarez-Nóvoa

6 | LIBROS DE LA ACADEMIA

LA FICCIÓN CONTADA DESDE UN ESCENARIO PUEDE REFLEJAR LA REALIDAD MÁS PROFUNDA

Textos dramáticos y escritos sobre teatro
de Carlos ÁLVAREZ-NÓVOA

Academia
de las **Artes Escénicas**
de España

La ficción contada desde un escenario puede reflejar la realidad más profunda

Colección Libros de la Academia

Publicado por la Academia de las Artes Escénicas de España
Abdón Terradas, 4 – 4ª
28015 Madrid
www.academiadelasartesescenicas.es – info@academiaae.es

Con el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música
(INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)

© Del texto: Herederos de Carlos Álvarez-Nóvoa
© De la introducción: Pedro Álvarez-Ossorio
© De esta edición: Academia de las Artes Escénicas de España

Diseño de cubierta: Mola Studio
Coordinación editorial y producción: www.bolchiroservicios.com

ISBN del libro impreso: 978-84-946585-1-8
ISBN del libro electrónico: 978-84-946585-0-1
Depósito legal: M-1529-2017

Este libro está disponible en versión electrónica en
www.academiadelasartesescenicas.es

Índice

Introducción, por Pedro Álvarez-Ossorio 9
TARIMAS Y ESCENARIOS 13
LAS RELACIONES DE PODER EN EL HECHO TEATRAL 19
AMOR Y MUERTE EN EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA 51
CARTAS A ROSITA 67
ENAMORADAS DE BÉCQUER 83
DON QUIJOTE DE LA MANCHA 153
ENAMORADAS DE DON JUAN 175
ADÚLTEROS 217
Bibliografía, filmografía y teatro 295

Introducción

Carlos Álvarez-Nóvoa fue sobre todo un gran actor y profesor que aunque desarrolló la mayor parte de su carrera entre las aulas, los escenarios y los platós, también fue un hombre prolífico en la escritura: obras de teatro, cuentos, conferencias y artículos, amén de algunos trabajos teóricos, salieron de su pluma. Su doble faceta de actor y profesor le hizo insistir frecuentemente en el didactismo de su profesión y así, como verán ustedes en estos textos, compatibilizaba sus trabajos actorales con frecuentes conferencias, adaptaciones y textos que acercaban sus procesos creativos a los espectadores. Su inesperado fallecimiento dejó algunos de estos escritos sin publicar por lo que la Academia se propone ayudar a facilitar que esta obra y esta manera de trabajar llegue a los lectores.

No se trata de un libro sobre él, sino de un libro de él, de sus comentarios y reflexiones, de aquellos escritos dispersos que quedaron sin publicar referidos al teatro y las artes escénicas; y que hemos ordenado siguiendo el criterio de que sirvan a los lectores para una mayor comprensión de su pensamiento. Una primera parte recoge charlas, clases, reflexiones y otros escritos referidos a su teoría sobre las artes escénicas. Algunos de ellos son casi apuntes por lo que nos hemos permitido aclarar en notas a pie de página los comentarios por él mismo anotados. También cita espectáculos, algunos nombres propios y acontecimientos que, en la medida de lo posible, también hemos intentado aclarar. Una segunda, incluye algunos textos escritos para la escena, tanto la profesional

como la académica, que no han llegado a publicarse. Cerramos con una biografía redactada por él mismo como complemento de las muchas referencias biográficas dadas a través de sus escritos, en la que incluimos las correspondientes referencias bibliográficas de sus publicaciones.

El equipo que ha llevado a cabo la tarea de recopilación y ordenación de estos materiales ha estado compuesto por su viuda, Carmen Dorado, sus hijos Sara y Carlos a los que hemos acompañado, Vicente Palacios, escenógrafo y yo mismo, Pedro Álvarez-Ossorio, director de puesta en escena, dramaturgo, y ambos amigos y académicos. Entre todos hemos llevado a cabo una labor de búsqueda y selección de los materiales que aparecen en esta publicación. Esperemos que estos textos sean útiles a los académicos, acerquen la figura de Carlos y sirvan como un pequeño homenaje a su figura y a una manera de trabajar.

Pedro Álvarez-Ossorio
Sevilla, octubre de 2016

LA FICCIÓN CONTADA DESDE UN ESCENARIO PUEDE REFLEJAR LA REALIDAD MÁS PROFUNDA

Textos dramáticos y escritos sobre teatro
de Carlos ÁLVAREZ-NÓVOA

Tarimas y escenarios[1]

Mi tarjeta de presentación

Me gustaría empezar confesando un descubrimiento que intuí cuando comencé a hacer teatro y que nunca he formulado por escrito: Después de haber descubierto –y por este orden– que los Reyes Magos eran los padres, que los niños no venían de París, que la masturbación no provocaba la tuberculosis, que los comunistas no tenían cuernos ni olían a azufre y que Dios a lo mejor no existía, empecé a confiar paradójicamente en algo distinto: la ficción contada desde un escenario puede reflejar la realidad más profunda.

Mi vida teatral comenzó en la vieja Universidad de Oviedo, a finales de los años cincuenta, en aquellos bienintencionados TEU (Teatro Español Universitario) que, bebiendo de la revista *Primer Acto* –¡impagable deuda con Pepe Monleón!–, pretendían ofrecer una alternativa frente al teatro comercial al uso. Las carteleras de entonces estaban ocupadas (aparte de por alguna obra aislada de Buero o de Sastre) por los Paso, los Pemán, los Luca de Tena, los Calvo Sotelo... Cuando mensualmente, aunque se retrasaba tantas veces, nos llegaba la revista con un texto de Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz o, atravesando escandalosamente el Pirineo, con obras de Arrabal, Camus, Anouilh, Sartre, Brecht, Beckett o Ionesco... los directores del teatro universitario de entonces teníamos resuelta la elección del próximo

---

1 Artículo escrito para la revista *Aula de innovación educativa*, nª82, 1999.

montaje; por eso en todas las universidades españolas se representaban las mismas obras y todos, creo, al enfrentarnos con ellas, no nos preguntábamos qué dice el autor, sino qué se puede decir con este texto. Con aquella estética tan vacilante de entonces, intentábamos utilizar éticamente el escenario para manifestar nuestra incipiente disconformidad política, convencidos de que el teatro tenía que estar vinculado a una determinada realidad, el aquí y el ahora, para dialécticamente intentar transformarla, de la misma manera que esa realidad, a su vez, estaba modificando el hecho teatral.

Después de la caída del sindicato obligatorio de estudiantes –el SEU– mi generación de teatraleros, antes de hacerse profesional, pasó del teatro universitario al llamado teatro independiente. Y, en mi caso, después de una intensa experiencia en Goliardos –¡inolvidable Angel Facio!– y tras distintas actividades en prensa y radio, mi vida se encaminó hacia la enseñanza. Durante diecisiete años di clases de Lengua y Literatura Españolas en un montón de institutos de bachillerato y después de Historia del Teatro y Dramaturgia en el tristemente desaparecido Instituto del Teatro de Sevilla. Desde hace ya muchos años, dejé de ser profesor y me dedico ya exclusivamente al teatro y al cine como actor y director de puesta en escena, sin embargo, no he dejado de impartir cursos de teatro a profesores y actores.

Me he atrevido a escribir todo lo anterior como carta de presentación, para empezar diciendo, por una parte, que creo en el teatro como compromiso, como una forma de conocimiento de la realidad; y, por otra, para que esa referencia a mi experiencia docente, como título de crédito, me permita hablar de la importancia del teatro en el aula.

Teatro y lenguaje: creación de textos

Aparte de la utilidad que en las clases de Lengua me prestó el teatro, (en escenificaciones y debates como si fueran televisados, juicios con jurado para discutir temas o comportamientos de personalidades, improvisaciones para fijar diferencias entre usos coloquiales y otros códigos, etc.), incorporé el teatro de forma directa y en los diferentes niveles que impartí incluí talleres de creación de textos dramáticos. No es el momento de hacer una propuesta concreta, pero quede apuntado que la mejor manera de comprender el carácter y la estructura del texto dramático es a través de su construcción. Creo que el planteamiento desde el principio y siempre que se hable de teatro debe ser este: construir un texto para después representarlo; no hay teatro si no se representa (de la misma manera que no hay cine si no se filma). Empezando por la creación de monólogos, mediante improvisaciones progresivamente más comprometidas con la experiencia vital del alumno, hasta alcanzar el nivel del diálogo, elaborando una pequeña didáctica sobre los personajes, para, finalmente, lograr aproximarse a una historia dramática con la introducción del conflicto. En este taller, como en cualquier otro que se organice sobre narrativa, lírica, lenguaje periodístico o publicitario, los propios textos creados creo que son, además, los que mejor pueden ofrecer la realidad viva de la lengua para trabajar sobre ellos en el análisis fonético, morfosintáctico o semántico.

Teatro y literatura: análisis dramatúrgico

La premisa inicial ante el análisis de los textos dramáticos, en el recorrido de la Historia de la Literatura, pienso que debe partir de un presupuesto obvio y, en general, obviado:

el teatro es teatro y debe ser estudiado teatralmente. Aunque la literatura dramática tenga características comunes a otras manifestaciones literarias que permiten establecer coincidencias en el planteamiento de algunos de los aspectos del análisis literario (sobre todo en contextualización y la estilística), sin embargo, sus peculiaridades son tan específicas que parecen aconsejar un tratamiento muy diferenciado. Pienso que lo fundamental, y mi experiencia me ha mostrado cómo el interés del estudiante aumenta ante este enfoque, es descubrir en el análisis del texto qué es lo que les está ocurriendo a esos personajes en esas situaciones; concretar quiénes son, de dónde vienen, qué pretenden conseguir, que obstáculos se interponen en su camino, cómo intentan salvarlos y qué tipo de soluciones alcanzan, si es que llegan a alguna. En definitiva enfocar el análisis fundamentalmente desde el punto de vista del conflicto, sin cuya existencia no hay teatro; establecer los roles de protagonistas y antagonistas; fijar sus necesidades y objetivos y las estrategias que sirvan para alcanzarlos. Me parece que es por este camino por donde mejor se puede descubrir cómo está estructurada la obra, cuál es su fábula y la trama, dejando para el final el análisis de contenidos, temas, datos, intencionalidad crítica, etc.

La puesta en escena: clases o ensayos

Sin pretenderlo estoy dividiendo mi reflexión en los apartados lógicos de un proceso completo de acercamiento al hecho teatral: la **creación del texto** (o la elección de un texto de autor); el **trabajo de mesa** (donde además de situar al autor y su texto dentro de sus coordenadas histórico-sociales y culturales, se desmenuce dramatúrgicamente la estructura de la obra) y la **puesta en escena,** bien como resultado de las clases específicas de dramatización, si es que esta posibilidad existe en

el centro, o como actividad complementaria en los ensayos. Tanto en un caso como en otro me parece que lo fundamental es que cada profesor, con el cuidado que su prudencia le dicte, vaya consiguiendo crear, a través de las orientaciones y ejercicios que tantos pedagogos y gentes de teatro han ido publicando sobre el juego dramático, un grupo desinhibido y cohesionado, en el que la comunicación y la relación fluyan con naturalidad, encaminando la energía a la puesta en pie de un proyecto creativo.

¡Cuántas cosas pueden surgir en un proceso de ensayos! ¡Cuánto se puede aprender solucionando los mil pequeños problemas que plantea una puesta en escena! ¡Qué ejercicio de responsabilidad, cuántas equivocaciones, qué valoración del trabajo en equipo, qué luchas contra uno mismo, qué amores y desamores, qué encantos y desencantos, cuántas ilusiones...! En definitiva, ¡cuánta vida! Y cuando llega el día del adiós, qué miradas, qué sonrisas, qué palabras... Al finalizar muchos de los cursos académicos y hacer recuento personal del trabajo (esa evaluación íntima que sólo se hace cuando uno se atreve a plantearse para qué ha servido el año) me he quedado con la cara de esa muchacha o con la de aquel chiquillo que, a principios de curso eran incapaces de expresar lo que sentían, tan callados, tan solos en su silencio, y que al final, después de un proceso teatral de trabajo en grupo, hablaban con tanta facilidad, miraban directamente a los ojos, reían a carcajadas o dejaban correr sin pudor sus lágrimas cuando algo les emocionaba... Sí, creo que merece la pena convertir, siempre que se pueda, la tarima en un escenario, subir el telón y encender los focos de la ilusión.

Las relaciones de poder en el hecho teatral[1]

Carácter y contenido

Pretendo con esta charla sugerir distintos temas que puedan servir para *coloquiar* y despierten su interés. Voy a tratar de *Las relaciones de poder en el hecho teatral.* En cualquier fenómeno de relación humana se establecen tales relaciones que no son otra cosa que un intento de incidir en el otro para modificar su conducta, generalmente en beneficio de quien pretende tal influencia. Como el hecho teatral sobrepasa el ámbito de las relaciones personales y se proyecta en lo social, tal fenómeno, las relaciones de poder, adquieren una dimensión lógicamente más amplia y de interés general, aunque se desarrollen en muchos casos en el ámbito cerrado del hecho teatral al que fundamentalmente voy a referirme.

Previamente, en esta introducción, sí me gustaría, para contextualizar el fenómeno pero sin pretensión de profundizar en el análisis, hacer un rápido recorrido por los hitos fundamentales de la historia del teatro español, y ello para tratar de ver en cada época cuál es la correlación de poder, como

---

1 Charla-coloquio con la que el autor participó el IV Encuentro Andaluz de Teatro Universitario de la Universidad de Jaén celebrado en abril de 2010. En el texto escrito aparecen anotaciones entre paréntesis, apuntes para recordar lo que debe ser expresado oralmente. En esta edición el lector encontrará llamadas numeradas sobre puntos suspensivos entre paréntesis que remiten a pie de página, donde se recoge el dato o la idea fundamental del contenido, de dichos apuntes.

marco general, para observar quien lo detenta y con qué objetivo. Y, al mismo tiempo, para observar cómo reiteradamente se manifiesta el temor que se le tiene al teatro como reconocimiento a la fuerza que se le atribuye.

Y así, en este sentido, mi esquema de referencia sería éste:

Contexto histórico general:

- Teatro medieval: la Iglesia
- Teatro barroco: la Monarquía
- Siglo XVIII: el teatro didáctico ilustrado
- Siglo XIX: de la rebelión romántica al realismo
- El teatro en la dictadura franquista

Este marco general me servirá para referirme a las peculiaridades del mensaje teatral y, a continuación, a las relaciones específicas que se producen dentro del hecho teatral con referencia concreta a los estamentos fundamentales que dentro de él se relacionan. Es decir:

- el autor
- el director de puesta en escena
- los actores
- el público
- y los críticos.

Mi enfoque no parte de un análisis sociológico documentado en la bibliografía que sobre el tema pueda existir y que desconozco, sino que se basa en mi experiencia de más de medio siglo de dedicación al teatro, en el teatro universitario, en el que me inicié en 1958, en los viejos TEU de entonces, pasando por el llamado teatro independiente, durante la dictadura, y el profesional en estos últimos veinte años.

Contexto histórico general

Voy a tratar, pues, como quedó dicho, de hacer un rápido recorrido por las principales épocas del teatro español subrayando, en un trazo muy simple, cómo se ejerce el poder, utilizando el teatro en cada una de ellas y con qué finalidad.

1. Teatro medieval: la Iglesia

La Iglesia se esfuerza para acabar con los vestigios de las civilizaciones clásicas y en concreto contra los mimos, últimos representantes de la comedia popular romana que se burlaban de las prédicas y misterios del catolicismo. Y así, en el siglo V, por ejemplo, San Juan Crisóstomo escribe: «Los actores son hijos del Diablo y las actrices prostitutas babilónicas. Los espectadores son ovejas descarriadas y almas perdidas. Los teatros, moradas de Satanás, lugares de impudicia, escuelas de la molicie, auditorios de la peste y colegios de la lujuria».

Esta corriente, de la que las palabras del Crisóstomo son sólo un ejemplo, culmina en el s. VI con la tremenda excomunión en el Concilio Constantinopolitano II: «Los actores, las actrices, los gladiadores, los empresarios de espectáculos, los flautistas y citaristas, los danzarines, como también cuantos sientan pasión por el teatro son excluidos de la comunidad cristiana».

En España, la aparición de saltimbanquis y juglares lleva a la Iglesia, y esta es la reflexión principal que me interesa hacer, a tratar de asimilar el fenómeno teatral, que tanto teme, introduciéndolo dentro del templo y creando el drama litúrgico, representado en principio por los propios sacerdotes. ¿Cuál es la finalidad principal? Está claro que se trata de ejercer el poder del teatro fundamentalmente para hacer verosímil, ante un público inculto, lo inverosímil. Misterios y milagros son

representados dentro de las iglesias para que esas imágenes faciliten la creencia en los mitos (el nacimiento del Mesías y la adoración de los Reyes Magos, los milagros, la resurrección de Cristo y su ascensión a los cielos, la concepción de la Virgen, etc.). En suma, a partir de la Edad Media y hasta el siglo XVIII, la Iglesia tratará de ejercer su poder utilizando como arma el teatro religioso y tratando de combatir el profano.

2. El teatro barroco y la Monarquía

En el siglo XVI Felipe II prohibió en todos su dominios la representación de comedias (por cierto, moriría cuatro meses después de decretar el cierre de todos los teatros). Y, atención, Felipe III, ya en el XVII, autoriza a doce compañías *con patente* que representen obras de carácter religioso u otras en las que inequívocamente se apoye al rey. Y así aparece esa dualidad del personaje cuyas características generales son:

EL REY VIEJO prudente y justo que es la formulación usual del personaje, siempre detentando un destello de la divinidad. Su funcionalidad es restablecer el equilibrio castigando al culpable, por muy poderoso que sea (que suele serlo, con lo cual se está apoyando al mismo tiempo a la institución de la monarquía frente al feudalismo, a la presión de los nobles), dando razón a quien defienda su honra, por muy humilde que sea.

EL REY INJUSTO, generalmente soberbio y arbitrario. Frente a sus injusticias nunca se propone como solución la rebeldía (el pueblo se puede levantar contra un comendador, un maestre, un marqués o un capitán, pero nunca contra un monarca). Frente al conflicto que el rey injusto provoca, sólo caben dos soluciones: O el arrepentimiento del rey o el castigo divino.

En el Barroco, pues, las relaciones de poder fundamentalmente las ejerce la corona, utilizando el incondicional e interesado apoyo del teatro a su favor y en su beneficio.

3. Siglo XVIII: El teatro didáctico ilustrado

La opinión generalizada es que durante el Neoclasicismo se produce una importante decadencia teatral hasta el punto de haberse afirmado que el siglo XVIII es un paréntesis estéril entre el Barroco y el Romanticismo.

Sin embargo, aunque la producción teatral es escasa, sobre todo comparada con el florecimiento explosivo que supuso la comedia barroca, es innegable la enorme difusión y arraigo del espectáculo teatral, socialmente manifestada en la afición apasionada y entusiasta del público (recordar, por ejemplo, en Madrid, la tremenda rivalidad, como si de equipos de fútbol se tratara hoy, entre los llamados «chorizos», espectadores del Teatro del Príncipe, y los «polacos», del Teatro de la Cruz), la abundancia de locales y el número enorme de representaciones, la popularidad de los actores, etc.

Dos corrientes contrapuestas tratan de ejercer el poder que el teatro posibilita:

Por una parte el Gobierno ilustrado de los Borbones se preocupa, por primera vez como gobierno, por la orientación teatral del país. El ejemplo más claro es la creación de una Junta gubernamental que presidirá Leandro Fernández Moratín cuya finalidad es orientar recomendando y prohibiendo obras y apoyando aquellas, cito textualmente, «que contengan ideas de amparo a la verdad y a la virtud» en la línea de las nuevas ideas afrancesadas inspiradas en la Ilustración.

Lógicamente el concepto que la Iglesia tiene de verdad y de virtud es opuesto al que defiende el Gobierno, con lo que en muchas diócesis, entre ellas la de Sevilla, especialmente se ejercen toda clase de influencias para prohibir el teatro. En Sevilla llega a presionarse a los fieles acusándoles de cometer pecado si asisten al teatro, pecado que se convierte necesariamente en pecado mortal en el caso de los actores y cantantes de

ópera. Entre 1720 y 1725, el arzobispo Spínola, apoyado por el director general de los jesuitas logra prohibir todo tipo de representaciones. En palabras del noble Mañara que intercede con el gobierno de Madrid para que tal prohibición prospere «para evitar los grandes escándalos que ocasionaron las comedias en esta Andalucía». Esta prohibición vuelve a repetirse en los años cincuenta.

4. Siglo XIX: de la rebelión romántica al realismo

El teatro romántico en España triunfa –si es que se puede hablar de triunfo romántico– tardíamente. El absolutismo de Fernando VII, en cierta medida, es responsable, ya que, de alguna manera, la lucha romántica por la libertad individual tiene sus raíces en las Cortes de Cádiz y no logrará triunfar hasta el regreso de los liberales exiliados después de la muerte del rey. Frente a la rigidez neoclásica, los románticos defenderán la ruptura con las normas y la libertad de creación, con una decidida valoración, a todos los niveles, del individuo como centro y motor de la sociedad.

Pero lo que me interesa destacar es que será precisamente en los escenarios donde se libre la batalla entre neoclásicos y románticos. Una batalla que no es sólo literaria o estética, sino que se están confrontando dos modos opuestos de entender el mundo y de interpretar al hombre. Y así en los años treinta del siglo XIX el estreno de los primeros dramas románticos servirán como campo de batalla para que unos y otros se enfrenten, unos manifestando ruidosamente su rechazo, y otros, su apoyo. Y será precisamente, en el estreno de «Don Álvaro o la fuerza del sino», del duque de Rivas, en marzo de 1835, cuando los aplausos logren acallar pateos y abucheos.

El romanticismo, a pesar de llevar en sí esa innegable ansia de libertad, tanto en temas como en ambientes, se separa

absolutamente de la realidad social concreta en la que se produce, por ello la reacción lógica contra el romanticismo, es la aparición del teatro realista, paralelamente a la gran eclosión del realismo en la novela, desde el costumbrismo hasta el realismo crítico.

Pero este interesantísimo periodo sólo lo cito como puente hasta el teatro en la época del franquismo, pues para el fin que nos ocupa, las relaciones de poder como contexto general, no se producen de forma clara. Por una parte, está el teatro que podríamos llamar burgués, cuyos ejemplos más claros podrían ser las comedias de Benavente, de los hermanos Quintero o de Echegaray, un teatro que, aunque muchas veces posea una innegable habilidad dramática, en sus contenidos plantea problemas aparentes sin profundizar en la realidad social, con lo que es un teatro que no sólo es asimilado sino que refuerza los valores e intereses de las clases dominantes. Y, por otra parte, la reacción contra este tipo de teatro, desde los autores del 98, Unamuno y, en especial, Valle-Inclán. La Generación del 27, Lorca y el teatro político de Alberti y su prolongación en el teatro, por ejemplo de Max Aub, apenas si tienen tiempo a desarrollarse, siendo arrasados por la Guerra civil.

5. El teatro en la dictadura franquista

A diferencia de la etapa anterior, durante el franquismo el poder político ejerce una tremenda influencia en contra del teatro, convencido del peligro que supone. En los años cuarenta y hasta muy entrados los cincuenta, el teatro comercial está perfectamente controlado y sólo los autores adictos al régimen (Pemán, Luca de Tena, Calvo Sotelo, Alfonso Paso...) ocupan las carteleras. La inquietud para el régimen comienza cuando dos autores, Buero Vallejo y Alfonso Sastre, empiezan a estrenar y, sobre todo, cuando se inicia un fenómeno preocupante:

la expansión del teatro universitario que derivará, a mediados de los sesenta, hacia el llamado teatro independiente. El nuevo teatro, representando obras de una nueva generación de autores comprometidos con la realidad social (Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez...) es considerado como un peligro evidente y contra él se ejerce la más férrea censura. Quienes por su edad hayan vivido aquellos años, sobre todo si su vida estaba relacionada con el teatro, seguro que podrían aportar mil anécdotas. Por mi parte las dos más intensas que viví fueron éstas: (...)[2]

Creo que lo más significativo que les puedo aportar es leer algunas de las «principales disposiciones en materia del espectáculos», tal como figuran al dorso de una de las comunicaciones del Ministerio de Información y Turismo.

Durante la dictadura las tensiones de poder se manifiestan de la forma más claramente dialéctica: La lucha de quienes utilizan el teatro para tratar de cambiar la sociedad contra el esfuerzo de quienes detentan el poder dentro de esa sociedad para tratar de conseguir que nada cambie.

6. Relaciones actuales entre el teatro y las instituciones: teatro público y privado

Sinceramente creo que el Estado de las autonomías facilitó el desarrollo del teatro en nuestro país, rompiendo la situación histórica anterior que suponía que sólo en Madrid y en Barcelona cabía la posibilidad de desarrollarse una actividad teatral profesional. Pienso que la Administración, en general y

---

2 Apunte recordatorio para referirse a incidentes ocurridos en los montajes *Un sabor a miel* de Shelay Delanay en el año 1961, con el TEU de Oviedo, donde participa como actor, y *En alta mar* de Slavomir Mrozek en el año 1967, como director con la compañía Goliardos en Madrid.

con evidentes diferencias en las distintas comunidades autónomas, se esforzó en apoyar y desarrollar el fenómeno teatral.

Y quizá porque nuestro teatro, desde la transición, y en especial en las últimas décadas, dejó de adoptar una actitud directamente crítica contra el Gobierno –central o autonómico–, lo cierto, sea ello por lo que fuera, es que en nuestros días me parece que se ha producido un giro significativo en relación con todo lo que hasta ahora he resumido. Me refiero al tradicional enfrentamiento entre el poder constituido y el fenómeno teatral. Supongo que todos, y les propongo que hagan una reflexión con referencia a la situación del teatro en Andalucía, por ejemplo, coincidiremos en que durante estos últimos años se ha producido un curioso fenómeno de absorción teatral por parte de las instituciones, municipales o autonómicas, en el sentido de controlar el fenómeno teatral con el consentimiento de los interesados (y nunca mejor empleada la palabra «interesado»), y con casi el único desacuerdo de quienes no se han visto favorecidos con el apoyo y las ayudas oficiales. En este sentido creo que debe diferenciarse la evidente distinta situación que existe entre lo que podríamos llamar teatro público –enteramente subvencionado por las instituciones– y las compañías privadas, pendientes siempre para poder sobrevivir de la concesión de ayudas y de su selección para participar en circuitos oficiales.

Conozco mejor la situación dentro del teatro público; antes mi actividad, en la época del teatro independiente, se desarrolló, como ya he comentado, en compañías privadas, concretamente de Andalucía. Hasta mediados de los ochenta dirigí el Teatro Estudio de Sevilla (TES), pero a finales de esa década ya mi actividad profesional se inició en el Centro Andaluz de Teatro (CAT), y fuera de Andalucía fundamentalmente con el Centro Dramático Nacional (CDN) y la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), aunque

también trabajé con otras privadas, como la compañía de Tamayo, o con Calixto Bieito en el Romea de Barcelona o con Lluís Pasqual en Producciones Concha Busto, etc.

Respecto al teatro público, lo que me interesa destacar, y voy a referirme concretamente a mi experiencia en Andalucía, dependiendo del mayor o menor interés que los representantes de la Administración y los encargados de dirigir las instituciones de producción teatral tuvieran (...) [3] en general creo que se cumplieron los objetivos de apoyo al teatro que desde mi punto de vista deben ser asumidos por las administración autonómica, con borrones tan imborrables, como el cierre del tristemente desaparecido Instituto del Teatro de Sevilla. Y en este sentido, aunque por ejemplo la prensa enfrentada en posiciones ideológicas contra la Junta de Andalucía pretenda utilizarlo en contra, me parece que se han cubierto tres objetivos fundamentales:

1. Abordar montajes en formato de gran espectáculo que el teatro privado jamás podría llevar a cabo por sus altos costes (recuérdese, por ejemplo, por citar los dos ejemplos más recientes, en los que tuve la fortuna de participar, *In nomine Dei* de Saramago y *Bodas de sangre*, de Lorca, que precisamente cerraron su gira aquí en Jaén hace hoy justamente un mes, dirigidos ambos por ese gran director de puesta en escena que es José Carlos Plaza).
2. Apoyar la nueva dramaturgia, atreviéndose a producir montajes de autores desconocidos y que, por tanto, difícilmente podían asegurar su éxito.
3. Y representar el teatro en las ocho provincias andaluzas, aunque aquí habría también que comentar aunque aquí habría también que comentar el absurdo que se produce

[3] Apunte recordatorio para aludir a las diferentes actitudes mantenidas por las consejeras de Cultura de la Junta de Andalucía.

> en la utilización de los espacios adecuados dificultada por el enfrentamiento político entre el PSOE y el PP (...). [4]

El teatro público en Andalucía ha permitido, pues, lo anterior, pero, sin embargo, se ha alicortado, tanto al reducir al mínimo la producción de espectáculos propios, como renunciando a su proyección por el resto del Estado (...). [5]

Y en lo que se refiere a las compañías privadas, las más fuertes, en Sevilla, que, (...)[6] aunque con ayuda oficial han podido construir nuevas salas modernamente dotadas, sin embargo han visto sensiblemente reducidas las ayudas de las que disfrutaban Y, lo que resulta más doloroso, es la situación de las más débiles, la inmensa mayoría, que malviven tratando de entrar en circuitos organizados por Consejerías o Diputaciones, mendigando en muchos casos una ayuda que nunca llega y que, en algunos otros, provoca su extinción; hace muy pocos días, por ejemplo, hablé con uno de los responsables de *Digo, digo, teatro*, José María Peña, quien me comentó que después de tantos años de lucha se ven abocados a cerrar sus compañía porque no pueden sobrevivir.

En relación con el contexto general trazado, y termino con ello este capítulo, nos encontraríamos hoy con la paradójica situación de que el mayor daño que el teatro puede estar recibiendo no es que se ejerza el poder contra él o se le limite para ponerlo al servicio del poder, sino que se le ignore, con el riesgo de que se dé razón al arranque del discurso de Federico

---

4 Apunte para ejemplos de espacios escénicos concretos andaluces bajo administración de los partidos citados.

5 Nota para recordar el montaje de *Bodas de sangre,* dirigido por José Carlos Plaza y producido por el CDN en el año 2009-2010; después de hacer cuarenta funciones en Madrid, en el Teatro María Guerrero, no giró por España, debido a los recortes presupuestarios.

6 Ejemplos de algunas salas de Sevilla

García Lorca sobre el teatro en el que decía que «Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo».

Las relaciones de poder dentro del hecho teatral

El autor

En principio, desde la focalización del dramaturgo, la reflexión sobre las relaciones de poder nos llevarían en primera instancia a los conflictos que pudieran surgir entre el poder constituido y la obra escrita que se publica o que pretende ser representada. Y en este sentido, me remito a lo dicho hasta ahora, con las peculiaridades propias de cada época histórica.

En segundo lugar, también podría ser analizada la relación del autor con otros autores. Y en este sentido los conflictos y las relaciones de poder surgirían en torno al temor al plagio. A título de ejemplo les ofrezco esta anécdota personal (...)[7]

Pero el fenómeno de mayor interés se produce a partir del momento en el que el texto dramático pretende convertirse en acto teatral. Permítanme previamente una reflexión sobre lo específico del fenómeno teatral, como acto de comunicación peculiar, que nos sirva para centrar este apartado. Me refiero a la relación entre el sujeto emisor y el receptor que, normalmente, se establece de un modo directo, a través de un canal determinado. En el teatro no sucede así; y de aquí se derivan sus particularidades.

Bien es cierto que el emisor, el dramaturgo, a través de la imprenta como canal, puede comunicarse directamente con el receptor, en este caso el lector. Y aunque hay una cierta

---

7 Nota para referirse a la correspondencia mantenida en torno a su obra *La Venus del espejo*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1999. Premio Tirso de Molina 2000.

resistencia a leer teatro, (en mi caso confieso que me ocurre lo contrario, pues esa lectura me sirve para imaginar posibles montajes o para construir hipotéticamente distintos personajes), evidentemente el teatro escrito se puede leer. Pero este acto de comunicación es idéntico al de la transmisión de cualquier otro mensaje literario, pero no estamos hablando del hecho teatral. Este se produce solamente cuando aparece, y aquí está la peculiaridad de este acto de comunicación, otro u otros sujetos emisores intermedios: podemos engloblarlos a todos dentro de la figura del director de puesta en escena como responsable de la creación de un espacio escénico (decorados, luces, sonido...) y de la interpretación de los actores.

El autor y el director de puesta en escena

Para desarrollar este apartado creo que previamente hay que diferenciar dos situaciones:

Una, primera, podríamos plantearla en términos de *niveles de sacralización*, me refiero a diferenciar el hecho de aquellos autores que, por estar universalmente consagrados, sus obras, salvo que se haga sobre ellas una versión libre firmada por otro autor o director de puesta en escena, normalmente nadie se atreve a modificar (piénsese en Shakespeare, Molière, Lorca...). Pero vamos a referirnos a aquellos otros que, aunque sus autores posean un alto nivel de reconocimiento, no han alcanzado ese otro estatus de intocabilidad reconocida.

Otra situación evidente a diferenciar, es el hecho de que el autor cuya obra se esté montando esté vivo o no. En este segundo caso el conflicto puede surgir con los herederos (...)[8]

[8] Nota para ejemplificar con el montaje de *Historia de una escalera*, del CDN, dirigido por J.Carlos Pérez de la Fuente en la temporada 2003-04.

Pero, normalmente, se plantean las relaciones de poder y surge el conflicto cuando el dramaturgo está vivo y puede enfrentarse al director. Esta situación es la que nos sirve para plantear con más claridad el tema tantas veces debatido en torno a la recreación.

Mi planteamiento sobre este asunto es el siguiente: entiendo que el hecho teatral es un proceso creativo en el que intervienen distintos creadores con diferentes competencias y distintos niveles de responsabilidad. El fundamental, puesto que él es el responsable de todos los restantes, es el director de puesta en escena. Nos encontraríamos así dentro de un proceso en el que el dramaturgo, su obra, es el punto de partida. Pero esta obra, desde mi punto de vista, tiene que ser sometida a los criterios, destrezas y capacidades artísticas, de otro creador, para mí, tan importante como el primero. Un creador, el director de puesta en escena que, considero que tiene todos los derechos a manipular la obra del autor, según sus criterios estéticos, con una única limitación: que no modifique el sentido general de la obra y la intención con que fue escrita, pues si hace esto, lo que corresponde es presentarla como una versión libre basada en el texto que se utiliza como pretexto. Quiero decir con ello que el director debe tener la capacidad de modificar, con el único límite expresado, la estructura de la obra, el lenguaje, el trazo de personajes, la contextualización y ambientación, todo lo que él entienda que mejor le sirve para transmitir lo que el autor ha propuesto. Y de aquí se deriva que cada puesta en escena, por definición, debe ser absolutamente distinta si es creativa.

Naturalmente que el criterio expuesto no es generalmente compartido. Recuerdo, y creo que es lo que mejor puede ejemplificar esto, lo que se planteó en un congreso de autores andaluces que organicé en el CAT, cuando aún existía el Instituto del Teatro, en el que yo era profesor de Dramaturgia

e Historia y, al mismo tiempo, responsable de la Secretaría de Autores Andaluces, un departamento que entonces se creó en apoyo de la escritura dramática andaluza y sobre el que, si tienen interés, les daré más detalles en el coloquio. En aquel congreso hubo dos declaraciones explosivas: una del director sevillano Pedro Álvarez-Ossorio, en la que se quejaba de las dificultades de llegar a acuerdos con los autores, dificultades que no existían cuando el dramaturgo ya no estaba vivo. Recuerdo que la intervención de Pedro fue interrumpida por el dramaturgo, presidente desde hace muchos años de la Asociación de Autores de Teatro, Jesús Campos, quien indignado, y en base a lo que Álvarez-Ossorio estaba diciendo, propuso que la solución era clara: aprovechar que la mayor parte de los autores andaluces estaban allí reunidos para que se trajera una ametralladora y que se los cargaran a todos y problema resuelto. Aprovecho para decir que Jesús Campos, y en esto es absolutamente coherente, exige que sus acotaciones de puesta en escena se respeten totalmente y no admite ni el cambio de una coma en sus textos; ante la imposibilidad de lograrlo ha optado hace muchos años por la solución más segura. No autoriza la representación de ninguna de sus obras y él es el único director que las monta. La segunda escandalosa intervención en ese congreso fue la de un director, no andaluz, pero que por su prestigio, como otros, estaba invitado al debate, Ángel Facio, a quien considero como el hombre que en este país más sabe de dramaturgia (...)[9], y que pronunció la frase lapidaria que estuvo a punto de provocar un infarto, como por otra parte es lógico, no sólo a Jesús Campos, sino a la mayoría de los presentes. Dijo Facio: «El texto teatral es sólo material de derribo».

---

9 Nota para usar a modo de ejemplo los versos de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita («Qualquier omne que l'oya, si bien trobar sopiere / puede más añadir e emendar, si quisiere/ ande de mano en mano a quienquier que l'pidiere»), recogidos al comienzo de su libro *Dramatización. El teatro en el aula,* Barcelona: Octaedro, 1997.

Para finalizar este apartado una última pregunta: ¿Quién tiene las de ganar en esta confrontación? Aunque depende de quién sea el autor y quién el director, lo cierto es que el autor puede más, pues, como último recurso, a través de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). tendrá la posibilidad de autorizar o no el que su obra se monte.

El director y el actor

Es esta una de las relaciones de poder que en el hecho teatral se plantea de manera más frontal y dolorosa y que, por extensión, presenta las mismas características que la relación profesor/alumno en la didáctica teatral.

Durante 17 años fui profesor de bachillerato y traté de incorporar el teatro al aula; antiguamente como actividad extraescolar, que es lo que se podía hacer, trabajando fuera del horario de clases, contando con el entusiasmo y la generosidad de unos, los alumnos, y de otro, el profesor. Después, desde que cupo la posibilidad de convertir esta actividad en asignatura optativa, en todos los centros en los que estuve destinado, que fueron muchos, porque me gustaba cambiar, fui creando la optativa de Dramatización en todos ellos. Permítanme que me detenga un momento en esto, fuera de esquema, en la relación profesor/alumno en la didáctica teatral, porque es un tema que, aparte de relacionarse con el contenido que se ha tratado en este encuentro, me parece esencial y me preocupa de una manera muy particular. Partiendo de que la incorporación del teatro al aula, me parece fundamental y sigo pensando que es absolutamente insuficiente la forma en que se fomenta, me gustaría expresar mi temor a cómo se aplica y orienta, extensible a otro nivel, a toda la enseñanza teatral, sea en escuelas de Arte Dramático, institutos de teatro, academias privadas de interpretación y cursillos de profesores

al uso. Comparto con ustedes mis temores: nada hay más frágil que un actor en escena, mucho más si es un alumno de interpretación, y especialísimamente más si es un adolescente. El bien que se le puede hacer tan sólo es comparable cuantitativamente con el daño que se le puede ocasionar. Y ello porque hay muchos directores/profesores que no son conscientes de ello y que entran en terrenos peligrosísimos que ignoran, confundiendo teatro con psicodrama sin ser psiquiatras ni psicólogos y sin medir las consecuencias de su actitud y sus propuestas. Permítanme que les lea esta especie de mandamientos, que resume mejor que nada lo que intento expresar, y cuya lectura hice hace un mes en una reunión que mantuve en la Universidad Popular de Jaén con alumnos de Miguel Ángel Carames. Los llamo *sugerimientos*, para diferenciar su carácter, ya que siempre prefiero sugerir a mandar, y han sido para mí el referente principal como profesor de teatro (...).[10]

Y por proponer otro tema para el coloquio en íntima relación con lo anterior, expresar mi absoluta disconformidad con cualquier metodología, frecuente en muchas clases de interpretación y en cursillos, que se base en la conceptuación mística del grupo como una secta, en la que el enseñante es el líder y el objetivo principal es adivinar lo que el líder pide para acertar y recibir su beneplácito. No sé si esto les suena a conocido o no. A mí sí, porque lo he padecido, en mi persona y, sobre todo, en la de gente muy querida, y si quieren, después hablamos de ello.

Pero volvamos a la relación de poder que recoge el título de este apartado: entre el director y el actor. Me van a permitir

---

10 Nota que llama a la lectura de sus cinco *sugerimientos*: «El primero no limitar. El segundo no enseñar. El tercero no obligar. El cuarto no explicar. El quinto no profetizar». Los cinco se encierran en uno solo: «Sentir antes que pensar y pensar después de haber sentido», recogidos en su libro *Dramatización. El teatro en el aula*, Barcelona: Octaedro, 1997.

que les lea un cuento que, a estas alturas de mi intervención nos servirá para relajarnos un poco, al tiempo que ilustra de manera conveniente lo que quiero plantear.[11]

ENSAYO GENERAL
Notas de un cuaderno de dirección

«Isaac» es un drama en un acto de un autor novel premiado en un prestigioso concurso nacional. Es una versión actualizada que modifica la historia bíblica, encabezada por una cita del evangelio según San Juan:

«Llegará un día en el que las tinieblas
se convertirán en luz,
y lo que ahora no veis,
resplandecerá tan claro como el día».

Las bases de concurso prometían el estreno. Copio, con permiso del director al que se le encargó la puesta en escena, ocultando identidades, pues se me rogó expresamente que así lo hiciera, fragmentos de unas notas que aparecen en su cuaderno de dirección bajo el título, *Ensayo general*.

Prescindo de un largo preámbulo en el que despotrica contra los concursos literarios y contra quienes aceptan formar parte del jurado de los mismos. Él dice que, cuando se lo proponen, responde con una pregunta: «¿Tengo yo cara de ser tonto?» Y añade: «Normalmente me dicen que no y así me libro».

Reproduzco sólo un fragmento en el que rememora la época en que aceptaba ser uno de los responsables del fallo:

---

11 Cuento incluido en su libro de relatos *La rosaleda,* colección El fantasma de la glorieta, Huelva: Diputación de Huelva, 1996.

> El día de la cena te regalan una placa conmemorativa, una agenda con un bolígrafo y un mechero, junto con un libro detestable, a cambio de que te hayas leído un montón de cosas que no te interesan nada, repartas apretones de manos y palmadas en la espalda, recibiendo la mirada torcida de los perdedores; los peores son los finalistas que te atraviesan con sus reproches mudos. Y después del champán y la copita, al ganador se le suelta la lengua y vuelve a dar la mano y a dar la coña. Y te aprieta el brazo mirándote fijamente con los ojos húmedos. Te cuenta siete argumentos de otras tantas comedias que son mucho mejores, según dice, que la que ha presentado, pero que aún tiene que perfilar. Y amenaza con enseñártelas algún día... las siete.

Después del preámbulo anota la primera acotación:

> *Apartamento de Isaac. Confortable, con aire de habitación de hijo de papá. Ambiente años sesenta en los cojines repartidos por el suelo, en la inevitable botella de ginebra y en los poster de toda la vida: el Guernica, Marilyn, el Ché, amnistías de Canogar y Millares.*

Sigue el relato, intercalando observaciones. Transcribo íntegramente su texto. Después de quejarse de los tramoyistas, toma nota de la indicación que le hace al actor:

> – Cuando suenen los compases del contrabajo que entre Isaac... ¡Isaac! Exagere su aspecto aniñado, y con más delicadeza en el gesto, todo un poco femenino, pero, por favor, no lo amaricone. ¡Comenzamos!

¡Asombroso!: el actor ha salido en el momento indicado. Cruza la escena, busca gestos tiernos y le sale horrendo.

– Por favor –le pregunto– ¿qué está sintiendo?

Y me cuenta toda su teoría de actor de escuela: que ha intentado jugar con su memoria emotiva y que ha vivenciado el miedo que sintió de niño cuando su padre o su madre o no sé quién le amenazaron con no sé qué... Le interrumpo.

– Ya... pero todo eso está en su cabeza, no lo transmite. ¿Usted se cree lo que ha contado?... Repita, por favor, y piense algo más sencillo... Por ejemplo que el escenario está lleno de huevos y que usted los va pisando sin que se rompan demasiado...

Me mira desconcertado y asiente. Cuando un actor asiente es que no ha entendido nada. Pero como ya es tarde, hay que dejarle que siga, que suelte el texto y que acabe cuanto antes.

– «No puedo explicar por qué... Quizá por la humorada de haberme puesto este nombre, llamándose mi padre Abraham... Pero lo cierto... es que tengo miedo, no sé a qué, pero tengo miedo... ».

El actor sigue relatando la historia en tono poco convincente. Habla de que un día en la escuela le contaron el sacrificio bíblico y de las burlas de sus compañeros y de la cara del maestro.

– «Por eso, cuando mi padre me mira, tiemblo como una mujer...»

Interrumpo y no le digo que repita porque sé que el dichoso monólogo no tiene arreglo. Y me salto la

escena en la que Isaac le cuenta a Sarah sus presentimientos. Son unos parlamentos larguísimos que repiten lo mismo una y otra vez... No me explico cómo se pueden premiar textos así... Y la actriz esa que no sabe escuchar; y cuando se acarician parece que se están sacudiendo el polvo. Intento, retomando el final de la escena, que ella se inquiete, que se le note que se inquieta.

> – Adela, por favor, piense usted que su novio está loco, como una cabra, ¿entiende?... ¿Usted no ha tenido nunca un novio loco?

Me mira con desconfianza, como si le hubiera preguntado algo absurdo.

> – ¿Puedo repetir la escena?

Si la repite la va a hacer igual que todos los días o peor. No entiendo ese masoquismo de los actores que piden que se repitan las escenas que peor les salen. Nunca en mi vida me ha pedido un actor, después de una buena escena, repetirla.

> – No, por favor, no repita nada. Con una vez es suficiente. ¡Final del acto! Escena del mensaje. Preparado Abraham.

Y Abraham, como siempre, nadie sabe dónde coño está. Alguien pregunta si pueden bajar y fumar un cigarrillo, mientras aparece Quesada. Y el meritorio, que en cualquier lugar del mundo donde queden meritorios siempre pone voz meliflua, dice, para hacer méritos, que es lo suyo, que cree que Quesada ha subido un momento al bar del entresuelo, que lo ha visto salir.

– ¿Voy a buscarlo, señor director?

Y entre cabrearme con el meritorio o fumar un cigarrillo *calmadamente*, prefiero lo segundo, y le digo al regidor que avise por los altavoces. Quesada llega resoplando y oliendo a coñac que tira para atrás.

– Creí que no entraría hasta las seis y media, y con este dichoso estómago...

Le interrumpo antes de que me cuente lo de las medicinas y le pido que suba a escena. Se acuesta en la cama con las manos sobre el pecho y los pies bien juntos.

– ¡Quesada! No está usted todavía muerto. Espere a que le maten. Acuéstese usted de una forma más normal. Como usted duerma.

Prefiero no escuchar lo de que yo duermo así siempre, y me conformo con que se quite las manos del pecho, aunque seguro que mañana en la función se las pondrá, porque le parece una manera más digna de dormir.

– ¡Sonido!

Por los altavoces de la sala, la voz divina da instrucciones a Isaac para que le ofrezca el sacrificio de su padre. Sí, esa es la «originalidad de la obra», como me escribió el autor por «si se me pasaba inadvertido». Dios va a probar, en vez de Abraham a Isaac y, naturalmente, como todos los espectadores imaginarán, la mano de Isaac no será detenida y se cargará a su padre.

– ¿Qué pasa? ¿Por qué no suena eso?

Cuando la conexión del amplificador que mañana, descuide usted, seguro que estará arreglada, se fija por fin en la clavija, suena la voz:

VOZ DE DIOS: «¡Y esa es mi voluntaaad!»

Los ecos y las resonancias que han puesto me suenan hoy más a anuncio de Ertoil que a voz de Dios Padre... Pero ya no es cosa de pedir una nueva grabación. Así que: ¡Ertoil, oil, oil!

El actor que hace de Isaac –nunca me acuerdo si se llama Juan Ramón, José Ramón o yo qué sé... ¡qué manía tienen los galanes de ponerse nombre compuestos!– avanza hacia la cama de su padre con el cuchillo levantado. Este chico ha visto muchas películas de miedo, seguro. Se detiene con el cuchillo aún más alto y no acaba de darle la puñalada.

– ¡Isaac! ¿Qué espera usted?

Naturalmente –el actor siempre necesita justificarse– me dice que yo le indiqué ayer que había que crear un clímax con el cuchillo en alto, para que el público creyera que el sacrificio no se iba a consumar, tiempo que él estaba aprovechando para crear la necesidad de no sé qué...

– Es que si tarda usted tanto, va a llegar el ángel y entonces detendrá su mano. Y la obra no es así. El ángel tiene que llegar tarde...

No lo entiende. Y encima el ángel –que es el meritorio de antes– aparece entre bastidores para asegurarme que él no saldrá a escena hasta que Abraham esté muerto.

– ¿Es que ninguno de ustedes tiene sentido del humor?

Y se sonríen como conejos, como si de repente les hubiera entrado el sentido del humor.

– Escúchenme, por favor. Es muy simple: usted, Isaac Javier, o como se llame (risas de complicidad) entra con el cuchillo en la mano, escondidito. El cuchillo escondidito, ¿comprende? No haga usted esa aparición de cuchillo en ristre, que parece usted un matarife... La gente, cuando va a apuñalar a alguien, esconde el cuchillo, ¿me entiende?, lo esconde hasta el momento preciso... Se acerca usted a la cama, duda un momento y, de repente, le pega la puñalada. Así de sencillo: le pega la puñalada.

Por fin lo hace y el trueno suena tarde.

– ¡Sonido, por favor! Ese trueno en el momento justo. Pretende ser un efecto evocador: puñalada y trueno, puñalada y trueno. Así de simple... Repitan, por favor.

Y repiten. Y el trueno suena antes de tiempo y el actor se queda con el cuchillo escondido en la espalda, con cara de traer un regalo de reyes, y dice lo único que no hubiera querido escuchar nunca:

– ¿Qué hago?

Además lo dice todo junto, un «quehago» que suena a «cago». Me armo de paciencia, evito el chiste fácil a cuenta del «qué hago» y con la voz más tranquila del mundo le sugiero:

– Podría matar a su padre.

Pero el actor insiste:

– Es que ya ha sonado el trueno.
– Ya lo he oído, pero es que su obligación es matar a su padre. Dios se lo ha ordenado.
– ¿Lo mato ahora?

Repetimos la escena y el trueno suena a tiempo e Isaac mata a Abraham y el ángel entra con su aire de funcionario que llega tarde porque se ha entretenido en la taberna de la esquina. Y dice su texto de carretilla. Yo intento que todos mis actores digan su texto de carretilla; al principio, el meritorio era el que lo entonaba más ilusionadamente, pero bastó que le dijera, «normalito, como sus compañeros», y ahora da gusto oírlo: el tono aburrido del ángel que repite una orden secular que hoy, por un capricho del destino, ha llegado fuera de la hora:

– Detén tu brazo, Isaac, Dios sólo ha querido probar...

En la versión del texto, al escuchar al ángel, Isaac debía reírse con carcajadas de loco y gritar. «¡Yo no he sido, yo no he sido!». Pero he tenido que cambiar el final porque el pobre Ramón Javier o cómo se llame lo hacía tan mal que no se podía soportar. Temo que el autor, premio Lope de Vega, me demande; pero la verdad es que ahora el final es mucho más bonito: Abraham con el cuchillo clavado en el pecho, entre estertores, se ríe, se ríe... hasta que la risa se le ahoga en el pecho. Quesada lo hace muy bien, muy a lo inquietante, con risa entre histérica y burlona, de forma

> que nadie puede saber de qué se ríe. Y de eso se trata, porque así, al final, la gente se preguntará de qué coño se reiría Abraham. Y en los coloquios discutirán sobre el contenido simbólico de su risa de hiena. Tema para debate de entendidos.
>
> Al día siguiente estrenamos. Todo salió perfectamente, pero al público, como era de esperar, no le gustó la obra. Y la crítica me puso a parir. El arzobispado presentó una querella, el autor me demandó y yo cené setas con Susanita. No hablamos del estreno, porque Susanita es tan adorable que jamás habla de teatro. Yo pienso que estaba muy bien dirigida, aunque con un texto así y con tales actores, por muy puntual que fuese el ángel, no es posible hacer milagros.
>
> (...)[12]

El poder del director sobre los actores (y sobre el resto del equipo) es innegable, y ello da lugar a relaciones de signo muy distinto. Por ejemplificar refiriéndome a mi experiencia, cito casos prototípicos:

- Don José Tamayo (en *Doña Rosita, la soltera*).
- Lluís Pasqual (*Edipo*) y Angel Facio (*El reloj*).
- Juan Carlos Pérez de la Fuente (*Historia de una escalera* o *Puerta del Sol*).
- José Carlos Plaza (*Solas*, *In nomine Dei* y *Bodas de sangre*).

No es necesario decir que en esta correlación de fuerzas, en la que el actor debe defender su parcela de creatividad (hacer referencia a *Actores, no marionetas*), es el director quien domina, ya que en su mano están todos los mecanismos del poder.

---

12 Nota que llama a recoger las reacciones del público ante la lectura del cuento leído.

Su áurea de gran jefe a quien siempre hay que agradar hasta su derecho a decidir en todo (estipulado como cláusula general en todos los contratos), y, sumándose a lo anterior, el inevitable temor del actor a no volver a ser llamado si su comportamiento personal o los resultados artísticos defraudan.

El público

Pocas manifestaciones artísticas, contempladas como actos de comunicación, poseen esta característica tan propia del teatro: la relación inmediata entre emisores y receptores y el tiempo compartido.

Ello supone un intercambio mutuo de energía que condiciona la relación. El actor recibe, de forma positiva o negativa, esa energía y la transmite generalmente con el mismo signo. Cuando el público sigue con respeto, con atención, con emoción, con risas... en suma, cuando reacciona ante el mensaje, esa energía alimenta la escena. Y ocurre lo contrario cuando el público está frío (comentar la frase: «parece que están pintados») o está distraído o perturba (comentar la relación entre ver la televisión en casa y el comportamiento de algunos espectadores, o los inevitables móviles, o las toses contagiosas, o las salidas al servicio, etc.)

La relación de poder se manifiesta a este nivel como un claro enfrentamiento, aunque normalmente no sea vivido de forma consciente: el público ha pagado una entrada y considera que tiene derecho a exigir como contrapartida un resultado satisfactorio: que el espectáculo le entretenga, que le divierta, que le emocione, que le sorprenda; en suma, que le complazca. Por eso juzga y por eso, como todo es compartido e inmediato, expresa su juicio con entusiasmo, con frialdad o con rechazo (comentar la curiosa pérdida de expresiones como el pataleo o los silbidos).

Por su parte, el actor se siente juzgado y en muchos casos trata de agradar (lo mismo que en muchas ocasiones el director en el montaje) con lo que se llamaba antes *concesiones a la galería*, en la búsqueda del aplauso, mediante subidas altisonantes, mutis rotundos o efectos espectaculares de cierre ante un oscuro.

La gran fuerza del público, y actualmente en mayor medida que la del crítico que después comentaremos como cierre a esta reflexión, es que de su juicio depende en ocasiones el éxito, es decir, la continuidad del espectáculo (recordar a los mosqueteros en el teatro de los corrales de comedias). La reacción del público se recogerá en las reseñas y, sobre todo, del boca a boca dependerá el resultado de la taquilla. Por mucho que se invierta en publicidad –y esta inversión es fundamental– lo decisivo será la reacción de quien asista, pues su agrado o su rechazo será la referencia más fiable para cuantos reciban su información.

Y, aparte, de esta incidencia destacada también es reseñable la que indirectamente puede ejercer con sus comentarios o reacciones provocando incluso pequeños cambios en el montaje (...).[13]

La crítica teatral

Supongo que coincidirán conmigo en que la importancia de la crítica especializada (que pocas veces lo es) cada vez es menor. Antes la suerte de un espectáculo dependía en gran medida de lo que los críticos dijeran después del estreno. No digo que hoy no tenga ninguna importancia, pues no hay

13 Nota que llama a comentar algún hecho sucedido en relación a los bastones usados en el montaje de *Príncipe azul,* de Eugenio Griffero, dirigido por Omar Grasso, producción del Centro Andaluz de Teatro (CAT), del año 1990.

que olvidar que la publicidad y los dosieres de promoción se siguen montando en base a los comentarios favorables de esa crítica, aunque entresacando, en muchos casos, frases del contexto para ofrecer la impresión más favorable. Pero la pregunta del millón sería: ¿el público hoy antes de acudir al teatro elige la función que va a ver guiándose por los críticos? Realmente creo que no. Aparte de la influencia comentada del boca a boca, la decisión se toma por los nombres. El del autor y la obra y, sobre todo, por las cabezas de cartel. El público en gran medida asiste o bien para ver a una actriz o a un actor cuyo trabajo se valora, o, sobre todo, para conocer personalmente a ese personaje de la tele, visto cada día en las series, que de tanto compartir comidas, sobremesas o cenas, ya es casi como si fuera de la familia. ¿Quién lee las críticas entonces? Pues casi me atrevería a decir que sólo las leemos los profesionales. Y si me apuran, si la crítica es larga y el crítico se extiende demasiado en lucir sus conocimientos, el profesional salta párrafos en busca de su nombre, para comparar el trato que recibe en relación con el dado a sus compañeros.

¿A qué se podría deber este descrédito? Sinceramente creo que la explicación hay que buscarla en la ausencia de una crítica responsable y preparada.

Después de tantos años de gira por todas las Españas, de tantas ruedas de prensa, de tantas reseñas, reportajes, críticas y pseudocríticas leídas, puedo asegurarles que, aunque hay algunos nombres, no muchos (concretamente aquí en Jaén tenemos suerte con periodistas como Diana Sánchez y Miguel Ángel Karames), cada vez son menos los críticos especializados que saben de teatro y que son capaces de emitir un juicio razonado, se comparta o no, pero hecho con fundamento; la inmensa mayoría son redactores a quienes se les hace ese encargo porque se supone que saben de teatro (en muchos casos y esto se nota de forma particularmente negativa

son profesionales frustrados, actores o directores que no han logrado vivir de este oficio y destilan con acritud sus frustraciones).

La historia suele comenzar en la rueda de prensa en la que se supone que se van a ofrecer las claves de interés que en el espectáculo se encierran. Normalmente, como a casi todos los eventos culturales, el periódico envía a un estudiante o a un periodista en prácticas que, en el mejor de los casos, graba tus palabras y las organiza y reproduce con un criterio dudoso, pero que, la mayoría de las veces, redacta a su manera la idea que recogió que nada suele tener que ver con lo que se ha dicho. Pero lo grave llega al día siguiente del estreno, cuando aparece la temida columna con un título que pretende ser ingenioso y que anuncia la benevolencia o la mala leche con que la función va a ser tratada. Normalmente no son críticas teatrales: suelen arrancar con tres o cuatro párrafos de enciclopedia –en algunos casos de wikipedia– que pretenden ofrecer la cultura teatral que se posee, seguidos de juicios generales de valor, destacando un detalle –de luz, de escenografía, o de sonido– que al crítico le ha parecido peculiar. Los juicios de valor suele ser sobre la interpretación de los actores en una relación, como si se tratara de calificaciones, de fulanito, fulanita y menganito que están muy bien, regular estos otros y descaminados, suspensos irremediables o pasables, pueden recuperar, el resto.

¿Qué efectos tiene esta relación de poder? La de la prensa escrita, en la radio, al fin y al cabo, las palabras se las lleva el viento, influye bastante, pues lo escrito escrito queda. Y, sin duda ninguna, cuando el actor, por ejemplo, lee una crítica desfavorable sale a escena lastrado por ella o estimulado cuando le toca estar en el grupo de los elogiados.

Y, para terminar: ¿Y qué pasa con el crítico? ¿Siempre debe quedar impune? Desde hace muchos años estoy defendiendo en

público una tesis que me gustaría que fuera atendida y practicada. Yo ya lo he hecho alguna vez: concretamente hace tres temporadas en Granada cuando un crítico histórico local escribió un ataque absolutamente gratuito sobre *In Nomine Dei* en el que se notaba, sin decirlo expresamente, su animadversión contra la Junta de Andalucía y el partido que la gobierna. Mi propuesta es que deje de estar mal visto y se normalice el derecho del hombre de teatro a contestar al crítico, en su mismo periódico y como un escrito normal de réplica, no digo para defenderse, sino para argumentar con fundamento(...).[14]

Concluyendo, las fuerzas que en torno al teatro se enfrentan, entre otras, son las que les he contado. Y, afortunadamente, ninguna de ellas parece que van a conseguir acabar con él, pues como decía don Adolfo Marsillach, hace muchos años, el teatro sigue siendo un enfermo que goza de muy buena salud. Muchas gracias.

---

14 Nota para recordar el ejemplo de la coreografía y las claves de la tragedia usadas en *Bodas de Sangre*, en el montaje del CDN, dirigido por José Carlos Plaza (2009-10).

Amor y muerte en el teatro de Federico García Lorca[1]

En distintas épocas de mi vida dirigí e interpreté obras de Lorca. Y aunque como hombre de teatro voy a hablar de teatro, permítanme que comience con un poema de un gran poeta modernista, que junto con Rubén Darío, Machado o Juan Ramón, fue maestro e inspirador de nuestro Federico García Lorca. Me refiero al poeta y diplomático mejicano, ciudadano de tantos países de la tierra, Amado Nervo. En su libro *Plenitud,* aparece un bellísimo poema titulado «Llénalo de amor», que de alguna manera podría resumir esta exposición homenaje:

Siempre que haya un hueco en tu vida, llénalo de amor.
Adolescente, joven, viejo: siempre que haya un hueco en tu vida,
llénalo de amor.
En cuanto sepas que tienes delante de ti un tiempo baldío,
ve a buscar al amor.
No pienses: «sufriré»
No pienses: «me engañarán»
No pienses: «dudaré»
Ve, simplemente, diáfanamente, regocijadamente,
en busca del amor.

---

[1] Londres, septiembre 2010. Dentro de los actos organizados por Carlos España para la exposición «Muerto de amor», del grupo Spanish Artist of London (S.A.L).

¿Qué índole de amor? No importa: todo amor
está lleno de excelencia y de nobleza.
Ama como puedas, ama a quien puedas, ama todo lo que puedas...
pero ama siempre.
No te preocupes de la finalidad de tu amor.
Él lleva en sí mismo su finalidad.
No te juzgues incompleto porque no responden a tus ternuras:
el amor lleva en sí su propia plenitud.
Siempre que haya un hueco en tu vida, llénalo de amor.

El amor es una constante en el teatro de Lorca. Un amor inseparablemente unido a la muerte. Como escribió Álvarez Miranda en su espléndido ensayo *La metáfora y el mito*, citando el conocido verso de *El llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* «tanto en el teatro como en los poemas se ve a los grandes héroes lorquianos pendientes de una muerte sentida con la misma intensidad que la fecundidad, la sexualidad y la sangre; son personajes que desde el primer momento, se aparecen 'con toda su muerte a cuestas'».

Quince son las obras teatrales que tuvo tiempo a dejarnos escritas Federico; doce de extensión normal y tres de teatro breve. Y en tan corta producción, que hubiera sido tan larga si al matarlo no nos hubieran privado de ello, asesinándonos a todos un poco, aparecen obras fundamentales a clasificar entre las más importantes de toda la fecunda historia del teatro español de todos los tiempos.

Permítanme que, sin alargarme demasiado, haga un rápido recorrido por todas ellas, para acercarnos a los conceptos de amor y muerte en Lorca y así podamos servirnos de ellos para sentir lo que estos once artistas españoles en Londres, componentes del grupo Spanish Artist of London (S.A.L), inspirándose en ello han sentido al crear las obras expuestas.

Cronológicamente, tal como las iré citando, las quince obras de teatro están escritas entre 1920 y 1936.

La primera de ellas, *El maleficio de la mariposa*, en la que Curianito –enamorado de una imposible mariposa muere de amor, es, en palabras del propio Lorca «una comedia humilde e inquietante». En su prólogo Federico escribe: «Es que la muerte se disfraza de amor» y, a continuación, después de anunciarnos esa inseparabilidad entre amor y muerte que será constante en toda su obra, nos resume admirablemente ese concepto, como me subrayó mi querido amigo Carlos España, alma de esta exposición, en uno de los mensajes que me envió este año para proponerme que participara:

> «He encontrado en el prólogo escrito por Lorca para *El maleficio de la mariposa*, algo interesante sobre el amor: *Di, poeta, a los hombres que el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida; que el mismo ritmo que tiene la hoja mecida por el aire, tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente en la umbría, las repite con el mismo tono el mar; dile al hombre que sea humilde, ¡todo es igual en la Naturaleza!* Me resulta muy interesante –escribe Carlos España– esta propuesta de Lorca acerca del amor en la que la naturaleza toma un papel protagonista. Intensidad, igualdad, ritmo y lenguaje de lo natural». Y añade: «El concepto de amor al que yo pretendo llegar con esta exposición tendría muchas caras, pero es precisamente este, el que sugiere Lorca, el que más me seduce y al que más quisiera acercarme. Es un amor entre iguales aunque seamos diferentes, generoso pero no caritativo, un amor a la justicia social y al derecho de las minorías a ser y decir lo que piensan, amor a la tolerancia».

Muerte presente en los diálogos de amor entre Rosita –rebelde y transgresora– y Cocoliche, en *Los títeres de cachiporra* –1922– dispuestos a morir de amor cuando Cristobita

aparezca: «Ahora viene y nos matará», dice Rosita. «Así moriremos juntos», responde Cocoliche. Aquí ya se anuncia la segunda idea fundamental en la relación lorquiana entre el amor y la muerte. Esa mística del morir en la que la sangre ennoblece y dignifica.

En *Mariana Pineda*, en 1925, la proyección política, tanto en la lucha por la libertad como en la consecución feminista de los derechos fundamentales de la mujer, ofrecen un nuevo matiz de ese amor que llevará a la muerte. «¿Cómo podría quererte no siendo libre, dime? ¿Cómo darte este firme corazón si no es mío?», dice Pedro Sotomayor, el enamorado luchador liberal, quien subordinará el amor a su lucha por la libertad. Mientras que Mariana que combate por esa misma libertad, ve cómo su amor que le llevará en soledad hasta la muerte, se extiende a todo: *Cuando estás a mi lado, olvido lo que siento y quiero a todo el mundo,* incluyendo en ese amor hasta al acosador Ramón Pedrosa, y al mismo rey, el detestable Fernando VII, contra quien lucha. Mariana será ajusticiada, inocente, condenada a garrote vil, cuando sólo tenía 26 años. Como escribe, en su edición el catedrático de la Universidad de Granada, Andrés Soria Olmedo, «se entrega al amor por el amor, mientras los demás están obsesionados por la Libertad. Ella resulta mártir de la Libertad, siendo en realidad...*víctima* de su propio corazón enamorado y enloquecido. Es una Julieta sin Romeo. Cuando decide morir, está ya muerta, por eso la muerte no la asusta lo más mínimo».

En 1928 Lorca escribe tres obras breves de teatro: *El paseo de Buster Keaton. La doncella, el marinero y el estudiante.* Y *Quimera.* Buster Keaton besa a la joven caída de la bicicleta, mientras «sus piernas a listas tiemblan en el césped como dos cebras agonizantes», porque «en América no hay ruiseñores». En la segunda, La Doncella duda entre al amor del Estudiante y el del Marinero y, como no sabe decidirse, piensa arrojarse de

la baranda al mar. Y en *Quimera*, la mujer de Enrique, cuando se despide de él, sabiendo que no volverá nunca, ella que sabe que lo amará hasta que muera, al verlo tan pequeño a lo lejos, desea *tragarlo, como si fuera un botón,* para poseerlo dentro de sí misma. En las tres está presente el amor insatisfecho que de forma inevitable, aunque sea sólo poéticamente, conduce a la muerte. En 1996 dirigí y estrené en los Reales Alcázares de Sevilla, y, precisamente, en el llamado Patio de las Doncellas, la bella historia de amor de esa doncella adolescente que tanto desea amar, pero que no quiere realizar ese amor, o no se atreve, o no sabe cómo. O quiere y no puede, y que en el fondo no es más que la síntesis de tantos amores irrealizados: los amores prohibidos, los no correspondidos, los ensoñados... El deterioro del amor no aparece en la obras de Federico, pero sí el deseo, la ausencia y el vacío.

En el año treinta estrena Lorca una versión de *La zapatera prodigiosa*, protagonizada por Margarita Xirgu. Pero la versión ampliada y definitiva es la que, con Lola Membrives, presentará en el 33 en Buenos Aires. «Yo quise expresar en mi *Zapatera* –dice Lorca– dentro de los límites de la farsa común, sin echar mano a elementos poéticos que estaban a mi alcance, la lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura». Como escribe Forradellas en su edición del libro, el lenguaje de la farsa se pone al servicio del contraste trágico entre la realidad y el deseo. Y ésta es la clave de esta otra visión lorquiana del amor en la que la fantasía sirve para reconstruir un amor inalcanzable. La niña de dieciocho años –ensoñadora de amores imposibles y que no amaba al marido cincuentón– se enamora de él, cuando éste, disfrazado de titiritero, acerca la realidad a las fantasías de su joven esposa. Es ésta obra un claro precedente del *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* -que precisamente dirigí en el Instituto de

Bachillerato Bécquer, de Sevilla, en el que hacia 1985 Carlos España fue alumno mío.

Don Perlimplín aunque hay varios bocetos de principios de los años veinte, se termina de escribir, casi al mismo tiempo que *Bodas de sangre,* en 1931, aunque no se estrenarán hasta 1933. "Lo que me ha interesado en don Perlimplín –escribía Lorca– es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco». Inducido por su criada Marcolfa, el viejo don Perlimplín se casa con la hermosa Belisa, quien en la noche de bodas le engañará con cinco amantes, «representantes de las cinco razas de la tierra». Y en boca del ridículo, del patético don Perlimplín, herido de amor, muerto de amor, surgirá uno de los poemas más hermosos que Lorca nunca escribió, y que podría ser, quizá mejor que el poema del *Romancero gitano*, *Muerto de amor,* que da título a todo este evento español en Londres, podría ser, digo, el que mejor resumiría lo que quieren transmitirnos quienes han organizado y creado todo esto. Permítanme que se lo recite:

Amor, amor
que estoy herido.
Herido de amor huido,
herido,
muerto de amor.
Decid a todos que ha sido
el ruiseñor.
bisturí de cuatro filos,
garganta rota y olvido.
Cógeme la mano, amor,
que vengo muy mal herido,
herido de amor huido,
¡herido!
¡Muerto de amor!

Don Perlimplín sabe que no puede conseguir el amor de Belisa y se inventa a ese joven de la capa roja que la ronda, que no es otro que el propio Perlimplín embozado en ella, y que la enamora con sus apasionadas cartas. Hasta que una noche, para lavar su honor, decide matarlo, convocando a Belisa para que asista al sacrificio. Don Perlimplín, escondido bajo la larga capa roja, se inmola y clava en su propio pecho un puñal de esmeraldas, y su sangre derramada es el sacrificio purificador, sangre que fecunda y fertiliza despertando el amor desconcertado de Belisa, quien confiesa que le ama, pero, sin entender nada, termina preguntando *dónde está el joven de la capa roja.*

Lorca llamó «teatro imposible» a un grupo de obras vanguardistas en las que la huella de su estancia en Nueva York es evidente. Junto a las tres breves antes citadas, habría que incluir otras dos**,** *Así que pasen cinco años* y *El público*. A estas podrían añadirse la incompleta *Comedia sin título.*

Así que pasen cinco años, en palabras de su autor, es «la leyenda del tiempo»: Un joven espera cinco años para casarse con su novia y cuando se cumple el plazo por él impuesto, ella le abandona. Busca entonces a una antigua enamorada y ahora es ella quien impone la espera. El joven, *esperando*, se queda solo y se muere. Estos versos podrían resumir esta nueva versión del amor inalcanzado:

Yo vuelvo por mis alas,
dejadme volver.
Quiero morirme siendo
ayer.
Quiero morirme siendo
amanecer.

En *El público* es quizá la única obra de Lorca en la que está claramente presente el tema de la homosexualidad, pero no

como el amor oculto y prohibido, sino como deseo transformado e irrealizado que conduce a la soledad y a la muerte. Lorca no llegó a ver estrenada la obra (se representó por primera vez en 1986, en una producción del Centro Dramático Nacional dirigida por Lluís Pasqual), pero publicó unas páginas en la revista Los cuatro vientos en 1933. Ese mismo año, tuvo un estreno esplendoroso: *Bodas de sangre.*

Efectivamente, *Bodas de sangre* se estrenará con un enorme éxito en el Teatro Beatriz de Madrid y después alcanzará más de cien representaciones en Buenos Aires. Hasta el pasado mes de abril he estado representando esta obra, interpretando el Padre de la Novia, dirigido por uno de los directores de escena más prestigiosos de España, José Carlos Plaza. El director señala en el programa de mano que la peculiaridad esencial de la obra es el lenguaje trágico. Porque *Bodas de sangre* no es un drama rural: «He querido montar una tragedia, tomando como punto de partida un triste y sucio acontecimiento de su época, el crimen de Níjar, sucedido en 1928, apoyándome en ritos inmemoriales, en canciones de cuna y boda, en miedos y creencias de un pueblo que conserva en su interior el sentido arcano del fatalismo». Efectivamente, Plaza montó una obra desnuda en la que, como en la tragedia clásica, todo ocurre inevitablemente sin víctimas ni culpables, arrastrados todos por la fatalidad del destino. Y como motores, la pasión y la transgresión, el amor prohibido que inevitablemente conducirá a la muerte que, incluso, con apariencia de Mendiga, aparecerá como alegoría en el tercer acto.

En 1934 se estrenará la segunda tragedia de Lorca, *Yerma,* que se completaría con una tercera (*El drama de las hijas de Loth)* que nunca llegó a escribir. En *Yerma* nos encontramos con la tragedia de la esterilidad. Ante su infecundidad, vivida dentro de su obsesión por engendrar, Yerma sólo recibe la indiferencia de su marido Juan quien en el desenlace de la

obra, cuando están a punto de hacer el amor, exclama «Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos». Yerma esperaba, sometida a un rito de fecundación, tener ese hijo imposible por su esterilidad. Al escuchar a su marido lo mata estrangulándolo, sabiendo que al hacerlo destruye su última posibilidad de ser madre. Por eso exclama: «¡Yo misma he matado a mi hijo!» Como escribió el hermano de Federico, Francisco García Lorca, «Al destruir la raíz de su esperanza, ha destruido también la raíz de su desesperación».

Doña Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores es la última obra estrenada en vida de Lorca, en 1935. Supone un giro importante en su producción, pues, en contraste con las tragedias anteriores pretendió escribir una comedia, «una pieza de dulces ironías –como declaró en 1934 al periódico El Sol-, de piadosos trazos de caricatura: comedia burguesa de tonos suaves (...) evocación de tiempos pasados, en que los ruiseñores cantaban de verdad... ». Pero, después de escrita, comentó: «quise hacer una comedia sencilla y amable, pero me salió un poema que a mí me parece que tiene más lágrimas que mis dos producciones anteriores". Les confieso que, junto con *Don Perlimplín, Doña Rosita* –que mucha gente las considera obras menores– a mí me parecen dos obras de tanto peso, tan hondas, como puedan ser *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba,* con cuya referencia concluiré mi intervención. Sucede también que con *Doña Rosita* me une una relación especial: A principios de los años noventa interpreté el TÍO de Doña Rosita –espléndidamente encarnada por Susi Sánchez, dirigidos por Simón Suárez, un sensible y maravilloso director que ya no está con nosotros–. En el año 99 volví a interpretar el mismo personaje con dirección de don José Tamayo, y con Silvia Marsó, como doña Rosita. Ecos de esta historia, y de lo que en ella, a nivel personal me sucedió, están en la última

película que acabo de rodar, *De tu ventana a la mía,* ópera prima de Paula Ortiz, una espléndida película realizada por una extraordinaria directora, una película de la que estoy seguro se va a hablar y mucho la próxima temporada.

Volviendo a la obra de Lorca y a su *Doña Rosita la soltera.* Un nuevo giro y otra visión del amor. Federico dice que va a escribir sobre la realidad, pensando más en la comedia que en la tragedia. Nos anuncia lo que él llama «crónicas granadinas», dentro de las cuales, se encuadraría ésta *Doña Rosita*, y otra comedia, que empezará a escribir al año siguiente, último de su vida, titulada *Los sueños de mi prima Aurelia* de la que sólo nos ha llegado el arranque, que yo nunca he podido consultar, pero que, según el profesor Soria Olmedo, supone «un fantástico y prometedor comienzo»; un nuevo giro, pues, orientado no ya hacia la tragedia, sino hacia la comedia, y otra nueva visión del amor, también conectada a la muerte, pero en este caso, la muerte en vida, esa rosa marchita, que con el tiempo, con la espera inútil, se deshoja, como metafóricamente explicaba mi personaje en el bello poema de la Rosa Mutábile que «es roja por la mañana, a la tarde se pone blanca y se deshoja por la noche».

Cuando se abre en la mañana,
roja como sangre está.
El rocío no la toca
porque se teme quemar.

Abierta en el medio día
es dura como el coral.
El sol se asoma a los vidrios
para verla relumbrar.

Cuando en las ramas empiezan
los pájaros a cantar

y se desmaya la tarde
en las violetas del mar,
se pone blanca, con blanco
de una mejilla de sal.

Y cuando toca la noche
blando cuerno de metal
y las estrellas avanzan
mientras los aires se van,
en la raya de lo oscuro,
se comienza a deshojar.

Rosita, esperando al novio que ha emigrado a América, se va convirtiendo en lo que tan expresivamente llaman los andaluces, una «mocita vieja». Es la historia, tan repetida en Lorca, como ya hemos visto, de la frustración, del paso del tiempo que vuelve inútiles todas las ilusiones y las esperanzas, y que en el desenlace hace exclamar a Rosita, en ese impresionante monólogo final, cuando está a punto de abandonar su casa, muerta en vida, otoñal: «Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen, sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca».

Y para terminar este recorrido, la última obra teatral de Federico, escrita en 1936 y que no se estrenará hasta el año 1945, *La casa de Bernarda Alba*. Hay quien la agrupa, con *Bodas de sangre* y *Yerma,* cuando son conceptos teatrales enteramente distintos, *Bernarda Alba,* sí es un drama rural, como se subtitula, un «drama de mujeres en los pueblos de España».

Dirigí tres veces *La casa de Bernarda Alba.* La primera en 1974, recién llegado a Sevilla, destinado al Instituto de Bachillerato Velázquez, un instituto femenino, donde, durante tres años, di clases en COU nocturno, con alumnas de veintitantos

años. Fue mi primera oportunidad de montar esa obra, pudiendo elegir, como hasta entonces no había tenido ocasión, entre tantas mujeres que, además, hablaban andaluz. Años después, también en un centro escolar, volví a dirigirla, en 1982, en Sanlúcar la Mayor. Y finalmente, en el año 84, en Francia y en francés, con el *Théatre d'Etude de Reims,* en la Champagne. Me atraía de la obra, aparte de su sólida y espléndida estructura dramática (creo que, junto con *Luces de bohemia,* de Valle-Inclán, son los dos textos más importante de toda la historia del teatro español), sobre todo ese enfrentamiento entre el autoritarismo de la madre y la rebeldía de sus hijas, especialmente la representada en Adela, la hija pequeña que se enamora del novio de su hermana mayor, Angustias, con quien se va a casar por intereses económicos. Pero esta obra no trata solamente de eso, y con esto cerramos así el ciclo del amor en Lorca, coherentemente, de acuerdo con todo el recorrido hecho. Lorca no sólo nos está ofreciendo un documento vivo de la España profunda, en la que las estructuras familiares y sociales pueden llegar a oprimir a la mujer hasta aniquilarla. Hay algo más, más profundamente humano, más hondamente orgánico: la fuerza del amor, de la pasión que arrastra a Adela y que la lleva a enfrentarse contra todos. Adela, después de arrebatar y quebrar el bastón a su madre, exclama: «Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe! –y añade– «Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca». Adela está dispuesta a todo, sólo algo puede impedirle seguir adelante, la muerte, que llega de forma imprevista. Bernarda, empujada por otra de sus hijas, Martirio, celosa de que Adela haya conseguido lo que ella nunca logrará, dispara su escopeta contra el enamorado que huye. Adela cree que lo han matado y se suicida. La obra concluye con el impresionante texto de Bernarda pidiendo

silencio: «La muerte hay que mirarla cara a cara ¡Silencio! ¡A callar he dicho! Ella, la hija menor de Bernarda Alba ha muerto virgen ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!».

Así son los personajes de Federico García Lorca, y así es su teatro. Es impresionante leer hoy sus declaraciones hechas en el periódico *La Voz de Madrid*, en abril de 1936 a Felipe Morales, pocos meses antes de ser asesinado:

> «(...) El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse humana, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos (...)»

Concluyo mi intervención tal como la he comenzado: esta es la producción teatral de Lorca que hubiera sido tan larga si al matarlo no nos hubieran privado de ello, asesinándonos a todos un poco. Como homenaje a Federico, en su recuerdo y como aportación de todos en este momento a la recuperación de la memoria histórica, con la clara idea de que se puede llegar a perdonar, pero nunca a olvidar, permítanme que termine leyendo este impresionante poema de Antonio Machado:

El crimen fue en Granada

I. El crimen

Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,

salir al campo frío,
aún con estrellas de la madrugada.

Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!

Muerto cayó Federico
–sangre en la frente y plomo en las entrañas–
... Que fue en Granada el crimen
sabed –¡pobre Granada!–, en su Granada.

II. El poeta y la muerte[2]

Se le vio caminar solo con Ella,
sin miedo a su guadaña.
–Ya el sol en torre y torre, los martillos
en yunque– yunque y yunque de las fraguas.

Hablaba Federico,
requebrando a la muerte. Ella escuchaba.

«Porque ayer en mi verso, compañera,
sonaba el golpe de tus secas palmas,
y diste el hielo a mi cantar, y el filo
a mi tragedia de tu hoz de plata,
te cantaré la carne que no tienes,
los ojos que te faltan,
tus cabellos que el viento sacudía,
los rojos labios donde te besaban...

---

2 Nota que llama a subrayar cómo Machado escribe esta parte, «estas bellas lorquianas», imitando intencionadamente a Federico

Hoy como ayer, gitana, muerte mía,
qué bien contigo a solas,
por estos aires de Granada, ¡mi Granada!».

III.

Se le vio caminar...

Labrad, amigos,
de piedra y sueño en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llore el agua,
y eternamente diga:
el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!

Cartas a Rosita

En memoria de Simón Suárez,
que murió amando tanto,
y con todo cariño para una náufraga y un sireno.

Preámbulo

El actor no logró conciliar el sueño hasta que tuvo la certeza de que faltaba algo que Lorca nunca había escrito: ¿Cómo era posible que el novio de Doña Rosita, la soltera, durante tantos años, después de haberse casado allá en el Tucumán y después de haber formado una nueva familia argentina, siguiera escribiéndole cartas? ¿Para qué? Si nunca pensaba regresar –de hecho no regresó nunca-, ¿para qué mantener esa inútil ilusión? Pero, sin embargo las cartas llegaban a Granada, espaciadas en el tiempo y todas ellas fueron contestadas por Rosita, aunque, quizá, ninguna de estas llegó a su destino.

Antes de dormirse, el actor tuvo la certeza de que su personaje, el Tío de doña Rosita, don Fernando, era quien escribía las cartas. Y a partir del día siguiente, y durante las casi seis semanas que aun quedaban de ensayos, fue enviando a la actriz que interpretaba el papel de Rosita cartas inflamadas de amor, el extraño amor impreciso, tan inalcanzable, tan irrealizado, como el que el Tío sentía por su sobrina; tan ambiguo y tan intenso como el que en la irrealidad de la escena, el actor sentía por aquella actriz, distinta a todas, tan fuerte, tan vulnerable, dulce, distante y hermosa. Las cartas escritas en papel antiguo llegaban rasgadas por un viejo plumín de

corona, fijo en el canal metálico del palillero descolorido, azul como aquellos días lejanos de pupitre lijado y madera encerada cada mes, en la escuela, ante el crucifijo en la pared desconchada. Las cartas fueron llegando ante la sorpresa desconcertada de la actriz que las encontraba en su camerino, en la sala de maquillaje (a través del espejo, un día, el actor la vio llorar mientras leía), en el bolsillo de un abrigo: siempre momentos antes de salir a escena.

Actuaron en Granada, y una mañana de otoño el actor propuso a la actriz desayunar juntos. Y después, paseando por el Albaicín se detuvieron ante un carmen –en la fachada de la casa figuraba el nombre, *Nuestra Señora de las Angustias*-, situado en la misma calle y en el mismo número –Almirante, 2– que figuraba en la dirección de todas las cartas recibidas. Llamaron a la puerta y les recibió una doncella de cofia y delantal almidonados (el actor lo tenía todo preparado) que fue enseñándoles la casa, silenciosa entre encajes y puntillas, cerámica antigua y flores secas en los húmedos rincones. La doncella les acompañó hasta el jardín y los dejó sentados junto al invernadero, ante la Alhambra. Al fondo, un viejo jardinero arrancaba a mano los hierbajos que crecían entre el enlosado. La actriz no quiso preguntar nada, apoyó su cabeza en el hombro del actor y dejó que su mirada se perdiese enfrente, en los jardines del Generalife recortados bajo el perfil luminoso de Sierra Nevada.

Por la noche, momentos antes de comenzar la función, ya vestida de blanco, con la sombrilla en la mano, cuando en el piano sonaban los primeros acordes, la actriz se acercó al actor y sólo le hizo una pregunta:

– ¿Esta mañana estuvimos juntos en algún sitio?

Y salió a escena sin esperar la respuesta.

Cartas a Rosita

Tafí Viejo (Tucumán) Argentina
El 8 de Marzo de 1886

Mi muy querida prima:

He recibido y leído muchas veces tu larga carta y la verdad es que, como siempre me ocurre, cuando me dispongo a contestar, antes vuelvo a releerla –ya casi me la sé de memoria– y me parece como si escuchara tu voz a mi lado, y te sueño, y me pierdo en ilusiones, y pasan las horas ante el papel en blanco... y pasan los días. No pienses que trato de justificar mis retrasos, no. Sólo intento repetirte una vez más lo que tú bien sabes: que te quiero, prima, con todas mis fuerzas.

Te hablo hoy, como te prometí, de mi vida acá: Tafí es una ciudad serrana muy pequeña cuyos habitantes viven de las industrias agrícolas, especialmente de ingenios azucareros. En la hacienda, a unos tres kilómetros largos del poblado, se cultiva, sobre todo, el maíz y tabaco, y algo de arroz en las riberas del Santa María, un río caudaloso de aguas color tierra que cruza el valle que lleva su mismo nombre. Y en las huertas, patatas, arbejas y batatas. En la zona se siembra también sorgo, maní y, sobre todo, caña de azúcar, pero a mi padre no le gusta porque se requieren demasiados brazos. De ganado, vacas y cabras; hay también caballos de servicio, pero no los criamos; el mío es un alazán que se llama Quechua. Algunas tardes, cuando el trabajo lo permite, cabalgo hacia la Sierra del Cajón, donde están las Cumbres Calchaquíes, las más elevadas de la zona; según dicen, en lo más alto, hay grandes lagunas; yo aún no he subido, pero, a media loma, sí veo a lo lejos, como un pico triangular que me recuerda

al Veleta, nunca nevado, porque acá llueve mucho, pero no nieva, aunque a veces, mirándolo, hasta me parece sentir la misma brisa fresca que baja allá, en las noches de verano, desde Sierra Nevada.

Hay árboles y plantas de todas clases; además de limoneros y naranjos, cedros, lapaches, nogales, algarrobos y otros mil de nombres desconocidos y extraños, como el quebracho o el guayacán. De todos, el que más me gusta, es un arbusto enorme que llaman jacaranda, de hermosas flores color violeta o púrpura; hay una especie de jacaranda mimosaefolia cuya madera se parece mucho al palosanto. No hay rosas.

– Mi mujer es tan apacible como todo lo cotidiano; siempre tiene la palabra justa, el gesto adecuado. Es suave y delicada como una pompa de jabón perfumado. Amelia huele a petunia y tiene la dulzura de las uvas. Camina siempre sin hacer ruido; todo en ella, cuando habla, cuando deja un objeto o apoya su mano sobre un mueble, es tenue. No es la ausencia del ruido, porque la escucho, sino el sonido de una caja de música.

– Nos casamos hace seis años, y me parece como si aún no nos hubiéramos casado; esto no quiere decir lo que pudiera parecer. Me explico: todo es normal entre nosotros, pero, por ejemplo, aunque nos hayamos besado muchas veces, me parece que todavía no nos hemos besado nunca.

– Siempre me gustó imaginar historias que ni ocurren ni ocurrirán, pero que podrían haber sucedido. Y hay dos cosas que no soporto: la contabilidad y los caracoles. Y muchas otras sin las que no podría vivir; aparte de las rosas, de la música o de mis libros, no podría vivir sin estos aires de Granada. Hablo muchas veces solo y si alguien se da cuenta, disimulo.

El ama, Amparo, dice que estoy siempre tarareando canciones que no existen.

– Dios no nos ha dado hijos, pero tengo la sobrina más bella del mundo.

(Creo que don Fernando no diría mucho más de sí mismo. Me atrevería, como actor, a añadir que posee esa bondad egoísta de quienes escapan del dolor, de lo feo, de lo grosero o de lo mezquino; de quienes nunca han hecho daño a nadie, pero que tampoco han sacrificado mucho por los demás. La bondad está en ellos de forma natural, sin mérito alguno; dicho de otra manera, su mérito es ser como son. Es metódico y ordenado; para él, cada cosa tiene su sitio, porque en ese sitio es donde mejor están y mejor parecen. Como eje de ese equilibrio, lejano y cierto, está Dios, un dios que se difumina y confunde con las nubes. Más que por rechazo republicano –que tampoco lo siente ni deja de sentirlo– creo que la Restauración ha tranquilizado a don Fernando, simplemente, porque no han vuelto a traer a ningún rey tan extraño como don Amadeo de Saboya).

– Rosita, a veces, me aturulla un poco, porque lo quiere todo al tiempo y con demasiadas prisas. Es hija de un primo segundo de mi mujer, pero se crió con el ama y con ella. Cuando nos casamos era casi una adolescente; ahora, una mujercita; lo que más me gusta de Rosita es que no se da cuenta de su hermosura. Siempre que la veo, aunque nos crucemos diez veces seguidas en un minuto, siento ganas de sonreír. Y ella siempre me mira «con unos ojos hondos, tan hondos que rastrean con sus redes los caladeros más ignorados».

(Pienso que don Fernando no expresaría nunca, quizá porque lo ignore o porque lo quiera ignorar, que Rosita es la belleza inalcanzable, aceptada como tal, casi como un concepto. Aunque

Rosita sea de carne y hueso, para don Fernando es un símbolo: la quintaesencia de lo femenino. Toda la belleza, toda la ternura, toda la dulzura, toda la pasión, todo el encanto, todo el misterio que puedan encerrarse en el cuerpo de una mujer; todo ello sublimado es Rosita: la Mujer. Naturalmente, don Fernando, ni en sueños –aunque quizá en esto me equivoque– ha pensado jamás en poseer ese tesoro de forma distinta a como lo disfruta. Pero me parece que tampoco quiere que nadie se lo apropie).

– Amparo es la tercera mujer de mi casa. Huele a sábanas recién planchadas y a almidón. Es como las hojas del rosal: protegen la flor, le dan sombra, aunque, a veces, esconden alguna espina. Amparo es trabajadora, pero un poco torpe, y algo inoportuna. Y desordenada. Creo que no entendió muy bien lo que le expliqué un día sobre lo contentas que se sienten las cosas, cuando están en su sitio... La verdad es que el ama es muy trabajadora; y no es tan torpe, ni tan inoportuna, ni tan desordenada. Protestona, sí. Y un poco mandona.

(Datos para la historia de mi personaje:
Fernando Losada Navarro, de 46 años de edad, nació en Granada el 17 de agosto del año 1840. Sus padres fueron don Fernando Losada, teniente coronel de Artillería, natural de Guadalajara; y doña Elvira Navarro, granadina, hija de terratenientes. Tuvieron tres hijos: Fernando –que hoy administra las tierras heredadas–; Elvira, casada con un comerciante de Reus; y Eulalia, soltera, hoy, «mocita vieja». Fernando fue el único de los hermanos que estudió: hasta tercer curso de leyes y un cursillo (obligado por sus padres) de contabilidad, para cuando administrase las tierras. Se casó con treinta y nueve años, el 25 de abril del año 1879, con Amelia Valdecasas. Hasta el momento no han tenido descendencia).

4 de abril

No sé por qué interrumpí mi carta hace casi un mes. Pero como te prometí no volver a romper ninguna, hoy la continúo, siguiendo lo que entonces había escrito. Las cosas andan revueltas. Hemos estado en San Miguel de Tucumán, o Tucumán, como todo el mundo llama a la capital de la provincia. Os habréis enterado que el Presidente Julio Roca ha dimitido, dejando, después de seis años, lo que acá llaman el unicato, *porque él era el único que mandaba. Por lo visto, la iglesia argentina se puso en contra suya. Le va a suceder su cuñado Juárez Celmán; dicen que los ingleses, que son los que más dinero invierten acá, no lo ven con malos ojos, por lo que esperamos que las obras del ferrocarril continúen y pronto podamos viajar a la capital con más comodidad y prontitud. Sin embargo, todo el mundo siente los temores del cambio, como cuando ahí volvió la monarquía con el rey Alfonso; por cierto que acá se le estima, y la prensa habla con elogio de la Restauración. Y, claro, esos temores hacen aún más difíciles los proyectos...*

Me gustaría poder pensar ya en una fecha de regreso; padre no quiere ni oír hablar de ello; siempre repite que un porvenir sólo se labra con sacrificios y constancia, y que tiempo habrá para pensar en el futuro... Ya imaginarás lo difícil que se me hace todo sin ti... ¡Si te tuviera a mi lado... ! Podría verte, sentirte y compartir contigo tantas cosas que ni siquiera me atrevo a pensar, pero que inquietan mis sueños y, a veces, me desvelan hasta la madrugada.

No te he contado que empecé a estudiar inglés; padre dice que para prosperar en nuestros tiempos hay que saber inglés. Me da clase, los sábados por la mañana, un

*señor que vive en Tafí y que se llama Mr. Coldman, le decimos Mistercol, para acabar antes, y como aquí no se conocen las coles y, además, él habla muy poquito español, pues no le parece mal, y cuando nos da la risa, se cree que es porque ha dicho algo gracioso y se ríe con nosotros. Vive con sus hijos. Trabajó en la Ferroline, la empresa del ferrocarril, pero como ya está jubilado, las clases le sirven para ganar algún peso (el peso es la moneda de acá, que se divide como las pesetas en cien céntimos, pero que los llaman centavos; la moneda de cien todavía se acuña en oro, como antes en España, y estos días se habla de que van a hacer billetes como los del 74; cuando les contamos que en España el dinero no sólo son monedas, sino también papel, se ríen y creen que lo decimos en broma). Pues lo que te quería contar es que en la clase de la semana pasada, Mistercol copió un poema muy bonito de un inglés que se llamaba Juan Keats, y que murió tuberculoso muy joven, con veinticinco años o así. Te lo copio tal como es, pues casi parece que dice cosas de nosotros. En inglés empieza así: «*With every morn love grew tenderer...*». Nosotros todavía no sabemos, pero Mistercol nos lo tradujo; más o menos dice. «Cada amanecer, su amor crecía en ternura, / en cada atardecer se hacía más hondo y más tierno aún...». Ya no copio más, porque, a lo mejor, te canso.*

Mil besos a mi tía y a Amparo. Diles que me acuerdo mucho de ellas. Y de tío Fernando.

Te quiere tanto:

Rubén

– Rubén parece un buen muchacho. Mantiene relaciones con Rosita... No me contraría, si a ella le gusta, pero me parece prematuro. ¡Y ahora, separados...! Dios dirá. Es hijo de mi

cuñado Enrique que se fue a América hace siete u ocho años; exactamente un año antes de nuestra boda. Rubén vivía en Granada, en casa de mis otros cuñados, Cosme, que es farmacéutico, y Catalina. Pero embarcó hace unos meses para reunirse en Argentina con sus padres. Aunque es sobrino carnal de mi mujer, con Rosita no tiene parentesco, pero siempre se han tratado como primos. Sí, parece un buen muchacho, pero un poco parado... y me incomoda que no me mire a los ojos (aunque también me causa cierta incomodidad cuando me mira).

Tafí Viejo (Tucumán) Argentina
el 15 de agosto de 1895

Mi muy querida prima:

Como todas mis últimas cartas han sido tan breves, ya sabes cuánto me ocupa y me preocupa el trabajo, hoy me he propuesto escribirte sin prisas; durante estos últimos meses ni siquiera lo he intentado, pues, cuando deseaba hacerlo, tenía poco tiempo y escaso ánimo.

Estoy solo en mi habitación. He cerrado la puerta para no escuchar nada, para que nada me interrumpa. Hoy, lo mismo que en España, es festivo y, aunque por la mañana hemos ido al campo, esta tarde no se trabajará.

Sé que madre os ha escrito para contaros la boda de Marta. Fue una fiesta charra, pues el novio es mexicano, linda, muy linda. Marta parecía muy feliz. Cuando la besé, después de casada, mi hermana me dijo: «El próximo, tú».

¡Qué deprisa han pasado estos diez años! Y no veo el día en que podamos reunirnos de nuevo. Intento darte ánimos y dármelos a mí, pero estamos tan lejos, como si ya no nos conociéramos... Hay veces que tengo la sensación de que

vivimos a destiempo, como si tú estuvieras en un siglo y yo en otro. Todo esto te parecerá una locura, pero así lo siento... Me da como vergüenza quererte tanto, como un inmenso temor, un gran miedo a que este amor lo desborde todo y descubra no sé qué misterio. Y si te digo, porque te quiero, que me moriré por ti, ganas me entran de morirme...

He estado sin poder escribir mucho rato. Apenas si entra ya claridad a través de los visillos. En cualquier momento me avisarán para la cena. Termino. Perdona si hoy mi carta es tan triste; pensé no enviarla, pero cumplo mi vieja promesa de no romper nada que haya sido escrito para ti. Y, además, como imagino tus tristezas y nostalgias, consuelo son también las penas compartidas.

Recuerdos cariñosos para tía y para el ama. Y para tío Fernando.

Te quiere y nunca te olvidará
Rubén

P.D. Nos alegra saber que transcurren en paz los años de regencia de la reina Cristina, durante la minoría de edad de su hijo, y que no padecéis las inquietudes y sobresaltos que por aquí estamos viviendo, aunque nosotros no nos podemos quejar; con mucho trabajo, sí, pero salimos adelante. Pronto espero recoger el fruto de tanto esfuerzo.

– Mi invernadero está en el fondo del jardín, «en el rincón de la hiedra y de la hortensia, donde las voces apenas si llegan, y donde, apenas, se oye el trinar que lanza Mahler, rezongante, angustiado, exhausto, contra una ola de atónitos violines, ante tanto temblor y tanto vuelo...». Y, mientras, escucho *Lamentación (Das klagende lied,* 1880).

Tafí Viejo (Tucumán) Argentina
el 8 de mayo de 1900

Mi muy querida prima:

Hoy mi carta ha de ser breve. No puedo estar sentado contigo escribiéndote mucho rato porque vivimos días intensos de trabajo, de sol a sol en el campo. Aparte de la recolección de otoño –acá, como sabes, no es primavera–, el ganado ha aumentado mucho, porque, gracias a Dios, cada día Argentina envía mayor cantidad de carne a Europa. El gran invento es lo que los franceses llaman La frigorifique*, barcos llenos de hielo que transportan la carne congelada; ya hay casi doscientos que viajan a Inglaterra; y, aparte de lo que se envía por ferrocarril a Uruguay, al Paraguay o a Chile, y lo mucho que consumimos nosotros, como no basta con el ganado pampero, en toda la Argentina, incluso en el norte, ha aumentado la cría de vacas y ovejas. Mucho trabajo, pero rentable. Creo que el nuevo siglo será bueno para todos, por lo menos en lo material; y eso que la gente decía que se iba a acabar el mundo.*

Mi prisa en escribirte no era, aunque todo se relacione un poco, para hablarte de la carne de vaca, ni del siglo que acaba de comenzar, sino de nosotros. Las cosas, como te digo, van bien... Yo estoy muy contento y quiero que también lo estés tú; aún no me atrevo a decirte nada, pero te prometo novedades pronto. No sé cuando, pero muy pronto.

Ya hace más de seis años que murió mi primer profesor de inglés, Mistercol, ¿te acuerdas? Pero aún conservo cuadernos con apuntes de sus clases, donde encuentro poemas traducidos que me gusta releer, sobre todo de John Keats. Él decía que son muy dulces las melodías

oídas, pero aquellas nunca oídas son más dulces aún, «por tanto, suaves flautas, seguid tocando, tocad para el espíritu cantatas sin sonido... ». Eso es lo que hoy siento: todas las cosas que nunca he dicho, todo el amor que nunca te he podido mostrar, todo lo que no ha ocurrido nada más que en sueños... Prima, te prometo, muy pronto, novedades.

Te quiere y nunca te olvidará.

Rubén

– Tenemos un pavo blanco. Se llama Alejandro. Le puse ese nombre, porque, aunque tiene la medida de un endecasílabo (tén-goun-blán-co-pá-vo-de-lár-ga-có-la), su nombre sugiere las catorce sílabas de sus colores. Es ecléctico y místico como un neoplatónico de Alejandría. Tiene nombre de obispo, de papa, de rey, de pavo... Alejandro es belleza y triunfo y fracaso (como diría el poeta nicaragüense, «... el pavo más nacido para el placer, fue al dolor más derecho... ». *Mon pauvre*, Alex!).

Tafí Viejo (Tucumán), Argentina
el 21 de julio de 1900

Mi querida Rosita:

¡Muchísimas felicidades! Delante de un calendario –ahora te contaré– escribo mi carta. Lo primero de todo, amor mío, mi felicitación en el día de tu santo; mi deseo es que alcances toda la felicidad que mereces. ¡Ojalá mi carta llegue justo a tiempo! He contado los días, tratando de calcularlo exacto, para que así sea, para que cruce el mar y llegue a tus manos el 30 de agosto, como el mejor regalo que te puedo hacer y hacerme en ese día: te quiero proponer algo que no sé bien

cómo explicarlo... pero antes, contarte la historia del calendario, porque es muy bonita, un hallazgo casual que casi no se puede creer.

Hace dos días, en casa de Sebastián, el capataz y manijero de la plantación, vi un calendario del pasado año con la reproducción de un cuadro, precisamente de Santa Rosa de Lima, recibiendo rosas de manos de Jesucristo; se lo pedí y lo tengo en mi habitación, delante de mí. Está sentada, con la cabeza levemente inclinada hacia un lado, los ojos entornados, acariciando las rosas que en su mano tiene. La miro y me sorprende ver cuánto se parece a ti: tus mismos ojos, esa mirada que, a veces, es tan dulce, y otras parece endurecerse tanto como el coral. En la parte de atrás se cuenta la historia de la santa; es muy curiosa, yo no la conocía. Verás: aunque no era argentina, sino peruana, hija de un portorriqueño, aquí se la venera mucho, porque, por lo visto, es la primera santa americana ¿Sabías que su verdadero nombre no era Rosa sino Isabel? Desde niña, le pusieron el nombre de Rosa... por su belleza. Quiso hacerse dominica, pero como en Lima no había convento, tomó el hábito y pasó toda su vida recluida en su propia casa. Y nunca estuvo triste: cuidaba las flores, rezaba y soñaba. Y sabía que, a su alrededor, todo el mundo la quería; y ese amor que notaba en todos, la hacía siempre sonreír.

Os imagino tomando el piñonate o el pastel de gloria que tía habrá preparado. Y, cuando llegue el cartero y te entregue mi carta, sé que irás corriendo a tu habitación para leerla sin que nadie te interrumpa. ¿Ya estás sentada?: Prima, escúchame: regresaré pronto, seguro; pero, como aún no sé la fecha exacta, se me ha ocurrido algo que sirva para acercarla. Este es mi regalo: me quiero

casar contigo ya. Me quiero casar contigo, aunque no estemos juntos, pero ser ya esposo tuyo, y tú, esposa mía. Nos casaríamos por poderes. ¿Lo has escuchado alguna vez? Se trata, simplemente, de que alguien me represente; puede ser la persona que escojamos ¿Qué te parece el mismo tío Fernando? Cuando lo hayamos decidido yo tengo que otorgarle un poder especial, para que lo muestre en la ceremonia; basta con que en ese escrito se diga que esa persona, quien sea, me representa a mí, que soy quien se casa contigo, como si a tu lado estuviera; y que tú, ante el juez, y después ante el sacerdote, digas que tú también te quieres casar conmigo. Conque asistan, además de quien me represente, dos testigos, que pueden ser tía y la misma Amparo, es suficiente... Y no hace falta que se entere nadie más... Ya sé que no es lo mismo, pero al menos, casados estaremos, y ello, sin duda, acelerará mi regreso.

Desde que se me ocurrió esta idea no hago más que darle vueltas. Como los años pasan y nuestro amor pervive, creo que el pensar que estamos casados, al menos, tiene que aliviar la espera que ya no puede ser larga. Siempre se está a tiempo, cuando el amor es grande; incluso a tiempo de soñar lo que cada uno más desea. Y, a veces, hasta los sueños más difíciles se cumplen.

Rosita, rosa roja de mis recuerdos y mis pensamientos, no quiero que nunca estés triste, que nunca llores, que pienses en mí sabiendo que te amo con todas mis fuerzas. Seguro que en un paraíso hecho a nuestra medida, nos aguarda la mayor felicidad del mundo. No me olvides nunca.

Quiera Dios que mi carta lleve a tu corazón la misma felicidad que, desde hoy, habita en el mío. Te quiero, esposa mía. Escríbeme nada más recibirla. Estoy deseando saber qué te parecen mis planes. Y, sobre todo,

escuchar, aunque escritas, tus palabras, y tener en mis manos algo que haya estado en las tuyas.

Te quiero.

Rubén

(Seguro que don Fernando, como tantas otras veces, cuidadosamente, trazó la amplia erre, enlazada con la -u-, la –B-, la -é- acentuada y la -n- de la que parte la rúbrica, adornada en el centro, con dos trazos breves, como un entrecomillado sin cerrar).

– Esta tarde lo único que tengo que hacer es esperar a que Rosita, que ahora está escribiendo, me entregue su carta. Después de leerla, daré un paseo por los jardines del Generalife, a orillas del Darro, cuyas aguas son correo de tantas cartas troceadas.

Enamoradas de Bécquer[1]

Juego romántico en ocho escenas

Prólogo. Infancia 89
La primera novia. Julia Cabrera 101
Llegada a Madrid y una novicia toledana 110
Dos hermanas. Julia y Josefina Espín 120
Boda. Casta con Esteban 130
El último amor: Alejandra 138
Una impostora. Elisa Guillén. 146
Epilogo: muerte 149

---

1 Escrita en 1985 y representada en junio de 1986 por sus alumnos de Dramatización del Instituto de Bachillerato G. A. Bécquer de Sevilla, dentro de los actos conmemorativos del ciento cincuenta aniversario del nacimiento del poeta. Finalista del V Premio de Teatro «Hermanos Machado»

A mi mujer.

Y con mi agradecimiento a Rafael Montesinos por su valioso estudio, *Bécquer, biografía e imagen*, así como a los biógrafos y estudiosos consultados, en cuyos datos me he apoyado, junto con los textos de Gustavo Adolfo Bécquer, para rendir este homenaje al poeta, en el ciento cincuenta aniversario de su nacimiento.

El autor

Aunque la subjetividad consista también en decantarse por una determinada hipótesis y no por otra. Aunque subjetivo sea seleccionar este texto y no aquel. Y a pesar de que toda dramatización es siempre subjetiva, en mi trabajo he intentado que todos los datos estén documentados, dejando lo menos posible a la tentación de imaginar... aunque también haya caído en ella.

Personajes

ERUDITO. Narrador. Un profesor como tantos.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER. Poeta.

VALERIANO BÉCQUER. Su hermano.

NARCISO CAMPILLO. Poeta, amigo de Bécquer.

JULIO NOMBELA. Poeta, amigo de Bécquer.

JULIA CABRERA. Primera novia de Bécquer. Ojos verdes. 18 años.

NOVICIA TOLEDANA. Cabellera rubia. Ojos azules.

JULIA ESPÍN. Morena. Ojos negros. Contextura fuerte. 22 años.

JOSEFINA ESPÍN. Hermana de la anterior. Delicada. Rubia. Ojos azules. 20 años.

CASTA ESTEBAN. Esposa de Bécquer. Morena. Sensual. Ojos grises.

ALEJANDRA. Ojos verdes. Vital. 16 años.

ELISA GUILLÉN. Ojos grises. De 30 a 40 años.

JULIA BÉCQUER. Hija de Valeriano, a los 25 o 30 años.

LUISA. Amiga de Julia Espín. 22 años.

MANUEL DEL PALACIO. Poeta.

NÚÑEZ DE ARCE. Poeta.

EUSEBIO BLASCO. Poeta.

DIRECTOR GENERAL. De la Oficina de Bienes Nacionales.

Figurantes (sin texto)

FAMILIA BÉCQUER (año 1840):

JOSÉ Y JOAQUINA, 35 y 33 años. Padres de Bécquer.

HIJOS: Eduardo (14 años), Estanislao (12), Jorge Félix (10), Valeriano (8), Gustavo Adolfo (5), Ricardo (4), Alfredo (2) y José (recién nacido).

MARIANO JOSÉ DE LIBRE Y SU IMAGEN.

TRINIDAD MUERTA, vecina de los Bécquer.

JEFE DE SECCIÓN, Oficina de Bienes Nacionales.

La acción en Sevilla, Madrid y Toledo, entre 1836 y 1870. Narrada hoy.

Escena primera
Prólogo: Infancia

El espacio puede ser triple: dos plataformas separadas del escenario (plataforma A y plataforma B) y una estructura escénica convertible que pemita la creación de diferentes zonas, mediante un juego de cortinas y gasas. Todos los elementos escenográficos deben ser simples y basados en sugerencias románticas. Al entrar el público en la sala podrá ya ver al Erudito en la plataforma A trabajando en su mesa, bajo la luz de un flexo. Estará medio oscuro entre un montón de libros. Estudios sobre Bécquer y una multitud de ediciones de las obras del poeta. Trabaja cansadamente tras sus gafas.
Oscuro en la sala. Luz de flexo sobre la mesa del Erudito.
Música: Melodía 1. Sintonía romántica de apertura. A primer plano y fondo hasta desvanecerse en el texto siguiente.

BÉCQUER.– *(Voz en off)* Por todos los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo.[1]

Oscuro en la plataforma B. Se intensifica la luz, apoyando la del flexo, en la plataforma A.

---

1 «Introducción sinfónica» (comienzo) en Gustavo A. Bécquer, *Rimas*, (Madrid, 1871).

ERUDITO.— *(Se quita las gafas y fija su mirada en el público)* Es trabajoso. Muy trabajoso. Te encargan que escribas algo porque este año se celebra el centenario o el medio centenario de la vida o de la muerte de algún ilustre escritor... Es la cultura oficial, la manía de las conmemoraciones. Y aquí te pierdes entre biógrafos, unos que lo saben todo y otros que no saben nada, pero se lo inventan. Te pierdes entre las bellas palabras del autor que no han sido escritas para ser conmemoradas... Hasta que te decides a empezar, escogiendo lo que más te convence de todo lo que ha escrito... Ustedes crean lo que quieran; yo creo casi todo lo que voy a contarles...

Oscuro en la plataforma A. Suena un disparo de pistola y relampaguea el fogonazo en el escenario. Ante un espejo que se hace añicos, vestido con su mejor traje, un hombre se acaba de suicidar. El juego podría realizarse con dos actores –hombre e imagen–, quedando ambos cuerpos inertes en el escenario. Luz de plataforma A.

ERUDITO.— Febrero de 1837. Carnaval en Madrid. Rechazado por su amante, Dolores de Armijo, Mariano José de Larra se acaba de suicidar. Con él podría haberse acabado el romanticismo español, si es que alguna vez triunfó el romanticismo en España[2]... Pero otro poeta, desconocido entonces, José de Espronceda, leerá ante su tumba unos versos vibrantes. Una mujer nacerá en Galicia, en el mismo mes y el mismo año, Rosalía de Castro. *(Melodía 2)* Y otro poeta, también en febrero, un año antes, había nacido en Sevilla...

---

2 Allison Peers, «El fracaso del romanticismo» en *Historia del movimiento romántico español* (Madrid: Gredos, 1967), 2:9

Decrece luz en plataforma A y se ilumina tenuemente la plataforma B. En ella, adulto y con la imagen más conocida de su rostro, la del retrato que le hizo Valeriano, pelo ensortijado en una breve melena que deja caer dos rizos sobre su frente, bigote de puntas engomadas, breve perilla, Gustavo Adolfo Bécquer medita, sentado en un banco, entre el tornaluz de las ramas de un sauce. Sobre sus piernas cruzadas, un bloc de notas.
Música: Melodía dos: Notas lentas de pianos. Patéticas. A primer plano y después a fondo del recitado.

BÉCQUER.— ¿De dónde vengo? el más horrible y áspero
de los senderos busca
las huellas de unos pies ensangrentados
sobre la roca dura;
los despojos de un alma hecha jirones
en las zarzas agudas,
te dirán el camino
que conduce a mi cuna.[3]

Música: ráfaga de melodía anterior a primer plano, decrece y desvanece.
Al tiempo que desaparece la luz de la plataforma B se ilumina la plataforma A y muy tenuemente la parte central del proscenio, donde borrosamente se adivinan la composición de una foto familiar.

ERUDITO.— En el barrio de San Lorenzo, el 17 de febrero de 1836 hace exactamente ciento cincuenta años, nació Gustavo Adolfo Bécquer, en la calle Conde de Barajas número 26, antes calle Ancha de San Lorenzo *(Consulta una ficha. Durante toda la función el actor jugará con el recurso de leer sus*

3 «Rima LXVI» (1ª parte).

fichas o hablar directamente con el público, según el contexto) «derribada la casa fue reconstruida por el matador de toros Antonio Fuentes.»[4] Su Padre fue *(mientras sigue hablando se aclara la luz del escenario y bajo una tonalidad sepia se distingue la foto familiar, en distribución semejante a la de las meninas. Un actor, a la izquierda, tras un caballete, en posición de pintar, el padre. Levemente desplazados, la madre rodeada de todos sus hijos, excepto José. Al fondo enmarcado en una puerta semiabierta, Gustavo Adolfo)* José González Insausti, José Bécquer de nombre artístico. Escogió el apellido de sus antepasados que, procedentes de Flandes, se establecieron en Sevilla a fines del siglo XVI o en los comienzos del siglo XVII.[5] Pinta escenas andaluzas, hace retratos, ilustra libros...

Está casado desde 1827, con Joaquina Bastida. Con ella tendrá ocho hijos. *(A medida que vayan siendo citados, levantarán la mano, volviendo a quedar en la foto fija)* Todos tienen nombre de emperadores: de Eduardo, el mayor, no consta la fecha de su nacimiento en la iglesia de San Lorenzo. Estanislao, nacido el 1 de febrero de 1830. Jorge Félix el 21 de febrero. *(El narrador interrumpe la lectura de la ficha. Al público)* ¡Qué hallazgo! Todo pasa en febrero... Podríamos titular este... *Febrero romántico* o *El febrero de los Bécquer*, o hacer una tesina sobre el cálculo... *(Se interrumpe y vuelve a su ficha. Carraspea)* el tercero de los hijos, Jorge Félix, el 21 de febrero de 1832. *(El actor vuelve a repetir el gesto con la mano)* Valeriano en 1833, Gustavo Adolfo *(El actor cambiará levemente de posición, quedando bajo el marco de la puerta en un halito de luz)*, como ya hemos dicho, el 17 de febrero de 1836. Ricardo y Alfredo... cuyo nacimiento no está

4 Gustavo Adolfo Bécquer, ed. de José Carlos de Torres, *Rimas* (Madrid: Clásicos Castalia, 1981), 2n12. En adelante se cita solo el número de la rima correspondiente.

5 Ver verja en las capillas de Santa Justa y Rufina. Catedral de Sevilla.

documentado[6] Cinco años tiene Gustavo cuando muere su padre. Es la primera gran bofetada de la vida, la que recibe este niño de enormes ojos. Su padre, un hombre de 35 años, está muerto. *(Pausa. El actor que figura como padre de Bécquer saldrá lentamente de la foto, desapareciendo del escenario. Después de salir el padre, los niños compondrán otra foto en torno a la madre, en cuyos brazos deberá aparecer ahora un recién nacido)* Pocos meses después nace el hijo póstumo, José. Y Joaquina no piensa en ningún emperador romano, ni en José de Austria, sólo piensa en aquel José, pintor costumbrista y de encargo, que le dio ocho varones.[7]

Oscuro en escena y en la plataforma A. Luz en plataforma B. Música: misma melodía dos. A primer plano y a fondo.

BÉCQUER.— ¿A dónde voy? El más sombrío y triste
de los páramos cruza,
Valle de eternas nieves y de eternas
melancólicas brumas.
En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba. [8]

Luz en escena. De la foto familiar queda solo el caballete y la silla vacía en la que estaba sentada la madre. Luz en plataforma A.

ERUDITO.— Seis años después de la muerte de su padre, morirá Joaquina Bastida, dejando ocho huérfanos. Gustavo

6 Datos tomados de Rica Brown, *Bécquer* (Barcelona: Aedos, 1963).
7 Carlos J. Barbachano, *Bécquer* (Madrid: Espasa, 1970),9.
8 Gustavo A. Bécquer, «Rima LXVI» (2ª parte).

Adolfo Bécquer tenía once años cuando fue recogido por su madrina Manuela Monnehay. En su biblioteca leerá a los poetas clásicos y a los románticos. Su niñez se llenó de versos. Pero... ¿cómo fue la infancia de Bécquer? Nadie mejor que su hermano, su mejor amigo, puede recordarlo. *(Bajo un cenital lateral del proscenio, aparece en escena Valeriano)* Durante toda la vida de Gustavo Adolfo, Valeriano será su gran compañero.

VALERIANO.— Después de la muerte de nuestro padre nos trasladamos al número 27 de la calle del Potro, en el mismo barrio. Yo estudiaba en el Colegio de San Diego, que fundó Don Alberto Lista... Nunca olvidaré aquel poema, el primero que Gustavo escribió en toda su vida, cuando murió Alberto Lista. Gustavo tenía doce años:

Lágrimas de pesar verted, y el rostro
en señal de dolor cubrid, doncellas:
las liras destemplad y vuestro cantos
lúgubres suenen...

Sí, a los doce años, mi hermano ya había leído a Virgilio y a Horacio, a Fray Luis de de León y a Herrera... Bueno, decía que yo estudié en el Colegio San Diego. Allí iban todos los niños *bien* de las buenas familias sevillanas, pero al morir mi padre nos trasladaron al Colegio de San Francisco de Paula. Allí vino Gustavo, cuando tenía seis años. Cuando él tenía diez y yo trece, nos metieron internos en San Telmo. Íbamos a ser marinos, pilotos de altura... Pero se cerró San Telmo y pasamos a estudiar bachillerato en el Instituto San Isidoro. Después los dos nos dedicamos a la pintura, yo seguí y Gustavo cambió los pinceles por la poesía... ¿Cómo era Gustavo?

Música: anterior, muy tenue a fondo del final del párrafo de Valeriano.

Era uno de esos hombres en cuya alma rebosan el sentimiento que no han gastado nunca y el cariño que no pueden depositar en nadie. Cuando hablaba de su niñez se oscurecía su frente y exclamaba con un suspiro, «¡ya pasó aquello!»[9]

Decrece luz de escena y se ilumina la plataforma A.
Música: cuando Erudito va a hablar baja hasta desaparecer.

ERUDITO.— Y para acabar la presentación, convoquemos a los amigos de la infancia. Dos poetas: Narciso Campillo y Julio Nombela.

Luz de escena. Sentados ante el velador de un bar, charlan recordando.

NARCISO.— Gustavo tenía diez años y yo once, siete antes de conocerte a ti...

JULIO.— ¿Empezasteis juntos en San Telmo?

NARCISO.— *(Asiente)* Comíamos en la misma mesa, vestíamos el mismo uniforme, dormíamos en el mismo inmenso salón, cuyos arcos, columnas y melancólicas lámparas me parece estar viendo todavía...

JULIO.— Y escribíais juntos

9 «¡Es raro!», de G. A. Bécquer, *Leyendas* (Madrid, 1871).

NARCISO.— *(Ríe)* ¡No me lo recuerdes!

JULIO.— ¿Acabasteis aquella novela tan divertida?

NARCISO.— *¡El bujarrón en el desierto!*... No, no la acabamos. Pero *Los conjurados* sí, un espantable y disparatado drama...

JULIO.— ¡Teatro y novela a los diez años!

NARCISO.— Pero gracias a ti escogimos la poesía.

JULIO.— ¡Qué versos los de entonces!

NARCISO.— Cuando Gustavo fue a vivir con su madrina leyó a todos los poetas que había en aquella biblioteca. Teníamos trece o catorce años, recuerdo un poema muy clásico que me dedicó:

Muy más sabrosos que la miel hiblea,
más gratos que el murmullo de la fuente,
me son, Narciso, tus hermosos versos...

JULIO.— Siempre pensé que Gustavo te admiraba mucho.

NARCISO.— Me quería, como a ti...

JULIO.— Quiero decir que te admiraba como poeta más que a mí.

NARCISO.— ¡No digas tonterías!

JULIO.— ¿Quieres una prueba? ¿Quieres ver como Gustavo al final de su vida recordaba todos tus poemas?

NARCISO.— ¡Qué dices!

JULIO.— ¿Te lo demuestro? *(Narciso sonríe incrédulo. Escuchan)*

El polvo ha vuelto al polvo; más al cielo
radiante y libre se elevó su alma...

NARCISO.— *(Interrumpiendole)* ¿Cómo te acuerdas de eso?

JULIO.— *(Cariñosamente, sin ninguna ironía)* Yo también te admiro ¿Quién puede olvidar tu insigne elegía a la muerte de Quintana.[10]

NARCISO.— ¿Y qué?

JULIO.— ¿Y quién puede olvidar aquella rima de Gustavo?: Vuelve el polvo al polvo.

NARCISO.— ¿Vuela el alma al cielo?...

JULIO.— *(Narciso musita con él)* ¿Todo es vil materia/ podredumbre y cieno?

Música: Ultima ráfaga de la melodia 2. Oscuro momentaneo en el escenario, la música a primer plano. Después, a fondo del poema desaparecen de escena los amigos y el velador, iluminándose de nuevo el caballete y la silla de los padres de Bécquer.

BÉCQUER.— *(Voz en off)* ¿Todo es vil materia
podredumbre y cieno?
¿No sé, pero hay algo

10 Campillo, Narciso «A la muerte de Quintana», en *Poesías*, 1858.

que explicar no puedo,
que al par nos infunde
repugnancia y duelo,
al dejar tan tristes,
tan solos los muertos.[11]

Música: en fondo, bajo el poema, funde con la anterior. A primer plano cuando se hace el oscuro en la escena y luz en plataforma A. Melodía 3: amorosamente sugeridora.

ERUDITO.— Bien, señores. Mi idea era hacer una presentación para que ustedes conocieran a la familia de Bécquer, en especial a Valeriano y a Campillo y Nombela, grandes amigos de sueños e ilusiones... Ya volverán... Pero resulta que Bécquer es poeta del dolor... y del amor. Y resulta que ustedes han venido a ver un espectáculo que se titula *Enamoradas de Bécquer*... Ellas van a seguir contando la historia. Un minuto para las presentaciones y ellas tienen la palabra *(Hacia bastidores)* ¡Música ya, por favor!

Música: melodía 3 que acompañará de fondo las presentaciones hasta el momento que se indique a medida que el narrador vaya citando a cada una de las mujeres, irán entrando a escena, situándose a lo largo del proscenio.

ERUDITO[12].— Gustavo tenía 17 o 18 años –allá por 1853 o 54– cuando conoció a una muchacha de ojos verdes que era algo mayor que él: Julia Cabrera. *(La actriz entra en escena)* Fue la primera novia de Bécquer. Era hermana de Adelaida

11 «Rima LXXIII» (Final).

12 Todos los datos de esta secuencia están tomados en lo fundamental de Rafael Montesinos, «Vida íntima del poeta», en *Bécquer, biografía e imagen*, (Barcelona: R.M, 1877), 15-60. Citada a partir de ahora en el texto como *Bécquer...*

Cabrera, futura esposa de Estanislao, el segundo hermano de Bécquer.

Música: ráfaga, melodía anterior a primer plano y a fondo.

ERUDITO.— Ya en Madrid, entre los 19 y los 20 años, Gustavo viaja con frecuencia a Toledo. Allí conoció a una novicia *(Aparece la monja)* de ojos azules, hija quizás de un viejo pintor viudo que tenía su taller junto a la sinagoga del Tránsito, o quizá del Administrador de la Hacienda de un conde.[13]

Música: ráfaga a primer plano y a fondo.

ERUDITO.— A los 22 años, en el otoño de 1858, conocerá a otra mujer también llamada Julia, *(Entrada en escena)* Julia Espín, cantante de ópera e hija de compositor Joaquín Espín Guillén. Llegó a cantar en el Scala de Milán y en el Teatro Imperial de Moscú.

Música: ráfaga a primer plano y a fondo.

ERUDITO.— Año 1860. Bécquer tiene 24 años. Una mujer de ojos azules entrará en su vida y en su poesía, Josefina Espín *(Entra en escena)*, hermana de Julia.

Música: ráfaga anterior a primer plano y a fondo.

ERUDITO.— En este mismo año de 1860, Bécquer conocerá a Casta Esteban, su futura esposa *(Entra en escena)*. Contraerán matrimonio el 19 de mayo de 1861.

---

13 Adolfo de Sandoval, *Bécquer redivivo*, (Madrid: Camarasa, 1943), 267. La primera hipótesis procede del libro citado, la segunda de la leyenda «Tres fechas», de G. A. Bécquer.

Música: ráfaga anterior a primer plano y a fondo.

ERUDITO.— Bécquer y Casta Esteban se separaron después de siete años de matrimonio. Año 1869, a Bécquer le queda un año de vida, en Toledo otra vez, Gustavo encuentra inspiración y, sobre todo, amor. *(Entra Alejandra)* Una muchacha, Alejandra, entregó apasionadamente al poeta su cuerpo candoroso de niña y su sensualidad de mujer...

Música: ráfaga a primer plano y a fondo.

ERUDITO.— Y para cerrar tan bella relación, una última mujer que hoy no debiera comparecer ante nosotros, Elisa Guillén *(Se corta bruscamente la música) (Elisa entra vestida de forma diferenciada a todas las demás, mucho más actual)* Todos estudiamos allá en nuestro lejano bachillerato y, quizá hoy, aun muchos profesores lo sigan repitiendo, que Elisa Guillén fue la gran musa, el único gran amor de Gustavo Bécquer...

Pausa tensa. Elisa mira al público y después al narrador.

ELISA.— *(Seca y cortante)* Yo no tengo nada que ver con esta historia.

Oscuro.

Escena segunda
La primera novia. Julia Cabrera

Música: melodía 4: muy suave, muy dulce. A primer plano y a fondo.

ERUDITO.— Julia Cabrera, la tan buscada primera novia de Bécquer, era hija de don Antonio Cabrera Cortés y de doña Dolores Rodríguez. Vivían en la calle Triperas, número 8, hoy calle Velázquez. Allá por la primavera de 1854 ella y Gustavo fueron novios.[1]

Música: ráfaga de melodía anterior a primer plano.
Decrece la luz en plataforma A iluminándose un contraluz en el escenario: reflejada en un telón de seda, la silueta de una barca cruza de esquina. En ella una mujer bajo una sombrilla.

BÉCQUER.— *(Voz en off durante el recorrido de la barca. Música: ráfaga anterior a fondo)* En Sevilla, y en la margen del Guadalquivir que conduce al convento de San Jerónimo, hay una especie de remanso. Un sauce baña sus raíces en la corriente del río, y a su alrededor crecen multitud de juncos y de esos lirios amarillos y grandes que nacen espontáneamente al borde de los arroyos y las fuentes.[2]

---

1 Montesinos, *Bécquer...*, 43.
2 G. A. Bécquer, «Carta III», en *Desde mi celda*.

La sombra de la barca ha cruzado el escenario. En el lateral se ilumina un espacio reducido: la orilla del río en la que la embarcación queda varada. Desciende una muchacha de 18 años y de ojos verdes. Se sienta entre los libros. La música se desvanece.

JULIA C.— Nadie sabe nada. Sólo lo sabemos Gustavo y yo. Ni siquiera se lo ha dicho a sus amigos. Él siempre dice que nuestro amor es sólo nuestro... Nos conocimos hace tres meses, un día que Gustavo pasaba por delante de mi casa. Le sonreí... No sé por qué, y él se quedó quieto en la calle mirando hacia mi balcón hasta que me dio apuro y me metí dentro de la casa. Desde entonces todos los días, cuando iba a pintar al Alcázar, al estudio de su tío Joaquín, pasaba ante mi casa.

Sin disminuir la luz de escena, se ilumina la plataforma B.

BÉCQUER.— Nunca pude darme razón, cuando muchacho, de por qué he ido a cualquier punto de la ciudad donde nací, era preciso pasar antes por la casa de mi novia.[3]

Bécquer se dirige hacia el escenario al encuentro de Julia. Ha de desaparecer un momento de la vista del público para cambiar su aspecto: quitarse barba, bigote y chalina y cambiar su casaca.

JULIA C.— *(Mientras Bécquer se acerca y se cambia)* Después empezamos a vernos aquí, a la orilla del río... No todas las tardes, sólo de vez en cuando... Gustavo hablaba y yo escuchaba. De sus ilusiones, amigos, de sus proyectos, de sus recuerdos... A veces no le entendía muy bien, pero me gustaba oír su voz.

---

3 G.A. Bécquer,«La mujer de piedra», en *Leyendas*.

Bécquer llega junto a Julia con su nuevo aspecto. Ella se levanta y enlazan sus manos.
Música: suena de nuevo la melodía 4 y sube impidiendo que se escuchen las palabras de los dos enamorados. Se mantiene y desciende, desvaneciéndose a fondo del párrafo siguiente.

BÉCQUER.— Cuando yo tenía catorce o quince años y mi alma estaba llena de deseos sin nombre, de pensamientos puros y de una esperanza sin límites, ¡cuántas veces vine a sentarme aquí y daba rienda suelta a mis pensamientos! Soñaba entonces una vida independiente y dichosa, semejante a la del pájaro que nace para cantar y Dios le procura de comer... Soñaba ser poeta.[4] *(Pausa. Bécquer se queda absorto)*

JULIA C.— Gustavo...

BÉCQUER.— ¿Sí?

JULIA C.— ¿Con qué sueñas ahora?

BÉCQUER.— *(Espontáneo)* ¡Con Madrid! *(Julia se entristece. Él no parece percibirlo)* Esta tarde he estado con Narciso y con Julio. Nos vamos a Madrid. Vamos a ser allí hermanos y vamos a convertirnos en los poetas más célebres de nuestro tiempo.

JULIA C.— ¿Y cómo vais a vivir?

BÉCQUER.— Vamos a seleccionar los mejores poemas de cada uno, y los reuniremos en un tomo. Nos darán un dineral.

---

4 G.A Bécquer, *Desde mi celda*, paráfrasis de «Carta III».

(Música: se inicia ráfaga anterior) Cuando sea famoso vendré a buscarte y nos iremos al sitio más maravilloso del mundo...

Música: sube a primer plano, otra vez por encima de las palabras. Decrece la luz en la orilla del Guadalquivir, y al tiempo que se hace oscuro, se ilumina en el lateral contrario la habitación de la casa de Campillo. La música desaparece. Conversación con Julio Nombela.[5]

NARCISO.— Anoche revisé todo otra vez. Creo que hay que quitar algún poema más y revisar otros que...

JULIO.— *(Interrumpiéndole)* Eres demasiado exigente... Ya hemos corregido bastante...

NARCISO.— Tú y Gustavo sois iguales, todos os parecen buenos... Y no. Si queremos encontrar un editor deben ser todos sin defecto alguno...

BÉCQUER.— *(Entrando en el cuarto)* ¿Todo listo? Hay que emprender el viaje. Ya...

NARCISO.— ¿Ya?

BÉCQUER.— ¿A qué esperamos? Metemos en tu arquita de pino los poemas y... ¡A Madrid!

NARCISO.— Hará falta dinero para el viaje... y para los gastos de los primero días, hasta que encontremos un editor. ¿Has hablado con doña Manuela?

---

5 Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos* (Madrid:Casa editorial La Última Moda, 1909-1912). Citada a partir de ahora como *Impresiones*.

BÉCQUER.— *(Contrariado)* Sí, hemos discutido. No quiere que me vaya; dice que con ella nunca me faltará nada y que en Madrid todo serán privaciones... No pienso volver a casa de mi madrina. Si me quedara terminaría trabajando en el comercio de su familia.

JULIO.— Yo me voy el próximo fin de semana. ¡Vamos juntos los tres!

NARCISO.— Julio, tu familia está en Madrid, allí está tu casa, para ti es más fácil... Mi madre me dará dinero seguro... pero no tengo valor para decirle que me voy ya... En otoño, en cuanto pase el verano, me reuniré con vosotros.

BÉCQUER.— Hablaré con mi tío Joaquín. Él me dará para el viaje. Si no me puedo ir contigo, me iré enseguida. Pero, vamos a ver *(Sentándose en la mesa).* Hagamos un presupuesto para saber a qué atenernos... ¿Cuánto nos darán por el tomo sobre poco más o menos?, *(Los otros dos se miran. Titubean)* Figuremos una suma aproximada, ¿qué calculáis que nos dará un editor, teniendo en cuenta que no somos aun celebridades?

JULIO.— ¡Qué menos que dos mil o tres mil duros!

NARCISO.— ¿Tanto?

BÉCQUER.— *(Indignado)* ¡Tres mil duros! ¡Sesenta mil míseros reales! Eso se paga a cualquier coplero. Vergüenza daría a ese editor ofrecernos esa suma irrisoria... Pongamos trece mil o un poco más: noventa mil reales para cada uno de los tres.

JULIO.— Eso, ¡Pongamos lo que dices!

NARCISO.— ¿Estáis seguros?

JULIO.— Sí, Narciso... antes eché mal la cuenta, calculé mal. Yo conozco Madrid, Gustavo tiene razón... Yo he visto en Madrid monedas, muchas monedas en manos de Zorrilla, de García Gutiérrez, del Duque de Rivas. ¡Cómo brillan! España es generosa con sus poetas. Paga a real los versos de Zorrilla. *(Admirativamente)* ¡A real!

NARCISO.— Por eso Zorrilla escribe tantos versos y tan cortos.[6] *(Ríen los tres)*

BÉCQUER.— Noventa mil por lo menos para cada uno... Total, 270.000 reales. Veamos *(Escribe).* 30.000, casa. 60.000, vestir. 20.000, viajes. 40.000, comidas. 40.000, criados y carruajes. Y 20.000, amores. *(Ríen)* Cero es cero. *(Musita la suma)* Tres y seis, nueve, once, quince y cuatro, diecinueve, veintiuno. *(Desconcertado)* Doscientos diez mil reales... Sobran sesenta mil... ¿En qué los gastaremos? *(Julio y Narciso se miran perplejos. Piensan los tres)* ¡Ya está! *(Escribe)* Sesenta mil... en obras de caridad. Total 210 y 60, 270.000 justo.[7]

Mientras los tres amigos se felicitan y abrazan se hace lentamente el oscuro, iluminándose de nuevo el espacio de Julia Cabrera, en la orilla del Guadalquivir.

JULIA C.— El día que Gustavo me dijo que todo estaba preparado para el viaje tuve miedo. Miedo de perderle, miedo de que me olvidase... Pero no le dije nada... Él, además

6 Benjamín Jarnés, *Doble agonía de G.A. Bécquer*, (Madrid: Espasa Calpe, 1936).
7 Ver autógrafo de estas cuentas en Montesinos, *Bécquer...* , 131.

estaba como distraído. Bueno... él siempre era distraído y reservado. Si llevaba un libro de versos en la mano o un periódico que nunca leía, lo dejaba olvidado. Lo que llevase en la mano... Pero Gustavo era alegre, claro que tuvo penas, pero ¿quién no las tiene?[39] Y aquella tarde, no sólo estaba distraído, sino triste, muy triste... y no era por mí. *(Mientras Julia continúa hablando, se ilumina otra pequeña zona en el escenario donde se ve sobre un camastro humilde a una muchacha muerta.*[8] *A la vez se iluminará la plataforma B en la que aparecerá Bécquer, otra vez adulto)* Aquella tarde, Trinidad, una vecina suya de la calle Mendoza Ríos había muerto. Gustavo y Valeriano habían visto el cadáver...

Disminuye, sin desaparecer, la luz en el espacio de Julia, pensativa. Aumenta en la habitación de Trinidad y plataforma B.

BÉCQUER.— Cerraron sus ojos
que aun tenía abiertos.
Taparon su cara
con un blanco lienzo;
y unos sollozando,
otros en silencio,
de la triste alcoba
todos se salieron.
La luz, que en un vaso
ardía en el suelo,
al muro arrojaba
la sombra del lecho;
y entre aquella sombra
veíase a intervalos,
dibujarse rígida

8 Consultar dibujo de Valeriano en Montesinos, *Bécquer...* , 188.

la forma del cuerpo.
Despertaba el día,
y a su albor primero
con sus mil ruidos
despertaba el pueblo.
Ante aquel contraste
de vida y misterios,
de luz y tinieblas
medité un momento:
¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos! *(...)*

Decrece lentamente la luz en la habitación de Trinidad, mientras Bécquer concluye el recitado.

BÉCQUER.— *(...)* En las largas noches
del helado invierno,
cuando las maderas
crujir hace el viento
y azota los vidrios
el fuerte aguacero,
de la pobre niña
a solas me acuerdo.[9]

Oscuro en la plataforma B, se intensifica en la zona de Julia.

JULIA.— Nos despedimos tristes, ajenos, cada uno pensando en cosas distintas. *(Saca un pañuelo delicado y se seca una lágrima)* Supe de su vida en Madrid por mi hermana. Nunca más volví a ver a Gustavo.

9 «Rima LXXIII»

Julia desaparece tras la barca, recortándose en ella y en contra-luz de nuevo su silueta. La barca hace el recorrido inverso del comienzo de la escena.
Música: melodía 4 a primer plano y después a fondo hasta el final de la escena.

BÉCQUER.— *(Voz en off)* Pocos días después abandonó Sevilla, y pasaron muchos años sin que volviese a ella, y olvidé muchas cosas que allí me habían sucedido; pero el recuerdo de tanta y tan ignorada y tranquila felicidad no se me borró nunca de la memoria.[10]

Oscuro en plataforma B y luz en plataforma A. La música no se interrumpe. Sigue a fondo.

ERUDITO.— *(Emocionado)* Durante toda su vida, Julia Cabrera recordará con una nostalgia infinita a aquel adolescente de ojos grandes, mirada perdida y gesto distraído, que un día lejano de septiembre partió en la diligencia de Madrid, camino de la soñada gloria... *(Transición)* Julia Cabrera murió en 1913, cerca de sus ochenta años, recordándole siempre. Bécquer que no hallará constancia en el corazón de ninguna mujer, hubiese encontrado esa constancia en ella... aunque quizá, nos hubiésemos quedado sin sus rimas, porque ninguna de las Rimas de Bécquer fueron escritas para Julia Cabrera.

Oscuro.

10 G. A. Bécquer, *La venta de los gatos*», 1862.

Escena tercera
Llegada a Madrid y una novicia toledana

Se ilumina el proscenio sin dejar ver la distribución escenográfica que, en tres espacios distintos, debe prepararse para esta segunda escena. Iluminados por dos cenitales, sin relacionarse entre sí, Narciso Campillo en un lateral y en otro, Julio Nombela (ambos adultos).

NARCISO[1].— En otoño de 1854 vino Gustavo a Madrid, resuelto a conquistar con su talento un nombre ilustre, una posición independiente. El velo de flores y oro que la poca edad y el entusiasmo tejen y desarrollan ante la vista, ocultó a la de Gustavo el desamparo, la pobreza, los sinsabores de todo género que sufrió antes y aun después de ser ventajosamente conocido

JULIO[2].— Un día de octubre un mozo de cuerda me trajo un mensaje de Gustavo. Acababa de llegar a Madrid y se había alojado en una casa de huéspedes de la calle de Hortaleza. A las nueve de la mañana del día siguiente fui a verle. Me contó que su tío Joaquín le había dado treinta duros, de los cuales ya había gastado doce en la diligencia que le había conducido a Madrid y en su manutención durante el trayecto.

---

1 Campillo, Narciso, «Gustavo Adolfo Bécquer», en La Ilustración de Madrid, 12, enero, 1871

2 En su mayor parte tomado de Julio Nombela, *Impresiones*.

También en el proscenio, un cenital central ilumina a Bécquer que habla también sin relacionarse con sus amigos.

BÉCQUER.— Sí, mi tío Joaquín Domínguez me dio treinta duros y me dijo: «Nunca serás buen pintor, sino mal literato».

JULIO.— A grandes rasgos le referí cuanto me había pasado desde nuestra separación y la escasa esperanza que tenía de que los versos guardados en la arquilla de Campillo nos sacaran de apuros, Por una parte, la agitación política, la revolución de julio de Vicálvaro, no predisponía los ánimos a los tranquilos goces del arte y, por otra parte había oído decir al Duque de Rivas que ningún editor compraba poesías.

BÉCQUER.— Campillo no tardará en reunirse con nosotros. Traerá los versos. Y si encontramos algún editor que los publique, aunque sea sin pagarnos, y aunque sólo queden los ceros en los cálculos de nuestras ganancias, por lo menos, nos daremos a conocer.

NARCISO.— Me escribió Gustavo y me contó que Madrid le desilusionaba como ciudad.

JULIO.— Conseguimos que un editor, un aventurero francés, nos encargara biografías de diputados. Nos pagaba a un cuarto de real la línea.

BÉCQUER.— Hasta el año siguiente, 1855, no llegó Campillo. Y llegó enfermo de viruelas.

NARCISO.— Repartimos los versos del arca. Gustavo destruyó los suyos. Yo regresé a Sevilla. *(Se apaga su cenital y desaparece)*

BÉCQUER.— Y yo me quedé en Madrid. Madrid sucio, negro, feo como un esqueleto descarnado, tiritando bajo su inmenso sudario de nieve. Entonces tuve frío hasta en el alma.[3]

JULIO.— Madrid les desilusionó a los dos, pero aunque la añoranza de Andalucía fuese grande, la vida intelectual estaba en Madrid y en Madrid había que buscar la gloria y el dinero para vivir y disfrutar de la vida. *(Se apaga su cenital y desaparece de escena)*

Música: melodía 6: música romántica con reminiscencias andaluzas. A primer plano y a fondo en el centro de la escena ha quedado solo Bécquer.

BÉCQUER.— Pero el recuerdo de Sevilla me dio fuerzas. Un soplo de la brisa de mi país, una onda de perfumes y armonías lejanas, toda mi Andalucía en sus días de oro y en sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma... Desde Madrid torné con mi espíritu a vivir en la ciudad donde he nacido y de la que tan viva guardaré siempre la memoria.

Música: melodía anterior a primer plano. Oscuro en el escenario y luz en plataforma A. La música se desvanece.

ERUDITO.— En el mes de noviembre de 1955, Valeriano Bécquer también se traslada a Madrid. Gustavo y él vivirán juntos en una pensión de la plaza de Santo Domingo. Durante los últimos meses de este año realizarán varios

---

3 Crítica de Bécquer a la obra *la soledad*, de Augusto Ferrán, que publicó en El Contemporáneo, en 1861.

viajes juntos a Toledo... Hay tres fechas escritas en el corazón que se corresponden con tres viajes –y quizá más– que Gustavo Adolfo realizó solo buscando el amor prohibido de una novicia toledana.

Desaparece luz en plataforma A al tiempo que van iluminándose los tres espacios escénicos, hasta ahora ocultos.
Música: melodía: coro de monjas cantando sus rezos de maitines, muy tenues.
Espacios escenicos:
Espacio 1: fachada de casa toledana. En ella un gran arco ojival, rodeado de un festón de hojas picadas y agudas. El arco, cerrado por un ligero tabique blanco como la nieve, dentro del cual una pequeña ventana con un marco y los hierros verdes, una maceta de campanillas azules y unas vidrieras con sus cristales emplomados y su cortinilla de una tela blanca, ligera y transparente.[4]
Espacio 2: fachada de antiguo palacio árabe, convertido en palacio castellano y después en convento de religiosas. En lo alto, mirador de clausura cerrado por una celosía.
Espacio 3: tras una verja, sombras que sugerirán un claustro umbrío. Dos ángeles armados guadarán la puerta dorada.
Mientras, se van iluminando lentamente y uno a uno los tres espacios y con el fondo del canto de maitines, la voz en off de Bécquer.

BÉCQUER.— *(Voz en off)* ¡Cuántas veces al pie de las musgosas
paredes que la guardan,
oí la esquila que al mediar la noche
a los maitines llama!
¡Cuántas veces trazó mi triste sombra
la luna plateada,

4 G.A. Bécquer, «Tres fechas», en *Leyendas.*

junto a la del ciprés, que de su huerto
se asoma por las tapias!
Aunque el viento en los ángulos oscuros
de la torre silbara,
del coro entre las voces percibía
su voz vibrante y clara.[5]

Música: melodía 6 funde sus cantos con música romántica, muy amorosa, pero muy inquietante, al tiempo que desaparece la luz de los espacio 2 y 3 quedando solo iluminado el espacio 1. En la espléndida ventana habla la futura novicia.

NOVICIA[6].— Había algo especial en aquel hombre que yo no había visto en ninguno. No sé si era la armonía de sus gestos y de su andar pausado. O cómo levantó la cabeza y la fijó en mi ventana. O aquellos ojos negros que tanto me inquietaron, aquella mirada que traspasaba el visillo de mi ventana... Lo vi por vez primera una tarde que paseaba solo por mi calle solitaria. Cuando levantó la vista yo me oculté pero estoy segura de que me estaba adivinando... Siguió calle arriba y volvió varias veces la cabeza hasta que se perdió en la esquina de la Casa del Canónigo... Al día siguiente volvió aturdiendo, con toda la intención, la silenciosa calle con el ruido de sus pasos. *(Se oculta al tiempo que aparece Bécquer)*

Bécquer se detiene ante la ventana. Camina unos pasos. Vuelve su cabeza. Música: misma melodía anterior ha subido a primer plano y vuelve a fondo.

---

5 «Rima LXX» (1ª parte).

6 Referencias y textos transcritos e inspirados en Bécquer «Tres fechas», *Leyendas*, y en las Rimas «LXX, LV y LXXIV».

BÉCQUER.— ¡Cuántos sueños, cuántas locuras, cuánta poesía despertó en mi alma aquella ventana mientras permanecí en Toledo! *(Al público)* Pero transcurrió el tiempo que debía permanecer en la ciudad. Un día, pesaroso y cabizbajo, guardé todos mis dibujos y mis papeles en la cartera; me despedí del mundo de las quimeras y tomé un asiento en el coche para Madrid... Mientras doblábamos la colina que ocultó de repente la ciudad a mis ojos, saqué el lápiz y apunté una fecha. Es la primera de las tres a la que yo llamo ¡la fecha de la ventana!

Música: ráfaga de la melodía 7 anterior a primer plano y desaparece. Luz en el cenital central del proscenio, al tiempo que se obscurece el espacio 1.

NOVICIA.— *(Bajo el foco hablando al público)* Mi padre era administrador del conde de Castejón. Hace casi un año, en la epidemia de cólera, murió. Y murió mi madre. El señor deán de la catedral ha entregado mi dote al convento de las clarisas. Pasaré el noviciado y profesaré si Dios me da fuerzas para ello...

Música: melodía 7, cantos de maitines. De primer plano a fondo. Se ilumina el espacio central del escenario, fachada de convento. Bécquer sentado en una piedra la contempla. Recita.

BÉCQUER.— En las noches de invierno, si un medroso
por la desierta plaza
se atrevía a cruzar, al divisarme
el paso aceleraba.
Y no faltó una vieja que en el torno
dijese a la mañana,
que de algún sacristán muerto en pecado
acaso era alma yo.

A oscuras conocía los rincones
del atrio y la portada;
de mis pies las ortigas que allí crecen
las huellas tal vez guardan
(...) A mi lado sin miedo los reptiles
se movían a rastras.
¡Hasta los mudos santos de granito
vi que me saludaban![7]

Un foco ilumina una celosía entreabierta por la que aparece una mano blanquísima que saluda a Bécquer y desaparece.

BÉCQUER.— *(Al público)* Se había agitado varias veces, como saludándome con un signo mudo y cariñoso. Y me saludaba a mí... No era posible que me equivocase. Estaba solo, completamente solo... En balde esperé la noche clavado en aquel sitio, sin apartar los ojos de la celosía. Inútilmente volví muchas veces a ocupar la oscura piedra que me sirvió de asiento en que vi aparecer aquella mano misteriosa... No la volví a ver más. Y tuve que marcharme de Toledo, dejando allí todas las ilusiones que se habían levantado en mi mente. Torné a guardar los papeles en mi cartera con un suspiro, pero antes de guardarlos escribí otra fecha, la segunda, la que yo conozco por la *fecha de la mano*. Al escribirla miré un momento la anterior, la de la ventana, y no pude menos de sonreírme de mi locura.

Oscuro. Música: melodía 9. Muy tenebrosa. Se ilumina el espacio 3. Ante las rejas, asido a ellas, Bécquer observa el interior del claustro. Al fondo parece adivinarse la figura blanca de la novicia. Suena en off el recitado de Bécquer.

---

7 «Rima LXX» (2ª parte).

BÉCQUER.— *(Voz en off)* Las ropas desceñidas,
desnudas las espadas,
en el dintel de oro de la puerta
dos ángeles velaban.
La vi como la imagen
que en leve sueño pasa,
como rayo de luz, tenue y difuso,
que entre niebla nada.
Me sentí de un ardiente deseo
llena el alma
Como atrae un abismo, aquel misterio
hacia sí me arrastraba.
Más, ¡ay!, que de los ángeles
parecían decirme las miradas.
El umbral de esta puerta
sólo Dios lo traspasara.[8]

Música: melodía amorosa e inquietante durante el oscuro. Vuelve a iluminarse el espacio tres. Bécquer ha traspasado la verja dentro del claustro, entre celajes de luz se adivinan las figuras abrazadas de los dos enamorados. Bécquer parece quitarle el velo y la toca. Y parece caer sobre los hombros de la novicia una cascada de cabello rubio. Se abrazan convirtiéndose en una sola sombra blanca. Mientras el espectador vislumbra estas imágenes, en off volverá a escucharse la voz de Bécquer. La música acompaña de fondo el recitado.

BÉCQUER.— *(Voz en off)* Entre el discorde estruendo de la orgía
acarició mi oído,
como nota de música lejana

8 «Rima LXIV».

el eco de un suspiro.
El eco de un suspiro que conozco,
formado de un aliento que he bebido,
perfume de una flor que oculta crece
en un claustro sombrío.
Mi adorada de un día cariñosa.

El diálogo siguiente sonará en off a dos voces, siendo la de ella de timbre claramente distinto a la de la novicia.

MUJER DESCONOCIDA.— ¿En qué piensas?

BÉCQUER.— Me dijo. En nada.

MUJER DESCONOCIDA.— ¿En nada y lloras?

BÉCQUER.— Es que tengo alegre la tristeza y triste el vino.[9]

En la penumbra se separan los amantes y lentamente se hace el oscuro mientras la música anterior de fondo sube a primer plano y desaparece.
Luz en plataforma A.

ERUDITO.— Casi toda la vida de Bécquer se compone de un solo y largo capítulo amoroso. Un capítulo lleno de nieblas, de misterios, de nombres nunca pronunciados en voz alta. Uno de esos nombres misteriosos quedó hundido para siempre en un claustro sombrío.[10]

Luz en plataforma B.

---

9 G.A. Bécquer, «Rima LV».
10 Montesinos, *Bécquer...*, 47.

BÉCQUER.— Esa fecha, que no tiene nombre, no la escribí en ninguna parte... Digo mal: la llevo escrita donde nadie más que yo puede leerla y de donde no se borrará nunca. *(Decrece la luz)*

Oscuro.

Escena cuarta
Dos hermanas. Julia y Josefina Espín

ERUDITO.— En el año 1857 inicia la publicación de la Historia de los templos de España, ambicioso proyecto, condenado al fracaso. La reina Isabel lo recibe en audiencia, pero toda su ayuda es una suscripción del trono para diez ejemplares. Gustavo cae enfermo de hemotisis. Valeriano vuelve a Madrid precipitadamente. Gustavo guarda cama como cerca de dos meses. Otoño de 1858. Bécquer tiene 22 años. *(Luz en el proscenio. Sobre la primera cortina que cierra la estructura, dos figuras de mujer en un balcón)* Valeriano y Gustavo pasean por la calle de la Justa, conversan.

BÉCQUER.— Recuerdo cuando nuestros padres nos quitaban el candil y tú dibujabas a la luz de la luna.

VALERIANO.— No podría vivir sin pintar.

BÉCQUER.— Si te dieran una renta muy grande con prohibición absoluta de pintar, ¿aceptarías?

VALERIANO.— No. Yo lo que quisiera es que alguien me diese de comer y de beber, nada más que lo suficiente, y luego, muchos colores y muchos lienzos, todos los tamaños, chicos grandes, anchos y estrechos; a veces el tamaño le da a uno el asunto... y yo pintar y pintar. Y que él se llevase lo

pintado, y, si podía, hiciera con aquello el negocio que le diese la gana.[1]

BÉCQUER.— *(Interrumpiéndolo)* ¡Valeriano! ¡Mira! *(Ambos dirigen su mirada al balcón donde están las dos muchachas)* Es la encarnación de Ofelia, es Julieta... Es la Carlota de Goethe.[2]
Hoy la tierra y los cielos me sonríen,
hoy llega al fondo de mi alma el sol,
hoy la he visto... la he visto y me ha mirado...
Hoy creo en Dios[3]

Ambos hermanos siguen su paseo, volviendo de vez en cuando sus miradas. Decrece la luz en escena, quedando un momento iluminado el balcón.
Oscuro.

ERUDITO.— En la casa de D. Joaquín Espín Guillén se celebraban veladas musicales y literarias. Los Bécquer fueron presentados a la familia Espín casi un año después de este paseo, por Ramón Rodríguez Correa, leal amigo de Julia.

Luz bajo el cenital central del proscenlo, Julia E. habla con el público.

JULIA E.— Sí, era distinto a los demás, pero muy descuidado y, a veces latoso. Hablaba mucho y decía versos. Y cuando no le entendía, me limitaba a sonreír y él parecía satisfecho sólo con eso... Y otras veces me quedaba seria porque me

---

1 Bécquer, G.A. Semblanza de Valeriano, *La Ilustración de Madrid*, (sept. 1870).
2 Julio Nombela, *Impresiones*, (aunque en el texto se ha puesto a Valeriano como acompañante de Gustavo A.)
3 «Rima XVII».

aburría. Y él trataba de adivinar mis pensamientos y suponía cosas raras, cosas que yo no estaba pensando ni se me podía pasar por la imaginación Le dejaba hablar... Bueno, al principio me gustó, pero era pobre y vestía tan mal... y, como mi padre decía, no era un hombre de porvenir. Y dejó de gustarme.

Luz en escena. Amplio salón en casa de los Espín. Reunión social: escritores, músicos, amigos. Julia entra en escena desde el proscenio y Bécquer la acompaña hasta un sofá. Josefina, desde lejos, los contempla con discreción durante esta acción, texto del narrador.

ERUDITO.— Una noche cualquiera, en una de aquellas veladas, cerca ya de 1860, Bécquer besó por primera vez a Julia Espín. *(Oscuro en plataforma A)*

En el rincón donde está el sofa, protegidos de las miradas, Bécquer recita a Julia que tiene sobre su regazo un libro abierto.

BÉCQUER.— Sobre la falda tenía
el libro abierto,
en mi mejilla tocaban
sus rizos negros.
No veíamos las letras
ninguno, creo,
mas guardábamos ambos
hondo silencio
¿Cuánto duró?
Ni aún entonces
pude saberlo.
Sólo sé que no se oía
más que el aliento,

que apresurado escapaba
del labio seco.

Los actores seguirán la acción narrada en el poema.

Sólo sé que nos volvimos
los dos a un tiempo,
y nuestros ojos se hallaron
y sonó un beso.
(Pausa, después de besarse)
Creación de Dante era el libro,
era su infierno,
cuando a él bajamos los ojos
yo dije trémulo
¿Comprendes ya que un poema
cabe en un verso?
Y ella respondió encendida.

JULIA E.— Ya lo comprendo.[4] *(Bécquer baja la vista)*

Decrece la luz en el salón aunque sigue la fiesta. Los invitados conversan y beben. Varios admiradores merodearán en torno a Julia. Ella sonríe a todos. Bécquer se adelanta al proscenio. Se ilumina el cenital central.

BÉCQUER.— *(Al público)* Como aquella mujer he conocido muchas, pero ojos como los suyos confieso que no había visto jamás. Eran negros, desmesuradamente abiertos, tan fijos, tan cercados de sombras misteriosas, tan llenos de reflejos de una claridad extraña que al mirarlos de frente experimenté una especie de alucinación y bajé la mirada.[5]

---

4 «Rima XXIX».

Yo sé que hay fuegos fatuos que en la noche llevan al caminante a perecer;
yo me siento arrastrado por tus ojos,
pero adónde me arrastran, no lo sé.[6]

Bécquer se aproxima al lugar donde está Julia aprovechando un momento en que se ha quedado sola.

BÉCQUER.— No sé qué te pasa... No contestas a nada de lo que te pregunto... Pareces huirme. *(Julia calla)* Bogo en un mar de dudas. Sin embargo, estas ansias me dicen que yo llevo algo divino aquí dentro.[7] ¿No dices nada? *(Julia hace ademán de levantarse. Bécquer la retiene)* Un día me admiró tu cariño... Hoy no me admira tu olvido, porque lo que hay en mí que vale algo... eso. ¡Ni lo pudiste sospechar![8]

Julia se separa de Bécquer y se acerca a otro grupo. Luisa, amiga de Julia acude al lado del poeta.

BÉCQUER.— Luisa, usted es amiga de Julia... Ayúdeme usted... Creo que ya no me ama... pero no me lo dice, claramente ¿Sabe usted algo? Por favor, sáqueme de este laberinto de confusiones.

LUISA.— No se enamore usted de esa mujer. Olvídela. No se enamore usted porque...

BÉCQUER.— *(Interrumpiéndole)* ¿Por qué?...

---

5 Bécquer, *Un boceto del natural*, 1863.
6 «Rima XIV»(final).
7 «Rima VIII».
8 Paráfrasis de «Rima XXXV».

LUISA.— Porque será usted muy infeliz. ¿No le dije en la reunión del mes pasado que era una... mujer muy «original»?

BÉCQUER.— Que no tiene nada de vulgar, ya se ve, pero lo que deseo que usted me explique es ¿por qué hace como si me desdeñara, por qué guarda ese silencio misterioso?

LUISA.— Por una razón muy sencilla: porque su mamá, que es una señora de gran talento, le tiene encargado mucho que no hable delante de la gente.

BÉCQUER.— *(Estupefacto)* ¿Su mamá?... ¿Y por qué razón se lo ha prohibido?

LUISA.— *(Echando una mirada de reojo hacia el grupo donde está Julia para asegurarse de que no es escuchada)* Porque es tonta.[9]

Decrece la luz en salón, pero continúa la reunión. Se iluminan los dos cenitales laterales del proscenio. Bécquer y Julia Espín se colocan separados en cada haz de luz.

BÉCQUER.— Ella tiene la luz, tiene el perfume,
el color y la línea,
la forma engendradora de deseos,
la expresión fuente eterna de poesía.
¿Qué es estúpida?... ¡Bah! mientras callando
guarde oscuro el enigma,
siempre valdrá a mi ver, lo que ella calla
más que lo que cualquier otra me diga.[10]

---

9 *Un boceto del natural*

JULIA E.— Nunca estuve enamorada de Gustavo Bécquer. Nunca fuimos novios... Era muy pesado y era un hombre sin porvenir.

BÉCQUER.— ¿A qué me lo decís? Lo sé, es mudable,
es altanera y vana y caprichosa;
antes que el sentimiento de su alma,
brotará el agua de la estéril roca.
Sé que en su corazón, nido de sierpes,
no hay una fibra que al amor responda;
que es una estatua inanimada... pero...
es tan hermosa![11]

JULIA E.— Bécquer era un hombre sucio.

Regresan los dos a la fiesta. Oscuro en el proscenio y luz en el salón.

JOSEFINA.— *(En alta voz)* ¡Por favor, Gustavo Adolfo! Hablamos de usted... ¿Por qué no nos recita uno de sus bellos poemas?

BÉCQUER.— *(Mira a Julia)* Puede haber personas que no deseen escucharme...

LUISA.— ¡Por favor, Gustavo! ¡Nos encantaría a todos!

BÉCQUER.— Con sumo gusto. *(Ostensiblemente Bécquer recita dirigiéndose a Julia)*
Voy contra mi interés al confesarlo
no obstante, amada mía,

---

10 «Rima XXXIV».
11 «Rima XXXIX».

pienso cual tú que una oda solo es buena
de un billete de banco al dorso escrita.[12]

Julia sale airadamente. Silencio tenso. Bécquer mira hacia el lugar por donde ella se ha ido. sale por la parte contraria. Valeriano, tras él. Josefina se adelanta al cenital central del proscenio. Oscuro en el salon.

JOSEFINA.— *(En el proscenio al espectador)* Yo no pude suponer que Gustavo Adolfo iba a recitar esa poesía contra mi hermana... Yo no quería que Julia se enfadara... Y... sobre todo, yo no quería que él... dejara de venir por nuestra casa. Ya no asistió a ninguna otra reunión...

Música anterior a primer plano y sigue a fondo.

JOSEFINA.— ... Pero en mi álbum quedaron sus versos... versos que fueron escritos para mí.

Regresa a un pequeño sillón en un angulo recogido, abre su álbum y musita los versos, mientras en off suena la palabra de Bécquer.

BÉCQUER.— *(Voz en off)* Despierto, tiemble al mirarte;
dormida, me atrevo a verte;
por eso, alma de mi alma,
yo velo mientras tú duermes
¡Duerme!
Despierta miras y, al mirar, tus ojos
húmedos resplandecen
como la onda azul cuya cresta

12 «Rima XXVI».

chispeando el sol hiere
¡Duerme!
De tu balcón las persianas
cerré ya porque no entre
si nace, el rayo azulado
de la aurora y te despierte
!Duerme![13]

Música: melodía anterior a primer plano y se desvanece.

JOSEFINA.— *(Desde su asiento)* Madrid, mayo de 1860. Firmado Gustavo Adolfo Bécquer... Nunca podré saber si otras poesías que escribió en estas fechas estaban dedicadas a mí... Todas hablaban de unos ojos azules... Y si eran los míos, ¿es que Bécquer realmente me amó? ¿O estaba despechado por el rechazo de unos ojos negros, los de mi hermana Julia?

Música: Melodía anterior a primer plano y luego a fondo hasta el final de la escena.
Bécquer entra en escena y acude junto a Josefina, como envuelto en bruma, como en un ensueño de la muchacha. Colocado tras ella, y acariciando sus cabellos, recita.

BÉCQUER.— Tu pupila es azul, y cuando ríes
su claridad suave me recuerda
el trémulo fulgor de la mañana
que en el mar se refleje.
Tu pupila es azul y cuando lloras
las transparentes lágrimas en ella
se me figuran gotas de rocío

13 «Rima XXVII»(fragmentos).

sobre una violeta.
Tu pupila es azul y si en su fondo
como un punto de luz radia una idea,
me parece en el cielo de la tarde
una perdida estrella.[14]

Veladuras y nieblas envuelven aun más a los enamorados. Bécquer se coloca ante Josefina, enlaza sus manos y le mira fijamente a los ojos.

BÉCQUER.— ¿Qué es poesía, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul?
¿qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.[15]

Música: anterior a primer plano, mientras se desdibuja la imagen de un beso.
Oscuro.

14 «Rima XIII».
15 «Rima XXI».

Escena quinta
Boda con Casta Esteban

ERUDITO.— Y así hemos llegado al importante año de 1860. A Bécquer le quedan diez de vida. Tiene 24. Dejó de asistir a las tertulias de la familia Espín. ¿Qué fue de Julia? Se casó trece años después con un ingeniero de montes que llegó a ser Ministro de la Gobernación. ¿Le dio seguro lo que ella apetecía: honores, títulos y riquezas? Pero si hoy nos acordamos de Julia Espín no es ni por su matrimonio, ni famosa la hicieron sus actuaciones secundarias en el Scala de Milán o en el Teatro Imperial de Moscú, sino simplemente porque fue amada por «un hombre sucio», como ella siempre siguió repitiendo. Sin embargo, nunca pudo alejar de su lado la sombra de Gustavo Adolfo Bécquer. Él mismo se lo había vaticinado.

Mientras suena en off la voz de Bécquer se iluminarán los dos cenitales laterales del proscenio. En uno Julia y en otro, Josefina Espín.

BÉCQUER.— *(Voz en off)* Me ha herido recatándose en las sombras,
sellando con un beso su traición.
Los brazos me echó al cuello, y por la espalda
partiome a sangre fría el corazón.
Y ella prosigue alegre su camino
Feliz, risueña, impávida ¿y por qué?

Porque no brota sangre de la herida,
porque el muerto está en pie.[1]

Decrece luz en el espacio de Julia hasta desaparecer.

ERUDITO.— Bécquer también se alejó de Josefina Espín, quizá porque quería alejarse de todo lo que le recordara a su hermana Julia. *(Decrece y desaparece luz sobre Josefina)*

Mientras continúa hablando Erudito, se va iluminando la habitación de la casa de Casta y Gustavo. Casta está sentada y aburrida con su costura.

ERUDITO.— Valeriano se casó con Winnefred Cogan, hija de un marino británico, de la que pronto se separaría. A finales de este año nació en Sevilla su hija Julia. Gustavo le puso este nombre apadrinándola desde Madrid. ¿Era el recuerdo doloroso de Julia Espín? ¿O la pequeña Julia Bécquer llevará este nombre por aquella lejana novia sevillana?... Pero volvamos a nuestra historia: en este año de 1860, en la consulta del doctor Esteban, especialista en enfermedades venéreas, Gustavo conoce a la hija única del médico: Casta, en el número 19 de la calle Baño.

CASTA.— *(En su cuarto de costura)* Nunca nadie me había escrito versos. Gustavo me dedicó un poema y me lo aprendí de memoria. Alguien... Valeriano, me parece, dijo un día que era una poesía muy mala, que no parecía escrita por su hermano... A mí me gustaba... Lo que pasa es que Valeriano no me podía ver, y como Gustavo me la había dedicado a mi, pues eso... ¿La recito?... A ver si me acuerdo.

---

1 «Rima XLVI».

Tu aliento es el aliento de las flores;
tu vida es de los cisnes la armonía;
es tu mirada el esplendor del día,
y el color de la rosa es tu color.
Tú prestas nueva vida y esperanza
a un corazón para el amor ya muerto...
(Titubea)... esto... tú creces de mi vida en el
desierto como crece en un páramo la flor.[2]

Deja la costura e inicia una actividad en la habitación mientras sigue hablando.

CASTA.— Al principio todo iba bien... Gustavo no hablaba mucho conmigo... hablaba con su hermano... El hombre sólo es amigo de otros hombres. De la mujer, jamás... La gente me decía que Gustavo se había enamorado muchas veces, pero a mí no me importaba porque yo sabía que se iba a casar conmigo... Y nos casamos porque nos teníamos que casar.

Mientras Casta concluye su actividad y vuelve a sentarse y a su costura, suena en off la voz de Bécquer.

BÉCQUER.— *(Voz en off)*:
Una mujer me ha envenenado el alma,
Otra me ha envenenado el cuerpo,
ninguna de las dos vino a buscarme,
yo de ninguna de las dos me quejo.
Como el mundo es redondo, el mundo rueda
Si mañana rodando, este veneno
envenena a su vez, ¿por qué acusarme?
¿Puedo dar más de lo que a mí me dieron?[3]

---

2 «Rima LXXXV».

Bécquer entra en la habitación y se sienta en silencio. Casta le mira. No hablan. Decrece la luz, sin llegar a desaparecer.

ERUDITO.— Casta y Bécquer, un 19 de mayo de 1861, con dispensa de amonestaciones, en la iglesia parroquial de San Sebastián. Escuchemos alguna opinión sobre Casta y sobre la boda. Después dejaremos que ella nos dé su versión sobre los siete años que vivió con Gustavo, antes de separarse.

Luz en proscenioo los testigos van colocándose bajo los cenitales laterales, a medida que son citados.

ERUDITO.— Escuchemos a sus amigos: Julio Nombela.

JULIO.— Casta podría tener de 23 a 21 años. Era agraciada pero nada extraordinario se notaba en ella. Era al parecer una de tantas señoras como hay por el mundo que desempeñan en una casa funciones útiles, que pueden ser fieles esposas y excelentes madres... Cuando la conocí pensé que Gustavo había encontrado una mujer de su casa. Pero pensé también, sin que el tiempo me haya hecho cambiar de opinión, que Gustavo no se casó, sino que le casaron.[4]

ERUDITO.— Narciso Campillo.

NARCISO.— *(Saliéndo y colocándose donde antes estaba Nombela)* Sí, siempre se me olvida que en el 1861 Gustavo contrajo matrimonio; verdad es que a él parecía habérsele olvidado también, pues apartado de su esposa, jamás le oí hablar de ella.[5]

---

3 «Rima LXXIX».
4 J. Nombela, *Impresiones*.

ERUDITO.— Julia Bécquer, hija de Valeriano.

JULIA.— Se casaron en el 61. Conocí bien a Casta porque en el 63 vinieron a nuestra casa en Sevilla y pasaron una temporada larga... y también vivimos juntos en el Monasterio de Veruela. Casta era guapa, pero antipática; tenía en la cara algo trágico y desagradable... Pertenecía a una familia rica y tacaña.[6] Y yo creo que uno de los motivos de su separación fue su tacañería. Bueno, además que Casta no soportaba a mi padre... Y, por supuesto, el escándalo de Noviercas con la historia de El Rubio.

Decrece la luz.
Casta se levanta de la mesa. Bécquer sigue encerrado en su silencio.

CASTA.— *(Adelantándose al cenital)* Durante los primeros años hubo épocas buenas y épocas malas. Recuerdo que en Veruela pasamos muchas temporadas... Yo me aburría tremendamente, Gustavo escribía para los periódicos de Madrid y hablaba con Valeriano... Mi única diversión era jugar a las cartas con los guardianes del monasterio, un matrimonio de viejos amargados... Durante esos siete años fueron naciendo Gustavín y Jorge. El padre los quería, sí los quería mucho, pero todo el trabajo de atenderlos era para mí... Cuando le dieron a Gustavo el cargo de Censor de Novelas, las cosas mejoraron. El Ministro de Gobernación, González Bravo, le apoyaba y el sueldo era de 21.000 reales... Vivíamos bien. Pero a Gustavo le veía pocas veces.

---

5 Campillo, N. «Gustavo Adolfo Bécquer». *La ilustración de Madrid*, (12 de enero de 1871).
6 Carmen de Burgos, *Hablando con los descendientes*, (Madrid: Renacimiento, 1929).

Y cuando estaba conmigo en casa *(Mira hacia el interior de la habitación donde Bécquer continúa absorto)* nunca me contaba nada. *(Se dirige a su asiento. Vuelve a tomar la costura y sigue hablando)* Viajaba mucho con Valeriano. Iban a dibujar juntos por toda España, sobre todo la época que lo cesaron. Después volvieron a darle el cargo y dirigió periódicos y escribía... Yo apenas me enteraba de lo que estaba haciendo. Y estaba tan harta de estar sola que muchas veces me iba al pueblo y pasaba allí temporadas. En Noviercas estaba cuando rompimos. Fue en el 68. Era un verano. Yo estaba embarazada de Emilín que nació en diciembre.

Oscuro en la habitacion. Luz en el cenital lateral. Iluminada Julia Bécquer.

JULIA B.— Acompañando a Gustavo y a Casta fuimos a Noviercas, provincia de Soria, donde vivían los padres de Casta y allí ocurrió la tragedia entre Gustavo y su esposa. Rivalidades con un antiguo novio hicieron salir a los dos desafiados en la plaza del pueblo. Al día siguiente, Gustavo se separaba de su mujer, llevándose a sus dos hijos de tres y cinco años a un caserón sin casi otros muebles que las camas.[7]

Oscuro y luz en plataforma B.

ERUDITO.— Aunque algunos amigos de Bécquer hablan de ese novio diciendo que era el notario del pueblo, parece ser que se trataba de un maleante, salteador de caminos, apodado El Rubio... En el pueblo se corrió la voz de que Emilín no era hijo de Gustavo, sino de aquel sujeto.

---

7 Bécquer, Julia. «La verdad sobre los hermanos Bécquer». *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* (enero 1932).

Música: melodía 10. Violoncelo. Muy triste.

BÉCQUER.— *(Voz en off)* Cuando me lo contaron sentí el frío
de una hoja de acero en las entrañas,
me apoyé contra el muro, y un instante
la conciencia perdí de donde estaba.
Cayó sobre mi espíritu la noche
en ira y en piedad se anegó el alma.
¡Y entonces comprendí por qué se llora,
y entonces comprendí por qué se mata!
Pasó la nube de dolor con pena
logré balbucear breves palabras...
¿Quién me dio la noticia?... Un fiel amigo.
Me hacía un gran favor... Le di las gracias.[8]

Aumenta luz en escena, en el cuarto de los Bécquer.

BÉCQUER.— ¿Es verdad?

CASTA.— Sí.

BÉCQUER.— ¿Con El Rubio?

CASTA.— Sí, con él.

BÉCQUER.— *(Pausa)* ¿Por qué?

CASTA.— Gustavo... ¿Cuánto tiempo hace que no estamos juntos? Juntos del todo, me refiero. ¿Crees que yo puedo pasar noches y noches sola en mi cama, mientras tú y Valeriano viajáis? Yo no vivo de dibujos.

---

8 «Rima XLII».

Bécquer gira despacio y desaparece. Casta se dirige al público, adelantándose al cenital central.

CASTA.— Emilín era hijo de Gustavo y él nunca quiso creerme. Por eso se llevó a los mayores, y me dejó a mí con el pequeño...

Oscuro.

Escena sexta
El último amor: Alejandra

Luz en plataforma A.

ERUDITO.— La revolución de septiembre de 1868 supuso la caída de Isabel II y el fin de un dilatado reinado... La deportación del ministro González Bravo y el saqueo de su casa. En el expolio desapareció el único manuscrito existente de las *Rimas* que Bécquer le había entregado para su publicación. Las *Rimas* serán rehechas de memoria por Bécquer en los dos años que le quedan de vida. Supuso también la dimisión de Bécquer como censor de novelas y la pérdida de la pensión que Valeriano cobraba del Ministerio de Fomento. Bécquer acompañará al Ministro en su exilio a Francia, aunque al mes siguiente regresará a Madrid. No vacilará, ni en público, ni en privado en manifestar su lealtad al político deportado.

Se ilumina el proscenio. Terraza del Cafe Suizo. Varios escritores hacen tertulia con Bécquer. Núñez de Arce, Eusebio Blasco y Manuel del Palacio.

ERUDITO.— Entre los contertulios, junto con Núñez de Arce y Eusebio Blasco, envidioso enemigo de Bécquer, estaba aquella tarde también el poeta leridano Manuel del Palacio, de quien el cáustico e inolvidable asturiano Leopoldo Alas, *Clarín*, dijo: «En España sólo hay dos poetas y medio –los

románticos ya habían muerto– Campoamor y Núñez de Arce; el medio, Manuel del Palacio».

Aumenta el volumen de las conversaciones en la mesa: Manuel del Palacio pide silencio.

PALACIO.— Señores, soy portador de últimas noticias, versificadas por este modesto vate:
Llegó el duque de Valencia.
Se le está poniendo el rabo.
Se espera con impaciencia
a don Luis González Bravo.

BÉCQUER.— *(Interrumpiendo el final y poniéndose en pie)* No te consiento, Manuel, chanzas que emplazan a mi protector en otro lugar que el que él se merece...

PALACIO.— Lejos, lejos...

BÉCQUER.— *(Alzando la voz)* ¡No! Su lugar es la gloria en este mundo y la fama en el otro. *(Sale de escena)*

EUSEBIO BLASCO.— Bécquer es un reaccionario...

PALACIO.— ¡Oh! Simplemente un conservador... La Gloriosa *(Sonríe maliciosamente)* debe acabar con esta gente...

NÚÑEZ DE ARCE.— Al menos con su poesía... no es... viril. No es poesía luchadora... Son «suspirillos germánicos». Suspirillos líricos de corte y sabor germánicos, exóticos y amanerados que expresan su adolescencia poética, sus aburridos desengaños amorosos... su prematuro hastío de la vida...[1] ¡Oh!... Es decadente...

EUSEBIO BLASCO.— Es un hombre que está de espaldas a su tiempo. Y es conservador porque el lujo, la fastuosidad de que hacen alarde estos partidos se acomoda mejor con su temperamento de artista... Hay pocos hombres que sepan sentir la democracia con dinero en el bolsillo y vestidos de limpio.[2]

El ruido de las conversaciones se va perdiendo, mientras decrece la luz en escena. Luz en plataforma A.

ERUDITO.— Durante todo el año 1869 los hermanos Bécquer se retirarán con sus hijos en Toledo... Tal vez Bécquer contemplaba las ruinas de la ciudad como una imagen fiel y viva de su juventud y esperanzas que a un tiempo iban desvaneciéndose.[3] Y allí en Toledo, Bécquer, vivirá su última e intensa historia amorosa.

BÉCQUER.— *(Voz en off)* He visto unos ojos sobre los que he de escribir una leyenda. De seguro no los podré describir tales cuales ellos eran, luminosos; transparentes, como las gotas de la lluvia que se resbalan sobre las hojas de los árboles, después de una tempestad de verano.[4]

Luz en uno de los cenitales del proscenio. Bajo él, Julia Bécquer.

JULIA B.— En Toledo, mi padre y mi tío hacían una vida tranquila. Ancho campo tenía mi padre para sus dibujos y el tío Gustavo para fondo de sus ensueños...

---

1 Gaspar Núnez de Arce, *Grito de combate (Poesías)*, (Madrid, 1891).
2 Eusebio Blasco, *Mis contemporáneos. Semblanzas varias,* (Madrid, 1886).
3 Campillo, *Gustavo Adolfo Bécquer.*
4 Bécquer, «Los ojos verdes», en *Leyendas*.

Se ilumina en el escenario un espacio campestre, algo que sugiera un corral, un pajar abandonado. Alejandra, joven y bella, de luminosos ojos verdes, juguetea con ramas en el suelo.

JULIA B.— Sí, se enamoró de Alejandra, porque Alejandra era muy hermosa... se enamoró de su belleza. Pero yo nunca lo entendí del todo... No sé... era una chica... no sé... de clase baja. Llegó a Toledo desde un pueblo de la provincia, y trabajaba en una granja de los alrededores. En uno de sus paseos tío Gustavo la conoció. Y seguro que en su imaginación se convirtió en la dama más exquisita... Pero era sólo eso... una campesina que olería seguro a leche de cabra.

Oscuro en cenital y luz en plataforma B.
Música: melodía. Música romántica alegre.

BÉCQUER.— Alejandra era distinta a todas las mujeres que he conocido. Reía o lloraba sin... saber por qué... Y me entregó todo su cuerpo día a día. Olía a campo, a flores, a mariposas. Y de ella eran esos ojos como gotas de lluvia que resbalan sobre las hojas de los árboles.

ALEJANDRA.— *(Para sí)* Igual que los gatos. Mis ojos son tan feos como los de los gatos. O más feos todavía... Pero a don Gustavo le gustan,.. ¡Qué cosas dice! Y a mí me gusta él... A veces me parece que se va a morir cuando me abraza, porque tiembla todo, *(Se ríe)* pero me gusta y me hace temblar a mí... Yo sé que hace versos y un día le pedí uno para mí. Me dijo que lo había escrito, pero no me lo ha querido enseñar... Aunque a lo mejor me dice que lo ha escrito y no lo escribió.

Alejandra sigue jugando, mientras suena en off la voz del poeta. Rellenará el espacio asomándose de vez en cuando para ver si

Bécquer llega, arreglándose para estar más bella, cantando con voz tenue, siempre en una espera deseante.

BÉCQUER.— Porque son, niña, tus ojos
verdes como el mar, te quejas
Es tu mejilla, temprana
rosa de escarcha cubierta
en que el carmín de los pétalos
se ve al través de las perlas;
Y, sin embargo
sé que te quejas
porque tus ojos
crees que la afean:
pues no lo creas.
Que parecen sus pupilas
húmedas, verdes e inquietas
tempranas hojas de aliento
que el soplo del aire tiemblan *(...)*
Porque son, niña, tus ojos
verdes como el mar te quejas,
quizá si negros o azules
se tornasen, lo sintieras.[5]

Bécquer entra en escena. Alejandra se abalanza a sus brazos es un abrazo saltarín, lleno de vida, que Bécquer recibe emocionado.

ALEJANDRA.— ¿Me ha traído usted los versos?

BÉCQUER.— *(Fingiendo)* ¡Qué tonto soy! Los tenía preparados sobre la mesa. *(Titubea)* Los he olvidado...

5 «Rima XII».

ALEJANDRA.— No sé por qué pero pensé que hoy los traería usted... Bueno, mañana.

BÉCQUER.— Mañana... si hay mañana...

ALEJANDRA.— *(Ríe)* ¿Cómo no va haber mañana?

BÉCQUER.— No me hagas caso.

ALEJANDRA.— *(Vuelve a reír)* ¡Qué cosas dice usted, don Gustavo! Pero... ¡me gustan!

BÉCQUER.— Tu sí que me gustas, Alejandra. *(Se besan... se acuestan en el suelo; se acarician)*

ALEJANDRA.— *(A punto de llorar)* Don Gustavo...

BÉCQUER.— ¿Qué te sucede, niña? ¿Por qué lloras? ¿No será por tus 16 años?

ALEJANDRA.— ¿Cómo?

BÉCQUER.— ¿O por mis treinta y tres?

ALEJANDRA.— *(Un poco enfadada)* ¡Yo no sé por qué lloro! *(Intenta sonreír)* No lo sé *(Le deshace la chalina) (Ríe)*

BÉCQUER.— Pero, ¿qué haces? *(Bécquer la abraza y comienza a desabrocharle la blusa)*

ALEJANDRA.— *(Seria)* Espere, espere un momento. Antes tengo que decirle una cosa. Anoche me dormí pensando en

usted y me acordé de sus caricias y tuve miedo de que un día se marche usted a los madriles y me deje...

BÉCQUER.— No, pequeña; estate tranquila... Si un día me voy será mucho más lejos... Alejandra, no te he traído el poema de *tus ojos verdes*, pero sé otro más bonito... para ti. Es el último... aun no lo he escrito.

ALEJANDRA.— ¿Hay poesías que no están escritas?

BÉCQUER.— Sí, como esta. Escucha. *(Se acomodan muy juntos)*

Música: melodía 11... música romántica. La más dulce y la más triste. A primer plano y a fondo hasta el final del recitado.

BÉCQUER.— Yo sé cuál el objeto
de tus suspiros es.
Yo conozco la causa de tu dulce
secreta languidez.
Te ríes?... Algún día
sabrás, niña, por qué.
Tú acaso lo sospechas,
y yo lo sé.
Yo sé cuándo tú sueñas,
y lo que en sueños ves.
Como en un libro, puedo lo que callas
en tu frente leer
Te ríes... algún día
sabrás, niña, por qué.
Tú acaso lo sospechas,
y yo lo sé.[6]

6 «Rima LIX».

Decrece la luz en escena mientras se besan. El poema termina con la voz en off de Bécquer.
Música: anterior a primer plano y a fondo.

BÉCQUER.— *(Voz en off)* Yo sé por qué sonríes
y lloras a la vez.
Yo penetro en los senos misteriosos
de tu alma de mujer
¿Te ríes?... Algún día
sabrás, niña, por qué;
mientras tú sientes mucho y nada sabes
yo, que no siento ya, todo lo sé.

Oscuro total en escenario. Luz en plataforma A.

ERUDITO.— Esta rima la escribió Bécquer en noviembre de 1870. Un mes antes de morir.

Escena séptima
Una impostura: Elisa Guillén

Luz en plataforma A.

ERUDITO.— Y ya estamos llegando al final, pero queda aún otra mujer... Nos ha costado trabajo convencerla porque ella, ya la han oído ustedes al principio, dice que no tiene nada que ver con esta historia. Sin embargo, ustedes y yo seguro que sí conocemos aquella rima dedicada a Elisa Guillén... Escuchen, por favor.

Elisa Guillén aparece en el proscenio, vestida de una época más actual. Se coloca bajo el cenital central en silencio.

VOZ EN OFF DESCONOCIDA.—

Para que los leas con tus ojos grises,
para que los cantes con tu clara voz,
para que llenen de emoción tu pecho,
hice mis versos yo.
Para que encuentren en tu pecho asilo
y les des juventud, vida, calor,
tres cosas que yo no puedo darles,
hice mis versos yo.
Para hacerte gozar con mi alegría,
para que sufras tú con mi dolor,
para que sientas palpitar mi vida,
hice mis versos yo.

Para poder poner ante tus plantas
la ofrenda de mi vida y de mi amor,
con alma, sueños rotos, risas, lágrimas,
hice mis versos yo. [1]

ERUDITO.— ¿Alguno de ustedes no conocía esta rima a Elisa, una de las más bellas, según el testimonio de numerosos autores? Desde que Fernando Iglesias Figueroa la dio a conocer en 1923, las golondrinas, las inevitables golondrinas de todos los biógrafos de Bécquer, comienzan a trazar círculos en torno a una Elisa Guillén que jamás existió como tal amante o amada de Bécquer. *(Dirigiéndose al escenario)* ¡Elisa!

ELISA.— ¿Sí?

ERUDITO.— Su nombre completo, por favor.

ELISA.— Elisa Pérez Luque.

ERUDITO.— ¿Conoció usted a Gustavo Adolfo Bécquer personalmente?

ELISA.— *(Se sonríe)* Cuando yo nací, hacía casi cuarenta años que Bécquer había muerto.

ERUDITO.— ¿Y conoce usted la rima que acabamos de escucha?

ELISA.— ¡Claro! Y la voz de quien la ha recitado. Mi marido, Fernando Iglesias Figueroa. Esa rima me la dedicó cuando éramos novios...

---

1 [G.A. Bécquer], «Rima LXXXV».

ERUDITO.— Al poeta, sevillano también, Rafael Montesinos, de quien tantos datos y frases he citado en esta obra, le tocó, como él dice, el triste honor de iluminar esa sombra, disipándola». Elisa Guillén existió, pero no en el corazón de Bécquer.[2]

Oscuro.

2 Montesinos, *Bécquer...*, 60.

Escena octava
Epílogo: muerte

Para esta escena final estará abierta toda la estructura. Al fondo, perfil de paisaje de Sevilla. A lo largo de la misma irán apareciendo todos los personajes de la obra.

ERUDITO.— Y llegamos al final. Año de 1870.

JULIA BÉCQUER.— Poco más de un año llevábamos en Toledo, cuando volvimos a Madrid, a un hotelito del barrio de la Concepción, con un bello jardín en la parte delantera y una huertecilla detrás con árboles frutales.[1]

NARCISO CAMPILLO.— Allí se entregó Gustavo con afán a su vida solitaria, cultivando su jardín, hablando de literatura y arte con Valeriano y los amigos o jugando con los niños.[2]

JULIA BÉCQUER.— En el verano empezó a enfermar mi padre. Recuerdo con tristeza, cuando entraba en su habitación y le oía hablar incoherencias. Un domingo por la mañana, el 23 de septiembre murió mi querido padre. Nunca olvidaré los gritos de mi tío Gustavo: ¡Valeriano, que solo me has dejado! Para escapar del recuerdo constante, nos fuimos todos a una casa de la calle Claudio Coello. Allí se presentó Casta,

---

1 Bécquer, Julia. «La verdad sobre los hermanos... ».
2 Campillo, Narciso. «Gustavo Adolfo Bécquer».

cuando se enteró que mi padre había muerto para volver a vivir con nosotros.[3]

BÉCQUER.— *(Entrando y yendo junto a Campillo)* Estoy haciendo la maleta para el viaje. Dentro de poco me muero. Liados en este pañuelo están mis versos y mis prosas. Corrígelos como siempre. Acaba lo que no esté concluido y después me los devuelves; y si antes me entierran, tú publicas lo que te guste y en paz.[4]

Sale de escena.

JULIO NOMBELA.— La última vez nos vimos en la Puerta del Sol; una tarde muy fría de la segunda quincena del mes de diciembre. Cuando nos encontramos no se sentía bien, estaba muy fatigado y, además, muy triste por la muerte de Valeriano, ocurrida dos meses antes. Durante el camino hacia casa en un carruaje el frío no podía ser más intenso.[5]

Lentamente van entrando todos los personajes de la obra, en una visión más de pesadilla que de realidad. La marcha fúnebre, paulatinamente aumenta su volumen. Como en un eco se oye la voz de Bécquer recitando.

BÉCQUER.— *(Voz en off con ecos y resonancias)*

Al ver mis horas de fiebre
e insomnio lentas pasar,
a la orilla de mi lecho,
quién se sentará?

---

3 Bécquer, J. «La verdad sobre los hermanos... ».

4 Lustonó, Eduardo de. «Recuerdos de periodistas. Bécquer» . *Alrededor del Mundo*, (7 y 11-7-1901)

5 J. Nombela, *Impresiones*.

Cuándo la trémula mano
tienda próximo a expirar,
buscando una mano amiga,
¿quién la estrechará?

La voz se va perdiendo entre murmullos y rezos.

Cuando la muerte vidríe
de mis ojos el cristal,
mis párpados aún abiertos,
¿quién los cerrará?[6]

Van acallándose músicas, voces y sonidos. Los personajes se mueven en escena como si flotaran; trayendo el féretro de Gustavo en la comitiva más silenciosa.

ERUDITO.— Una de sus últimas recomendaciones fue «cuidad de mis niños». Nada se ha sabido después de ellos... Y tras pronunciar las palabras «todo mortal» a las diez de la mañana, del día 22 de diciembre de 1870, muere Gustavo Adolfo Bécquer. Treinta y cuatro años. Poeta.

Los personajes van saliendo en comitiva con el féretro, quedando el escenario poco a poco vacío.

ERUDITO.— Poco después de morir Bécquer, a las diez y media de la mañana, en Sevilla se iniciaba un eclipse de sol.

Mientras en la imagen de Sevilla del fondo, la luminotecnia, a escenario vacío recrea el eclipse muy lentamente, sin música alguna, suena por última vez la voz del poeta.

---

6 «Rima LXI».

BÉCQUER.— *(En off)*

No digáis que agotado su tesoro
de asuntos falta enmudeció la lira:
podrá no haber poetas, pero siempre
habrá poesía.[7]

Oscuro.
Telón.

7 «Rima IV» (comienzo).

Don Quijote de la Mancha

(Historia de una frustración que hoy dejará de serlo)

Preámbulo

(Más o menos improvisado con el siguiente texto)

A la una de la tarde del primer jueves del mes de octubre del año 1989, tuve la mala suerte de que a don Camilo José Cela le dieran el Premio Nóbel. Se habrán dado cuenta de que he dicho N**ó**bel y no Nob**é**l. Pertenezco a la generación de niños de la posguerra a quienes desde muy pequeños en el colegio nos enseñaron a distinguir «el», artículo determinado, sin acento, y «él», pronombre personal, acentuado; lo mismo que otras muchas palabras: «este, esta, ese, esa...» (con acento pronombre y sin acento, adjetivo demostrativo) o, más/mas, dé/de, sé/se, aun/aún, te/té (sin acento, pronombre y con acento, «infusión»), etc. Y entre estas sabias distinciones estaba «Nóbel», con mayúscula, acentuado y con «b», el premio gordo, el más prestigiado, la gran aspiración de todos los escritores, aunque algunos, como Boris Pasternak o Jean Paul Sartre, lo hayan rechazado; y «novel», con minúscula, sin acento y con uve, el de los aficionados, los que empiezan, los que se inician, los que prometen y quién sabe si cumplirán... Y mira por donde, desde hace unos años, en vez de Nóbel, Nobel, porque los suecos, tan listos ellos no aceptando el euro para que no les suban disparatadamente la caña de cerveza o el kilo de tomates, nos dijeron que don Alfredo –aquel

químico inventor de la nitroglicerina que intentó lavar su conciencia con donaciones altruistas– no se apellidaba Nóbel, sino Nobel, con mayúscula y con «b», pero con ese acento agudo que trastocó nuestros distingos infantiles y, si me permiten, hasta casi cambió muchos esquemas e ilusiones literarias: sé de escritores que perdieron interés por el premio que había degrado su nombre. No fue el caso, desgraciadamente, de don Camilo. Don Camilo aceptó feliz el Premio, sin saber, sin poder imaginar –¡tristes coincidencias de la vida!– que esa sería la causa de mi frustración. Una frustración que aún –con acento, porque equivale a «todavía»– sufro, pero que espero superarla hoy. Les cuento desde el principio.

Corría el año 1988. El aviso me llegó de un viejo amigo ovetense, Fernando Corugedo, compañero en la Universidad de Oviedo, que a la sazón –como se decía antes en los relatos que pretendían ser históricos–, a la sazón, era secretario de Cela en aquella gran oficina mallorquina, situada en el Terreno, muy cerca de Palma, donde, de alguna manera, se industrializaba la creación literaria de nuestro último Premio Nóbel. Un equipo de estudiosos y escritores, a sueldo de don Camilo, fichaban y documentaban material para que él lo hiciera suyo. Y allí también se editaba aquella revista que llevaba el nombre de la finca, *Papeles de Son Armadans*. Pues bien, Corugedo me dio la noticia: estaban preparando material para hacer una serie de televisión sobre la primera parte del Quijote. Pilar Miró había encargado la producción a Emiliano Piedra y Manolo Gutiérrez Aragón sería el director. La idea, en principio, era hacer la serie con caras nuevas en la pantalla, actores poco conocidos, y, claro, menos costosos. Sólo una excepción: Sancho lo haría Alfredo Landa. Fernando Corugedo me ilusionó: «Es tu oportunidad, tú puedes hacer el Quijote, seguro». Una cualidad inicial sí tenía: no era famoso; entonces era un actor apenas conocido, aunque ya

llevaba haciendo teatro, treinta años, en compañías de teatro independiente. Y, además, otro mérito importante, cuando era profesor de bachillerato, era también motorista de BMW grande y mis alumnos sevillanos me llamaban «don Quijote motorizado». Con este humilde bagaje me acerqué a la calle San Bernardo, número 38, donde Emiliano tenía la productora. Nunca había hablado con él, pero le admiraba, por su vitalidad, su capacidad de trabajo, por lo mucho que sabía de cine, por su fama de conquistador y también, por qué no decirlo, le admiraba por su boda con Emma Penella, tan hermosa y tan gran actriz. Aunque no me conocía de nada, me recibió con toda cordialidad. Le expliqué mi pretensión, me escuchó atentamente y tuve la impresión de que mi aspecto le agradaba. Me propuso que le enviara unas fotos y un curriculum y que él se lo haría llegar a Gutiérrez Aragón. Al día siguiente me recorté la barba en punta, conseguí un camisón grande y un gorro de dormir y me hice unas cuantas fotos de las que seleccioné las que me parecieron más quijotescas. Y para completar el material, grabé una cinta de audio (el vídeo todavía no se prodigaba) con distintos textos, interpretados con el mayor entusiasmo.

Pasó el verano, el otoño, el invierno y así llegué al famoso año 89, sin tener ninguna noticia ni de la productora ni, por supuesto, de Gutiérrez Aragón. Alguien me contó que había problemas económicos, que estaban pendientes de subvenciones que no acababan de llegar y que, aunque el proyecto no estaba desechado ni olvidado, lo que sí estaba era totalmente parado.

Y de repente, en la fecha y a la hora en que corresponde anunciarlo, a la una en punto de la tarde del primer jueves del mes, el día 5 de octubre del año 1989, a don Camilo le concedieron el premio Nóbel de Literatura. A la semana siguiente, el proyecto del rodaje de Don Quijote ya estaba puesto

en marcha, pero con una importante diferencia: había dinero para realizarlo, y en vez de actores poco conocidos, el reparto se haría con famosos. Y por suerte para todos –no me atrevo a decir *y por desgracia para mí*, porque para mí también fue una suerte disfrutar de aquel trabajo– don Quijote sería nuestro actor más internacional, Fernando Rey. ¡Inolvidable y maravilloso don Quijote!

Y pasaron los años. Y cambiamos de siglo. Y cuando ya mi barba había encanecido del todo y ya era un poco más conocido –sobre todo gracias al Goya que me dieron por *Solas*– leo que Gutiérrez Aragón va a rodar, ahora en cine, la segunda parte del Quijote. Y antes de que volviera a ilusionarme, alguien me contó que ha pensado en Federico Luppi. Coincido con Manolo en unos premios Max y me atrevo a decirle –sin citar la historia antigua que antes les conté– que, aunque no pretendía competir con Luppi, que me tuviera presente, pues humildemente había algo a mi favor, una pequeña ventaja sobre él, una única y mínima ventaja, yo no tenía nada de acento argentino. Manolo se rió, me regaló un broche de plata con la manzanita de los Max (yo había estado nominado, pero no premiado) y me dijo «ya hablaremos».

La historia concluye, cuando pasados unos meses, después de que Luppi hubiera declarado públicamente que él no iba a hacer el Quijote, recibo una llamada telefónica, creo que era el auxiliar de un ayudante del ayudante de producción, o de un ayudante del ayudante del director de casting, muy acelerado, que me dice que Gutiérrez Aragón quiere (vuelco en el corazón) que haga –cito textualmente– «el falso quijote con el que don Quijote se encuentra en un camino... » (otro vuelco de corazón y, sobre todo, desconcierto)... Balbuceo que no sé, depende de las fechas, que estoy haciendo con Bieito *La vida es sueño* y no sé si... Me corta y me dice, él, muy eficaz, muy resolutivo, que tengo que contestarle ya sí o no, porque,

si no puedo, tiene que llamar a otros actores. Respiro hondo y contesto que lo siento, que ni puedo ni quiero, y, antes de despedirme y darle muchos recuerdos para Gutiérrez Aragón, añado algo más sobre los falsos quijotes que no me atrevo a contarles. Y hasta hoy.

Pretendí superar mi frustración en el 2004 aprovechando tres circunstancias felices: la proximidad de la celebración del Año Cervantino, con motivo del cuarto centenario de la publicación del Quijote; en segundo lugar, la creación de una sala dentro del Teatro María Guerrero y, sobre todo, la propuesta del entonces director del Centro Dramático Nacional, Juan Carlos Pérez de la Fuente, de ofrecer este espacio para que distintos actores interpretemos algo distinto de lo que habitualmente solemos hacer. Era como la prueba del nueve, todo coincidía: En vísperas del Año Cervantino, hablar del Quijote; mi relación con Juan Carlos –tan enriquecedora– y con el María Guerrero, no podían ser más recientes, después de haber participado durante tantos meses en esa preciosa experiencia que fue el montaje de *Historia de una escalera*. Pero el proyecto también se frustró. En las elecciones generales cambió el gobierno y Pérez de la Fuente dejó de ser director de Centro Dramático Nacional. Y para cerrar el ciclo me consolé publicando, al año siguiente, en 2005, en la editorial Everest, una versión teatral completa del Quijote, de tres horas de duración, para representar en dos espectáculos de hora y media correspondientes a la primera y la segunda parte de la novela.

Y cuando ya había desistido de nuevos intentos, hoy en el año de gracia 2010, con motivo del primer aniversario en el que celebramos los diez años de funcionamiento de la Sala La Fundición, y por iniciativa de su director Pedro Álvarez-Ossorio y bajo su dirección, si en los próximos minutos no ocurre nada que lo impida, voy a ofrecerles por fin algo que los espectadores

no me han visto hacer nunca: interpretar a don Quijote (aunque sobre este punto, al final de mi actuación, he de hacerles una confesión *alemana*, por llamarla de alguna manera).

Hoy, pues, voy a interpretar textos pertenecientes sólo a la primera salida, hasta el capítulo VII de la primera parte que, quizá, como después comentaré, estos seis primeros capítulos, ellos solos, pudieron haber sido el Quijote, un novela corta, una novela ejemplar más. Como ustedes saben la estructura externa de la obra en su totalidad no puede ser más simple: una novela itinerante, sin una trama única; un conjunto de episodios buscados por el protagonista que ocurren en tres viajes, en dos de ellos acompañado por su escudero, Sancho Panza, del centro al nordeste de España; en la primera parte, por la Mancha y Aragón; y en la segunda, por Cataluña. En esta primera salida, don Quijote sale en solitario y cabalgando exclusivamente por tierras manchegas y muy cerca de su casa.

Fui profesor de Lengua y Literatura durante casi 17 años en la época del teatro independiente –entre otros grupos tuve la suerte de trabajar en Goliardos, codirigiendo con Angel Facio, uno de los directores más lúcidos, más prestigiados dentro de la profesión, aunque, injustamente, menos reconocido a nivel oficial. Recordando mi etapa docente que fue muy hermosa y gratificante, corrían otros tiempos para la enseñanza, también les ofreceré algo de esa faceta. Así intentaré resumir la historia y al tiempo comentar alguna que otra cosa que venga a cuento. Y si sale bien y les gusta, otro día haré lo mismo con la segunda salida. Y si el éxito fuera tan grande, volvería a intentarlo con la tercera; con lo que, tendría trabajo asegurado para una larga temporada.

Y sin más preámbulos, comienzo. Y comienzo por el principio:

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha[1]

(Narrando con un poco de énfasis)

En un lugar de La Mancha...

(Interrumpiéndose y quedando un momento en silencio)

¿A que alguno de ustedes no sabía que estas seis palabras con las que comienza la novela no son de Cervantes? Pues no, es un octosílabo *(Contando sílabas con los dedos)* ***en-un-lu-gar-de-la-man-cha-,*** un verso del *Romancero general* que se repite dos veces en un poema en el que un amante, «más valiente que Roldán» resulta apaleado... El romance, en sus primeros versos dice:

Un lencero portugués
recién venido a Castilla,
más valiente que Roldán
y más galán que Macías,
en un lugar de la Mancha,
que no le saldrá en su vida,
se enamoró muy despacio
de una bella casadilla,
que vendiéndole ruán
para faldas de camisa,
una tarde le contó
sus amorosas fatigas.

Pero no crean que voy a acusar a Cervantes de plagio, aunque alguna que otra coincidencia encontraremos más adelante;

[1] Los textos originales van en cursiva, indicando los saltos, con tres puntos entre paréntesis. En redondilla, mis textos; y las acotaciones, en cursiva y entre paréntesis.

es sólo una curiosidad inicial. Lo que sí merece la pena destacar es que Cervantes nos va a contar una historia como si realmente hubiese sucedido; por eso, burlándose de otros relatos históricos es intencionadamente impreciso respecto al lugar exacto en el que ocurren los hechos y también en lo que se refiere al nombre verdadero del protagonista (Quijada, Quijana o Quijano). Pero, fíjense ustedes, a diferencia de los libros de caballerías que nuestro autor va a criticar, este no arranca en un exótico país, en un rimbombante espacio, no en Persia ni en Constantinopla, sino en otro mucho más humilde, en La Mancha. Porque la primera idea fundamental para entender la obra y, como actor, para interpretar al personaje, es que todo es antiheroico. Eso es lo que más me atrae de don Quijote, como en su día me atrajo el papel de mi vida, que ese sí lo interpreté, el antiheroico Max Estrella de *Luces de bohemia*.

Pero, bueno... volvamos al principio:

En un lugar de La Mancha –lo que sigue ya es de nuestro Fénix de los Ingenios[2]– *de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.*

La verdad es que don Quijote era más joven que yo. *Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años,* aunque siempre se le represente más maduro y barbiblanco. En el aspecto sí nos podríamos parecer. Como dice Cervantes, don Quijote *era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro... gran madrugador* (Gesto dubitativo) *... y amigo de la caza.*

Como ustedes saben, los ratos en los que don Quijote *estaba ocioso, que eran los más del año, se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo*

2 N. del E. La alusión al Fénix de los Ingenios, como se llamaba a Lope de Vega, puede entenderse como un error del autor o como un guiño a la célebre disputa que mantuvieron los dos genios, Lope y Cervantes.

punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda.

(Leyendo) *La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura...* (Cavilando) *La razón de la sin razón que a mi razón se hace...* (Continuando la lectura) *Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza.*

Con esas razones *perdía el pobre caballero el juicio* (...) *y se enfrascó tanto en su lectura que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de tal manera que vino a perder el juicio* (...) *vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo* (...), *hacerse caballero andante e irse por todo el mundo con sus armas y su caballo a buscar aventuras.*

Esta es la primera gran originalidad de la obra. Don Quijote no enloquece –como Orlando, por ejemplo– por un terrible desengaño, por un profundo dolor, por una enfermedad. No: enloquece por leer. Malvende algunas de sus tierras para comprar cuantos libros de caballeros andantes se hayan escrito y su lectura le hace perder la razón. Cervantes quiere criticar un fenómeno literario y social, importantísimo entonces. Y aquí está la primera interpretación, la más superficial, la que en su época solamente se hizo: la crítica a los libros de caballerías que entonces eran tan leídos como las novelas actuales de aventuras, o lo que hoy serían los *thriller* en cine. Por supuesto que tras esa primera lectura, al pasar de los años, los lectores del Quijote fueron descubriendo algo mucho más transcendente: Don Quijote de la Mancha resume lo más profundo del ser humano, de la vida, la esencia de la dialéctica humana, lo que en Filosofía irán elaborando, a lo largo de

los siglos, las distintas corrientes del pensamiento: materialismo frente a idealismo. De ahí su innegable universalidad.

(Mostrando armas, morrión y celada)

Lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos (...) *que estaban puestas y olvidadas en un rincón* y dándose cuenta que no tenía celada de encaje, sino morrión simple, *hizo un modo de media celada que encajada con el morrión hacían una apariencia de celada entera.*

Les recomiendo la lectura de un espléndido libro cervantino del profesor Martín de Riquer, titulado *Para leer a Cervantes*, reciente Premio Bartolomé March a la crítica, que resume sesenta años del crítico dedicados al estudio del autor. Un libro sencillo, pero profundo y apasionante. Sobre la armadura de don Quijote, Martín de Riquer subraya el hecho de que fuera de sus bisabuelos, en el sentido de que los tales bisabuelos de don Quijote habrían vivido a finales del siglo XV, con lo que nuestro personaje, en el XVII, pretende salir vestido a la calle como si fuera a participar, más de cien años antes, en la conquista de Granada; igual que si hoy nos encontráramos por los caminos con un personaje en busca de aventuras disfrazado de general carlista (cosa que quizá llegue a ocurrir hoy por los montes del País Vasco).

(Presentando el caballo peculiar si se incluye en el montaje)

En el arranque de la novela, en el que necesariamente me detengo pues aquí se pueden encontrar ya todas las claves para entenderla, nos falta hablar del caballo de don Quijote, del nombre con que el hidalgo se bautiza y de la dama de sus sueños, pues todo ello cerrará el círculo de antiheroicidad al que antes me refería.

Después de vestida la armadura, *fue luego a ver a su rocín* –un caballo viejo y escuálido que, nunca mejor dicho, no estaba para muchos trotes– y (...) *cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría,* porque *caballo de caballero tan famoso* no podía estar *sin nombre conocido. Después de muchos nombres que formó, borró y quitó, al fin le vino a llamar Rocinante, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo.*

(Vistiéndose ropas y armadura peculiar)

Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró ocho días, y al cabo, se vino a llamar don Quijote. Nombre, observen ustedes, que mantiene la raíz de su apellido «Quij» añadiendo el sufijo «ote», de connotación siempre despectiva en nuestra lengua, pero que, sin embargo, suena y resuena muy parecido al gran nombre del héroe, tan admirado por el nuestro, que fue Lanzarote. Bautizado «Quijote», y añadiéndose el «don», que no le correspondía por hidalgo que fuese, acordándose del famoso Amadís que *añadió* a su nombre *el de su patria por hacerla famosa y se llamó Amadís de Gaula, así quiso, como buen caballero, añadir el suyo al nombre de la suya, y llamarse Don Quijote de la Mancha.*

Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, pensó *que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto, y cuerpo sin alma. Decíase él:*

(Interpretando)

> *Si yo,* (...) *me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un*

encuentro, o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo, ¿no será bien tener a quien enviarle presentado (...) *y que se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde: «Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero Don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante vuestra merced para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante?»*

¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, y no una aldeana gorda y colorada como muchos piensan... *(Ensoñando, identificándose con el personaje)* era la mujer más bella que ningún enamorado pudiera imaginar... *una moza labradora de quién él un tiempo anduvo enamorado –aunque* (...) *ella jamás lo supo–. Llamábase Aldonza Lorenzo* (...) y a ella le dio el *título de señora de sus pensamientos; y buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo* –el de Aldonza no era precisamente elegante– *y que* (...) *se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso, porque era natural del Toboso; nombre a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.*

Hechas, pues, estas prevenciones no quiso aguardar más tiempo (...), *según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, abusos que mejorar, y deudas que satisfacer.*

(Tomando sus armas y acercando lo que sirva de caballo, si se incorpora, y montando)

Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante (...) *y por la puerta falsa de un corral salió al campo* (cabalga, avanzando hacia el proscenio) *con grandísimo contento y alborozo de ver con cuanta facilidad había dado principio a su buen deseo.*

Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba hablando consigo mesmo y diciendo:

> *¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiera no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana desta manera...*

Permítanme un rápido recuerdo de mi adolescencia... Estudié el bachillerato en Oviedo en el Colegio de los Hermanos Maristas. Recuerdo que en una tediosa tarde de invierno un fraile, con más bondad que luces, nos propuso analizar el texto que a continuación sigue, como el ejemplo más excelso de descripción de un paisaje; aquel bendito creía, sin duda, que Cervantes había escrito en serio las palabras que pone en boca de don Quijote, cuando nuestro caballero imagina cómo van a ser contadas sus hazañas. Dice así:

> «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada Aurora, (...) cuando el famoso caballero Don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel».

Si ustedes consultan el citado libro de Martín de Riquer, en él podrán encontrar una descripción muy similar, esta sí escrita en serio, del libro Belianís de Grecia, en la que también aparece el *rubicundo Apolo* y los *músicos pajaritos con sus arpadas lenguas,* con lo que la intención paródica no puede ser más evidente, cosa que ignoraba mi ingenuo profesor.

Volviendo «al conocido Campo de Montiel» que Don Quijote cita, *era la verdad que por él caminaba. Y añadió:*

> *Dichosa edad y siglo dichoso aquél a dónde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro…* (...)

Luego continuaba declamando, *como si verdaderamente fuera enamorado:*

> *¡Oh, princesa Dulcinea, señora deste cautivo corazón! Mucho agravio me habedes fecho en despedirme* (...) *y mandarme no aparecer ante la vuestra fermosura.* ¡Apiadaos *deste vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece!*

Con estos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje. Aquel primer día, hasta el atardecer, transcurrió sin que ocurriese nada digno de contar, para desesperación de Don Quijote, ansioso de aventuras. Por fin, a la caída del sol, llegó a una venta que confundió con castillo donde consideró que era el lugar apropiado para ser armado caballero; el cuerno de un porquero le pareció clarín que anunciaba su llegada; a unas mozas de reputación nada dudosa, de cortesanas las hizo doncellas; y al ventero lo convirtió en castellano, no por ser de Castilla que, aparte era andaluz, sino por considerarlo señor del supuesto castillo. Y, por ello, preocupado porque aún no pertenecía a orden de caballería alguna, se hincó de rodillas ante él, diciéndole:

> *No me levantaré jamás de donde estoy* (...) *fasta que la vuestra cortesía me otorgue un don que pedirle quiero, el cual redundará en alabanza vuestra y en pro del género humano.*

A un lector de la época no le podía pasar inadvertida la imposibilidad legal, vamos a llamarla así, de que don Quijote pudiese llegar nunca a ser caballero, no ya por el ventero, sino ni siquiera aunque el mismo rey lo deseara. Y ello por tres razones expresamente previstas en *Las Partidas* del rey Alfonso X el Sabio: porque estaba loco, porque era pobre y porque recibió por escarnio la orden de caballería. ¿De qué se burla Cervantes? ¿De esas normas arcaicas aun vigentes? ¿O se está atreviendo a atacar a la nobleza como clase, riéndose de sus absurdos privilegios? Sea ello lo que fuere, lo cierto es que después de darle don Quijote las razones por las que quería pasar la noche velando sus amas y que al día siguiente le armara caballero, *el ventero que era un poco socarrón y ya tenía algunos barruntos de la falta de juicio de su huésped* (...) *determinó seguirle el humor, por tener que reír aquella noche.* Noche que, como ustedes saben, terminó con el descalabro de los arrieros que osaron poner sus manos sobre las sagradas armas del caballero. Recordarán que para evitar males mayores, el ventero adelantó la hora de la amanecida, y ayudado de las cortesanas doncellas ciñéronle espada, calzáronle las espuelas y, *sin pedirle la costa de la posada le* dejaron ir en buena hora.

La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta, tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo. Pero como el ventero le había aconsejado que no anduviese por el mundo sin dineros, decidió volver a su casa para aprovisionarse de ellos y, de paso, hablar con un labrador vecino suyo, que le parecía muy a propósito como escudero. *Con este pensamiento guió a Rocinante hacia la aldea* quien *con tanta gana comenzó a caminar que parecía que no ponía los pies en el suelo.*

Y fue en el camino de regreso de esta su primera salida, cuando le acontecieron los episodios del muchacho apaleado, mucho más apaleado después de la intervención de don Quijote, y el grave tropiezo con los mercaderes toledanos.

El primero de ellos se relata en el capítulo IV. Don Quijote escucha las voces de un mozo, Andrés, que, atado a una encina, está siendo azotado por un rico campesino, Juan Haldudo, quien cuenta a don Quijote que no paga la soldada a su criado y que lo castiga porque dice que le pierde cada día una oveja de su rebaño. Don Quijote le obliga a desatarlo y a que salde su deuda. *El labrador bajó la cabeza y, sin responder palabra, desató a su criado, al cuál preguntó don Quijote que cuánto le debía. Él dijo que nueve meses, a siete reales cada mes.* Y, atención, *hizo la cuenta don Quijote y halló que montaban 73 reales.* Hay muchas ediciones que, desde mi punto de vista, equivocadamente, corrigen el error aritmético, nueve por siete evidentemente son 63. Pero, como Martín de Riquer ingeniosamente subraya, podría ser perfectamente intencionado: Cervantes fue encarcelado por cuentas mal rendidas; en este caso, el error favorece al menesteroso, como si Cervantes quisiera dar a entender que las cuentas equivocadas que le llevaron a la cárcel de Sevilla podrían haber sido también hechas en beneficio de necesitados. Lo cierto es que don Quijote concluyó tan heroica intervención con el discurso apropiado, amenazando al verdugo deudor:

> *Mirad que lo cumpláis como lo habéis jurado; si no, por el mismo juramento os juro de volver a buscaros y a castigaros* (...) *aunque os escondáis más que una lagartija. Y si queréis saber quien os manda esto,* (...) *sabed que soy el valeroso don Quijote de la Mancha, el desfacedor de agravios y sinrazones.*

Dicho esto, *picó a su Rocinante* y se apartó de ellos sin imaginar la tunda de azotes que *para acrecentar su deuda* dio

el labrador al dolorido muchacho, quien se *partió llorando* mientras *su amo se quedó riendo.*

El episodio de los mercaderes toledanos, que se inicia en este mismo capítulo y se concluye en el siguiente, ofrece una curiosidad de construcción novelística que Cervantes ensaya y que luego abandonará, creo, porque, no le funciona bien.

Como ustedes saben se encuentra con seis mercaderes toledanos que viajaban hacia Murcia a quienes *don Quijote levantó la voz y con ademán arrogante dijo:*

> *¡Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo, doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso.*

Mal terminó el episodio: Don Quijote caído de su caballo, apaleado sin piedad por un mozo de mulas, y sin poder moverse, yace en el suelo *molido y casi deshecho.* Y aquí, esta es la novedad, se produce una variante en su locura: un desdoblamiento de la personalidad. Don Quijote pierde su identidad y cree ser, primero, Valdovinos, sobrino del Marqués de Mantua, cuyas desventuras se narraban en romance; poco después vuelve a confundir su personalidad con la del moro Abindárraez, protagonista de la primera novela morisca española, la *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*. Posiblemente a Cervantes se le ocurrió la posibilidad de jugar con la transmutación de don Quijote a lo largo de la obra en diferentes personalidades, pero, afortunadamente, se dio cuenta de que como mejor funcionaba el personaje era como don Quijote siendo él mismo. Solamente, una vez más, en el capítulo VII, por un momento creerá ser el arzobispo Reinaldos de Montalbán. Pero de ahí en adelante, y durante toda la novela, don Quijote será don Quijote.

Volviendo a este episodio, vencido y dolorido, caído en el suelo, socorrido por el marqués de Mantua, creyéndose el

derrotado Valdovinos, comenzó a *decir con debilitado aliento lo mismo que dicen decía el herido caballero del bosque:*

¿Dónde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?
O no lo sabes, señora,
O eres falsa y desleal.

En lo que se refiere a la originalidad del tema del Quijote, en cuanto a los antecedentes de la obra, hay que comentar la coincidencia más llamativa. Coincidencia que los críticos cervantinos no han esgrimido nunca contra Cervantes, por considerar que no importa que se hubiese podido inspirar en una ínfima composición si, a partir de ella, logró escribir una obra maestra. Sin embargo, y en elogio del anónimo autor del *Entremés de los romances*, que es la obrita de la que voy a hablar, digamos que a los escritores –y entre ellos me atrevo a contarme por alguna que otra cosilla que por ahí tengo publicada y, sobre todo, por muchos desvelos frente al papel en blanco que ahora vienen a cuento– a los escritores, digo, lo que realmente nos quita el sueño es encontrar un tema, una historia que tenga el suficiente interés como para merecer la pena desarrollarla. Y justo en los años en que Cervantes está escribiendo la obra, a finales de los ochenta, entre 1588 y 1591 se escribe y representa un entremés que seguro que Cervantes leyó o vio sobre un escenario: el citado *Entremés de los romances*. Su protagonista, el labrador Bartolo enloquece de tanto leer el romancero y se empeña en imitar a sus héroes; se hace soldado y sale acompañado de su escudero Bandurrio en busca de aventuras. El tema está servido. Y el entremés enlaza con este capítulo en el momento en el que Bartolo saliendo en defensa de una pastora importunada por un zagal termina apaleado y recitando los mismos versos («¿Dónde estás,

señora mía/ que no te duele mi mal... ») que don Quijote, tomados del romancero popular.

En la obra de Cervantes, cuando llega la parte del romance en la que aparece el marqués de Mantua (*«Oh, noble marqués de Mantua/ mi tío y señor carnal)* quien realmente apareció fue el vecino de don Quijote, Pedro Alonso quien le ayudó a regresar a su casa donde alebrestados los recibieron, el cura, el barbero, la sobrina y el ama. *Hiciéronle a don Quijote mil preguntas y a ninguna quiso responder otra cosa, sino que le diesen de comer y le dejasen dormir que era lo que más le importaba*.

Y así termina la primera salida de nuestro héroe, y con ella mi trabajo hoy, produciéndose, mientras él descansa, el escrutinio de sus libros, en el que el cura y el barbero deciden cuáles deben ser destruidos. Esta situación, aparte de la velada alusión a la Inquisición, si es que la hay, sirve a Cervantes para hacer de crítico literario, demoliendo el género que pretende criticar. De la biblioteca del hidalgo sólo se salvan el *Amadís de Gaula*, el *Palmerín de Inglaterra* y *Tirant lo Blanc,* y alguna novela pastoril, entre ellas, *La Galatea,* de un tal Cervantes que el cura dice ser amigo suyo, anunciando una segunda parte que nunca será en la realidad publicada.

Aquí, como una novela ejemplar más, podría haberse acabado el Quijote. Y quién sabe si esa fue la primera intención de Cervantes: una fábula moral sobre el daño que las malas lecturas pueden ocasionar. Esta primera salida no puede tener una estructura más sólida:

- Presentación del personaje y de su entorno.
- Planteamiento del conflicto: la locura sobrevenida por la lectura.
- Desarrollo: las disparatadas aventuras de don Quijote que hemos glosado.

- Y el desenlace: regreso, y remedio, la quema de los libros que ocasionaron el mal.

Afortunadamente Cervantes no se paró aquí y continuó escribiendo. Nosotros, por hoy, aquí lo dejamos, pero antes he de hacerles la confesión *alemana* a la que antes me refería:

Les dije que, hasta hoy, nunca ustedes me habían visto interpretando a don Quijote. Y creo que es verdad ¿Verdad? Pero lo cierto es que sí lo interpreté, durante un espléndido minuto que les voy a proyectar como despedida de mi intervención. Este minuto no se proyectó en España, pero sí pudo verse, precisamente, durante todo el año 1992 en Alemania, proyectado en cines y en televisión. Les cuento: durante una semana, desde el amanecer hasta el anochecer, rodé un peculiar don Quijote. Casi cien horas de rodaje para un minuto de proyección. La productora, la German Answer Productions. El director, un espléndido realizador alemán, Niko Karo. El lugar, el set, en tierras toledanas, el mismo donde Gutiérrez Aragón rodó el episodio de los molinos. Y, coincidencias de la vida, el caballo, que ustedes van a ver dentro de un momento, el mismo que Fernando Rey acababa de utilizar en la serie recién acabada entonces.

Se trataba de un anuncio de los famosos almacenes C&A. La idea, el concepto: la ropa que cambia a la persona. Les ofrezco esta transmutación de don Quijote que arranca vestido, les doy mi palabra de honor que no exagero –nunca participé en ninguna producción tan trabajada, tan meticulosa, tan costosa– que arranca vestido, digo, con ropa medieval auténtica, cedida por no sé qué museo. Una particular y bellísima Dulcinea, cambia sus ropajes, transformando a don Quijote en el caballero más moderno. Vean ustedes

(Proyectar el spot que, dura, tal como se ha dicho, justamente un minuto)[3]
Oscuro. Saludos

[3] Carlos Álvarez-Nóvoa, C&A Don Quixote, anuncio de publicidad dirigido por Niko Karo, 1993, https://www.youtube.com/watch?v=V0Uwmh6YA_0

Enamoradas de don Juan

Coincidiendo con la representación de la obra *Don Juan, carnaval de amor y muerte*[1], el Centro Andaluz de Teatro ofrece, en cada una de sus sedes territoriales y entre otras actividades paralelas, esta conferencia ilustrada en torno al mito de la donjuanía, visto desde una focalización femenina, la voz de las mujeres seducidas o engañadas por don Juan. El conferenciante, Carlos Alvarez-Nóvoa quien, aparte de su actividad académica, es actor y director de puesta en escena, pretende analizar teatralmente los principales personajes femeninos en los textos más significativos –Tirso, Moliére, Goldoni, y Zorrilla– para tratar de descubrir las razones del comportamiento dramático de esas enamoradas. Ilustran la conferencia diversos fragmentos de las referidas obras, en la voz de tres alumnas del Instituto del Teatro de Sevilla: Pepa Delgado, Marina Rodriguez Puertas y Mari Paz Sayago. Esta actividad pretende ser un complemento a la función citada de cuya dramaturgia, Pedro Alvarez-Ossorio, desde una visión personal y con la intención que en su espectáculo se transmite, ha utilizado también muchos de los textos referidos.

Introducción

El mito de la donjuanía, tantas veces abordado en mensajes de muy distinto tipo, tiene una particular presencia en el teatro.

---

1 Montaje dirigido por Pedro Álvarez-Ossorio, (1995-96).

Pasan del centenar, como ustedes saben, las versiones hechas en distintas épocas y en diferentes países. En todas ellas se combinan tres factores, tres soportes fundamentales en su estructura temática:

- La inconstancia amorosa del héroe quien para satisfacer sus cambiantes deseos comete transgresiones.
- La presencia de la muerte.
- La necesaria concurrencia plural de la mujer como objeto deseado en la conquista inconstante.

Cada uno de estos factores permite intentar el análisis de la donjuanía desde diferentes focalizaciones:

- El primero de esos soportes, la inconstancia amorosa, generalmente ha sido abordada desde enfoques éticos o psicológicos, en busca de las motivaciones que guían el comportamiento del don Juan, para poder establecer su tipología. Las conclusiones a las que esta focalización ha llegado son de lo más variadas: desde la caracterización general como un héroe demoníaco causador de daños indisculpables –en algunas interpretaciones, llegando a considerarle como un mito paralelo al de Sade– hasta un espíritu refinado que halla en el hedonismo su razón de ser, pasando por los diagnósticos concretos más diversos e, incluso, opuestos: la insatisfacción del macho por su incontenible sexualidad o la consideración de una latente homosexualidad que se desea ocultar; u otras intermedias, como la inseguridad del varón que necesita poner continuamente a prueba su virilidad... Las valoraciones éticas son también múltiples: se habla de un personaje inmoral, amoral o moralista, según la ideología o los criterios de quien versiona o de quien comenta... Evidentemente esta cuestión, condiciona cualquier otra,

por ello, aunque no queremos abordar en esta charla cómo es don Juan, en algún caso tendremos que aludir a ello.

- El segundo de aquellos factores, la presencia de la muerte, lleva a enfoques filosóficos o de orden teológico, que no vamos a tratar en absoluto.
- «Enamoradas de don Juan». Este es hoy nuestro tema: esa necesaria concurrencia plural de la mujer como objeto deseado en la conquista inconstante. ¿Qué valor tiene y cómo lo podríamos enfocar?

El valor de la presencia de la mujer es fundamental no sólo estructuralmente, sin ellas la historia no tendría sentido, sino también desde un punto de vista argumental. En las principales fabulaciones sobre la donjuanía, los dos primeros factores son invariables en lo esencial: la inconstancia de don Juan, provoca transgresiones y la muerte resuelve. Es en el tercer soporte, la concurrencia plural de la mujer, donde se introducen las variantes, dando lugar a historias diferentes, al modificar su número o al desplazar la intensidad de la atención de unas a otras.

Nuestra intención es recorrer la historia teatral del mito, tomando como referentes, cuatro de los textos más representativos, para observar en ellos el comportamiento de los personajes femeninos, cómo son y por qué actúan así, en relación con el contexto socio-histórico en el que están encuadradas.

Los fragmentos que serán leídos e interpretados por Mari Paz, Marina y Pepa corresponden a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina; *Don Juan*, de Molière; y a los Tenorios de Goldoni y de Zorrilla. Estos textos serán los principales referentes, aunque aludiremos también a otras versiones.

Comencemos por Tirso de Molina:

El burlador de Sevilla y convidado de piedra

Estamos en la España del XVII. Se intensifica la crisis política y económica en el gobierno de Felipe III. La tónica espiritual: la amargura y el desengaño que inspiran el peculiar barroco español, tan intenso en el sentimiento y tan libre en la complicada creación de las formas. Conocida es la importancia que este siglo tiene en la historia del teatro español, tanto en la creación literaria como en su reflejo social. Y entre tantos autores de primera fila, el nombre del fraile mercedario Fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, a quien le corresponde el mérito de haber dado forma teatral a una leyenda extendida por muchos países y reflejada en nuestro romancero:

Un día muy señalado
fue un caballero a la iglesia
y se vino a arrodillar
junto a un difunto de piedra.
Tirándole de la barba
estas palabras dijera:
¡Oh, buen viejo venerable
quien algún dia os dijera
que con estas mismas manos
tentara a tu barba mengua.
Para la noche que viene
yo te convido a una cena...

En base a esa leyenda y a través de su formalización teatral se fue construyendo el mito de la donjuanía que Tirso de Molina pensó que podría utilizarse a modo de sermón de Cuaresma: las reiteradas advertencias por don Juan, siempre desoídas, «¡cuan largo me lo fiais!», sólo podían conducir a la condenación: «Es la justicia divina, quien tal hace, que tal pague».

Cuando se habla de *El burlador...* de Tirso, la fecha que siempre se cita es la de 1630, año en el que se publicó la primera edición en Sevilla; tenemos, sin embargo noticia de que ya en 1623, la representaba un tal Roque de Figueroa. En esos años veinte las actrices interpretaban los papeles femeninos alcanzando fama, aunque mala, y popularidad.

ISABELA: ¿Mis glorias serán verdades,
promesas y ofrecimientos,
regalos y cumplimientos,
voluntades y amistades?

TISBEA: Por más helado que estáis,
tanto fuego en vos tenéis,
que en este mío os ardéis
¡Quiera Dios que no mintáis!

AMINTA: ¡Ay de mí! ¡Yo soy perdida!
Volveos que daré voces
o jurad que cumpliréis
la palabra prometida

Isabela, Tisbea y Aminta, junto con doña Ana de Ulloa, quien presentaremos aparte, son las cuatro mujeres que aparecen en la obra de Tirso, ofreciendo un modelo base de distribución que servirá como referencia para todas las variantes posteriores. Los criterios utilizados son los siguientes:

- Origen social. Dos de ellas, Isabela y Ana, son nobles. Las otras, villanas: Tisbea, pescadora, y Aminta, campesina.
- Trampa en la seducción. Nobles: engañadas por suplantación de personalidad; villanas: seducidas mediante la promesa de matrimonio.
- Relación entre ellas. Excepto Ana de Ulloa, las otras tres se alían contra don Juan en el desenlace para pedir venganza.

La crítica en torno a la donjuanía reitera como un lugar común que la actitud de la mujer, de acuerdo con la época, es en el barroco un objeto pasivo que sirve sólo como referencia para la transgresión: la mujer es una víctima cuyo papel es dejarse engañar. Creo que no es así. Fray Gabriel no es precisamente un feminista, pero sus mujeres, tan mal tratadas por la misoginia del rígido fraile, son todo menos objetos pasivos. Veamos:

Isabela

La primera en aparecer, con sus palabras arranca la obra de Tirso, es la duquesa napolitana Isabela, quien en el propio palacio del rey conduce a su enamorado para que salga sin ser visto. Isabela cree que se trata de su amante, el duque Octavio, pero en realidad, es don Juan. La duquesa le descubre y a sus gritos acude el propio rey de Nápoles. La pareja logra desparecer sin ser reconocida y es el embajador de España, don Pedro Tenorio, tío de don Juan, quien busca un arreglo que favorezca a su sobrino diciéndole al monarca que la dama era Isabela, efectivamente, pero el galán, el duque Octavio. La dama es llamada a presencia del monarca y en el diálogo el rey no la escucha; y como ella indecisa no niega, el equívoco queda convincentemente construido:

REY: Di, mujer:
¿Qué rigor, qué airada estrella
te incitó que en mi palacio
con hermosura y soberbia
profanases sus umbrales?

ISABELA: Señor...
REY: ¡Calla que la lengua
no podrá dorar el yerro

que has cometido en mi ofensa!
¿Aquel era el duque Octavio?

ISABELA: Señor...
REY: ¡Don Pedro Tenorio: al punto
a esa mujer llevad presa
a una torre...

Y, atención, cuando el rey dice que prendan al duque para que cumpla la palabra o la promesa que haya hecho, Isabela no sólo no deshace el equívoco, piensa seguir manteniendo ante el mismo duque que fue él quien con ella se acostó, sino que además hace para sí la siguiente reflexión:

ISABELA: Mi culpa
no hay disculpa que la venza;
más no será el yerro tanto
si el duque Octavio lo enmienda.

El enredo, sin embargo, como ustedes saben va por otros caminos. El rey de España ha dispuesto casar a Isabela, en primera intención, con don Juan Tenorio y al duque Octavio con doña Ana de Ulloa.

En el viaje hacia Sevilla Isabela coincide con el segundo personaje de nuestra historia, una hermosa pescadora, Tisbea... Pero demos un salto atrás.

Tisbea

En el trazado de variantes que Tirso utiliza, los personajes que pertenecen al pueblo enlazan con la tradición bucólica horaciana, muy ligada, desde el siglo XV al amor cortés: la concepción del amor como una cárcel que encadena al enamorado quien feliz sufre los desdenes de su amada. Por aquí arranca la presentación de Tisbea:

TISBEA: Dichosa yo mil veces,
amor, pues me perdonas,
si ya por ser humilde,
no desprecias mi choza.
Mi honor conservo en pajas,
como fruta sabrosa,
vidrio guardado en ellas
para que no se rompa.

Después de elogiar al pescador Anfriso, «prodigio en cuerpo y alma» y «a quien el cielo dotó de gracias todas», Tisbea nos explica su estrategia: no concederle favor alguno para tenerle atado en la espera:

TISBEA: ... Porque en tirano imperio
vivo de amor señora;
que hallo gusto en sus penas
y en sus infiernos gloria.
Todas por él se mueren,
y yo, todas las horas,
le mato con desdenes.

Así, feliz, entre lisonjas de amor, vive Tisbea, hasta que un día, en las costas de Tarragona, naufraga una nave y dos hombres llegan a tierra. Don Juan huyendo de Nápoles, yace en la playa y recobra el sentido en brazos de una mujer. Nueva aventura. Aquí la táctica a emplear es exactamente la opuesta: no ocultar la verdadera personalidad, no suplantar a nadie, sino, por contra, deslumbrar a la plebeya y seducirla con promesas. Si la mujer es noble, la moral social hace más difícil la conquista, por ello el engaño lo facilita, pero si es villana, es mujer sola, y como mujer, cito a Tirso:

¡Ah, pobre honor! Si eres alma
del hombre, ¿por qué te dejan

en la mujer inconstante
si es la misma ligereza?

Don Juan, grande de España, promete matrimonio a cambio de un anticipo en los favores de la pescadora quien, aunque, con desconfianza, acepta:

TISBEA: Casi te quiero creer
más sois los hombres traidores

DON JUAN: ¿Posible es mi bien, que ignores
mi amoroso proceder?
Hoy prendes con tus cabellos
mi alma

TISBEA: Yo a ti me allano
bajo la palabra y mano
de esposo.

Tisbea pide juramento, don Juan perjura y ella concede y toma la iniciativa:

DON JUAN: Y mientras Dios me dé vida
yo vuestro esclavo seré.
Esta es mi mano y mi fe.

TISBEA: No seré en pagarte esquiva.
DON JUAN: Ya en mi mismo no sosiego.
TISBEA: Ven, y será la cabaña
del amor que me acompaña
tálamo de nuestro fuego.

Don Juan goza a Tisbea, y supongo que Tisbea a don Juan, pero este huye con su criado Catalinón a lomos de dos yeguas robadas a la pescadora. En el famoso monólogo en el que la engañada grita «¡Fuego, fuego, que me quemo, que mi

cabaña se abrasa!», Tirso, encima, la castiga moralmente, pero le deja tomar la iniciativa de la venganza:

TISBEA: Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta;
que siempre las que hacen burla,
vienen a quedar burladas.
Engañóme el caballero
debajo de fe y palabra
de marido, y profanó
mi honestidad y mi cama
¡Seguidle todos, seguidle!
Más no importa que se vaya,
que en la presencia del rey
tengo de pedir venganza.
¡Fuego, fuego, zagales, agua, agua!
¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma!

Aminta

Una tercera mujer, Aminta, se sumará a las transgresiones de don Juan, en una serie paralela a la anterior: la plebeya deslumbrada tanto por el poder de seducción del galán, como por el sueño de Cenicienta. Tirso, que sabe construir, no repite, sin intensificar, y aquí el nuevo ingrediente es que la pretendida es la novia en el día de su boda. Don Juan, después de dedicarle las palabras más bellas, argumenta que como el matrimonio de la muchacha con el labrador Patricio aun no se ha consumado, podrá anularse. Promete matrimonio y riquezas, y como Tisbea es mujer y, además villana, vuelvo a citar a Tirso, caerá por su ligereza, su vanidad y su ambición: Don Juan que, como el fraile, no tiene buena idea de las mujeres, aunque diga que tanto le gustan, insistirá, sobre todo, en ofrecer joyas.

AMINTA: Pues con ese juramento
soy tu esposa.

DON JUAN: El alma mía
entre los brazos te ofrezco.

AMINTA: Tuya es el alma y la vida.
DON JUAN: ¡Ay, Aminta de mis ojos!
Mañana sobre virillas
de tersa plata estrellada
con clavos de oro de Tibar
pondrás los hermosos pies,
y en prisión de gargantillas
la alabastrina garganta,
y los dedos en sortijas
en cuyo engaste parezcan
transparentes perlas finas.

AMINTA: A tu voluntad esposo,
la mía desde hoy se inclina:
tuya soy...

Vayamos ahora con los encuentros de las tres mujeres. El primero de ellos, ya anunciado entre la duquesa y la pescadora Tisbea:

ISABELA: ¿Por qué del mar te quejas
tan tiernamente, hermosa pescadora?

Las dos mujeres se cuentan sus penas. Tisbea, al saber que la duquesa viaja hacia Sevilla se ofrece como criada para poder llegar ante el rey a pedir justicia. Y la revelación:

TISBEA: Del agua derrotado
a esta tierra llegó don Juan Tenorio *(...)*

Con palabra de esposo,
la que de esta costa burla hacía,
se rindió al engañoso.
¡Mal haya la mujer que en hombres fía!
Fuese al fin y dejóme
mira si es justo que venganza tome.

ISABELA: ¡Calla, mujer maldita!
Vete de mi presencia, que me has muerto.
Mas si el dolor te incitan
no tienes culpa tú, prosigue el cuento.

TISBEA: La dicha fuera mía.
ISABELA: ¡Mal haya la mujer que en hombres fía!

Tisbea convence a Isabela y juntas continúan viaje, acompañadas también por Anfriso, el pescador enamorado, para tenerlo a mano cuando llegue el desenlace y haya que concluir con los arreglos matrimoniales de rigor. Y así llegamos al final: cuando Isabela y Tisbea ante el rey se quejan por las villanías de don Juan Tenorio, la labradora Aminta aparece reclamando ingenuamente a su esposo:

AMINTA: ¿Adónde mi esposo está?
REY: ¿Quién es?
AMINTA: Pues, ¿aún no lo sabe?
El señor don Juan Tenorio,
con quien vengo a desposarme,
porque me debe el honor,
y es noble y no ha de negarme.
Manda que nos desposemos.

El cerco de acusaciones se cierra con la noticia que el Marqués de la Mota da del engaño de don Juan contra su amistad,

sufrido en la persona de doña Ana de Ulloa, la cuarta de las mujeres de Tirso con quien concluiremos la referencia a este primer texto.

Doña Ana de Ulloa

He preferido aislar a doña Ana de las demás mujeres, pues aunque forma pareja por su origen noble y por la forma en que es seducida, mediante suplantación de la personalidad, con la duquesa Isabela, sin embargo es caso aparte.

Comenzamos por subrayar que estamos ante el personaje fundamental, sin doña Ana el mito de la donjuanía no se hubiese construido, en torno al cual giran las principales variantes literarias. Según que se fortalezca más o menos su función, cada obra ofrece vertientes diferentes:

- Tirso, aunque crea el personaje de doña Ana, lo reduce a una existencia mínima (Molière lo ignora). El peso de la obra entonces recaerá en la relación del héroe con la muerte.
- Por contra, cuando se le da un tratamiento privilegiado como hija del muerto, don Juan ha de centrarse en ella, como ocurre, por ejemplo, en Zorrilla, en cuya obra la de Ulloa, aunque conserva el apellido, aparece como doña Inés.
- La opción intermedia ofrece una amplia gama de posibilidades que suponen siempre una relación de mayor equilibrio entre este personaje y los otros femeninos.

Las combinatorias se multiplican si se introdujera, y no voy a detenerme en ello para no hacer demasiado larga esta referencia, otras variantes, como que el personaje Ana ame o no a su novio anterior (en Da Ponte/Mozart, Ana ama a Octavio y en Goldoni, lo rechaza); o prefiera a su padre antes

que a don Juan –Tirso–, a los dos por igual –Zorrilla– o elija a don Juan –Montherlant–).

Pero hablemos ahora de la doña Ana de Tirso. Queda hecha la valoración evidente, la única que se puede hacer: Tirso crea el personaje de *la hija del muerto* (o de la Muerte, como se quiera), pero no lo aprovecha, a pesar de la fuerza teatral que el planteamiento ofrece; naturalmente, excepto Molière, casi ningún autor posterior lo desaprovecha. En Tirso, Ana es una ausente y su funcionalidad teatral, por razones obvias, es distinta a la que cubren las otras mujeres: en principio es sólo objeto de la transgresión, pero no protagoniza la venganza, ya que el padre muerto es quien la sustituirá sin que el autor la introduzca en el desenlace.

Sin embargo no quisiera dejar de hablar de Tirso sin retomar el planteamiento inicial: a pesar de aquel lugar común que circunscribe a los personajes femeninos del barroco (con excepciones tan notorias como la de *Fuenteovejuna*) a una actitud pasiva (la ausencia de madres es evidente, el padre como defensor de la honra cubre el rol completo); la pasividad de la víctima que se lamenta y cuya honra siempre es defendida por otros, en la donjuanía tal como hemos visto la mujer actúa. Y si lo hacen, decidiendo por sí mismas, Isabela, Tisbea o Aminta, también doña Ana con su escasa presencia toma similares decisiones, organiza y propone:

La carta que dirige a su enamorado el Marqués de la Mota:

DOÑA ANA: Porque veas que te estimo
ven esta noche a la puerta,
que estará a las once abierta,
donde tu esperanza, primo,
goces, y el fin de tu amor.
Traerás, mi gloria, por señas
de Leonorilla y las dueñas,

una capa de color.
Mi amor, todo de ti fio,
y adiós.

Don Juan casualmente intercepta la carta y cuenta al espectador su contenido. Suplanta al marqués y descubierto el engaño, doña Ana, insulta a don Juan y en la única intervención que tiene en toda la obra, lanza su queja angustiada en petición de justicia, similar a la que exigen ante el rey las otras mujeres:

DOÑA ANA: ¡Falso!, no eres el marqués
que me has engañado *(...)*
¡Fiero enemigo,
mientes, mientes! *(...)*
¿No hay quien mate a este traidor
homicida de mi honor?

En resumen, pues, las mujeres de Tirso toman iniciativas, deciden por si, y salvo, en el caso de doña Ana, se dejan seducir, cuando el hombre les gusta y les conviene. Lo que quizá sería tanto como afirmar que, de alguna manera, se apunta algo que en otros textos quizá sea más evidente: mal que le pese a don Juan, ellas son las verdaderas seductoras.

Molière: *Don Juan o el convidado de piedra*

Casi cincuenta años después, febrero de 1665. Nos encontramos ahora en el esplendor de la corte de Versalles. Molière, a pesar de difamaciones y envidias, triunfa gracias al apoyo de Luis XIV. Un año después del fallido estreno de *El tartufo*, sólo tres actos, prohibidos por la indignación del clero que presiona al monarca («Majestad, los tartufos están venciendo», le dirá Molière al rey), un año después, digo, se estrena el

Don Juan que aunque tan distinto sea, tanto debe al de Tirso. Si aquel era un personaje inmoral, ahora estamos ante la más escandalosa amoralidad, un don Juan escéptico que no cree en nada, ni distingue entre el bien o el mal. Su criado, interpretado por el propio Molière, el Catalinón de Tirso convertido en Sganarelle, de pícaro se ha transmutado en defensor de la misma falsa moral atacada en *El tartufo*; ante sus reproches, don Juan, nada más arrancar la obra, ofrece su visión del amor ¿cínica?:

> DON JUAN: ¿Crees que es posible atarse de por vida a la primera mujer que nos agrade? ¿Que por su amor debamos renunciar a cuanto existe y que ya no hemos de tener ojos más que para ella? ¡Estaría bonito enterrarse para siempre en una pasión única y morir en plena juventud despreciando las innumerables hermosuras que se ofrecen a nuestras miradas! No, de ningún modo: ¡Buena es la constancia para las gentes ridículas! Todas las mujeres hermosas tienen derecho a nuestra admiración y no debemos privarlas de nuestro cariño *(...)* ¡No pensemos en los males que nos pueden ocurrir, sino en los placeres que están a nuestro alcance!

¿Y qué piensan las mujeres? ¿Cómo son? Molière reduce el cuarteto de Tirso a un trío: una noble, doña Elvira, y dos villanas, Charlotte y Maturine.

Doña Elvira

La primera gran novedad –aparte de que la acción se desarrolle en Sicilia y no en España–, que no aparece en casi ninguna versión, es que don Juan está casado. Su esposa doña Elvira, había intentado cerrar sus ojos a la evidencia de las infidelidades del marido. La obra comienza con la inesperada llegada

de la dama que ha seguido a don Juan y a su criado hasta el palacio en el que se alojan:

> ELVIRA: Confieso que he tenido la virtud, o acaso la necedad, de querer engañarme a mí misma. He hallado razones que explicaban a mi amor la tibieza del vuestro *(...)* Rechazaba aquellos testimonios que hablaban de vuestra traición y forjaba sueños en los que aparecíais sin culpa ante mi corazón... Pero después de esta llegada, ya no puedo dudar un instante: la mirada conque me habéis recibido dice mucho más de lo que mi amor quería saber. Y, sin embargo, quiero oír de vuestros propios labios los motivos de vuestra inesperada partida. Hablad, don Juan, os lo ruego, que deseo ver cómo os justificáis.

Don Juan intenta engañarla solicitando la ayuda de su criado, pero doña Elvira, que no es tonta, no le cree. Como si se agarrara a una última esperanza, apasionadamente, le pide que deje los titubeos y las mentiras y que se defienda de otra forma, la que ella quisiera oír:

> ELVIRA: ¿Por qué no me juráis que sois siempre el mismo para mí, que me amáis con locura? *(...)* ¿Por qué no os oigo decir que ardéis en deseos de volver a mi lado y que lejos de mí estáis como un cuerpo sin alma?

Viendo don Juan que no es posible engañarla, acude a una falsa sinceridad, aún más cínica. Para casarse con ella la arrancó de un convento y ahora dice tener remordimientos: la ha abandonado para que vuelva a la celda y no se desate la ira de Dios... La divina, no lo sé, pero la ira que estalla, ante tanta desfachatez, es la de la dama:

> ELVIRA: ¡Miserable! Ahora te conozco en todo tu horror, pero te conozco, para mi desventura, cuando el saber quién eres

> no puede servir más que para mi desesperación... Pero tu crimen no quedará impune: el cielo del que te burlas castigará todas tus maldades.

Así acaba el acto primero y doña Elvira no vuelve a aparecer hasta el final de la obra. Respetando la unidad de tiempo es la noche del mismo día, pero doña Elvira ha cambiado. Cubierta con un manto visita a don Juan, no para maldecirle, sino para confesarle el amor más puro, «sin mezcla alguna de la corrupción de los sentidos» –dice– y para advertirle que la misericordia divina está a punto de agotarse:

> ELVIRA: La terrible cólera del cielo está pronta a caer sobre vuestra cabeza. Y en vuestras manos está el evitarlo con un sincero arrepentimiento...

Doña Elvira no sólo no logra que don Juan se arrepienta, sino que provoca en él un deseo apagado –el aspecto monjil le atrae, insistiéndose en la transgresión conventual– y así se lo confiesa a Sganarelle:

> DON JUAN: Este inesperado arrebato me ha llegado al corazón... La sencillez de su traje, sus lágrimas y el lánguido ademán, han removido las cenizas de un fuego que creí apagado...

Pero aunque don Juan insiste en que la dama se quede a pasar la noche en el palacio, doña Elvira no accede y ella lo abandona ahora, sin satisfacer sus ansias. Subrayo el desenlace de esta historia pues es el primer precedente del don Juan rechazado, y, además, porque para nuestro empeño, nos deja un ejemplo claro de una mujer que tampoco es objeto, ni se deja manejar por un hombre, un don Juan que, a pesar de su encanto y sus recursos, no es más inteligente que esta dama francesa del XVII que, aunque condicionada por la moral religiosa, se libera claramente de la dependencia del varón.

Charlotte y Maturine

El esquema de Tirso respecto a las enamoradas plebeyas, en la simplificación de Molière las dos pescadoras, se mantiene idéntico: ingenuidad en ellas y engaño en don Juan que también promete matrimonio con la única intención de lograr cariño anticipado.

Molière toma prestada a Tisbea, la pescadora de Tirso y a su enamorado Anfriso, Charlotte y Pierrot. El trazo inicial de los personajes es idéntico: amor dolorido del pescador que teme no ser amado; burlas, coqueteos y cierta frivolidad en la joven, segura de sus encantos que, por encima de todo, desea disfrutar de su belleza y de su juventud:

> CHARLOTTE: Pierrot, te quiero tanto como yo puedo querer. Si así no te gusta, puedes irte, bendito de Dios, en busca de otra. Ahora déjame tranquila y no me atosigues más. A lo mejor un día, sin saber cómo, me entrará un amor como ese que a ti te gusta.

La situación en el encuentro con don Juan será la misma que en la obra española: amo y criado naufragan y son recogidos por los pescadores. Quizá la principal diferencia es que el don Juan de Molière tiene el encanto y el poder de seducción que le falta al de Tirso. Nada más verlo, esta es la exclamación de Charlotte:

> CHARLOTTE: ¡Ay, señor! ¡Qué galán! ¿No sería una lástima que se hubiese ahogado?

El conquistador enamora a la bella pescadora y sus palabras son tan convincentes que pronto logra que ella exclame:

> CHARLOTTE: ¡Ay, Dios mío! No sé si decís verdad o mentira, pero vuestras palabras me suenan como verdades.

Sin embargo, cuando don Juan le pide «un beso nada más, en prenda de tus palabras», Charlotte replica:

> CHARLOTTE: ¡Ay, señor! Esperad que nos echen las bendiciones y luego os daré tantos como queráis.

Molière por economía dramática prefiere apuntar la presencia plural de la mujer aprovechando esta misma situación. Por un relato anterior de Pierrot el público ha sabido que don Juan, nada más ser socorrido, ha intentando conquistar a otra pescadora, Mathurine, quien ahora aparece, permitiendo construir una escena en triángulo, típica en su dramaturgia, en la que con la complicidad del público don Juan engaña a las dos, haciendo creer a cada una que ella es la elegida y que la otra miente.

> MATHURINE: ¿Señor, qué hacéis con Charlotte? ¿También le habláis de amor?
> DON JUAN: *(Bajo a Mathurine)* Desea convertirse en mi mujer. Acabo de decirle que estoy comprometido con vos.
> CHARLOTTE: ¿Qué quiere Mathurine?
> DON JUAN: *(Bajo a Charlotte)* Está celosa por que os hablo. Quiere que me case con ella; pero le dije que me casaría con vos.
> MATHURINE: *(A Charlote)* ¡A mí me vio primero!
> CHARLOTTE: Y a mí me prometió matrimonio.
> MATHURINE: A mí me prometió matrimonio. ¡No a ti!
> CHARLOTTE: *(A don Juan)* Señor, ¿le prometiste matrimonio o no?
> DON JUAN: Dejádselo decir tranquilamente.
> MATHURINE: ¡Señor! ¿Es verdad que le prometiste tomarla por esposa?
> DON JUAN: Dejádselo decir tranquilamente.
> CHARLOTTE: ¡Vamos, hablad!

MATHURINE: ¡Vamos decidid!

DON JUAN: Ambas afirmáis que os he prometido tomaros por esposa. ¿Acaso no sabe cada una de vosotras cuál es la verdad? He prometido matrimonio a una de las dos, muy bien. Y quien tenga mi promesa ya no debe preocuparse ni dejarse confundir por tonterías. Aquella a quien se lo prometí, será mi mujer. Cuando me case, ya se verá con quien. *(Bajo a Charlotte)* Dejadla que piense lo que quiera. *(Bajo a Mathurine)* Dejadla que se engañe con falsas esperanzas. *(Bajo a Charlotte)* ¡Os adoro! *(Bajo a Mathurine)* ¡Soy todo tuyo! *(Bajo a Charlotte)* Ante vuestra belleza empalidecen todos. *(Bajo a Mathurine)* Quien te ha visto no tiene ojos para las demás. *(En voz alta)* Tengo que arreglar un pequeño asunto. Enseguida estaré de regreso. ¡Sganarelle! ¡Entretén a las damas!.

Y así se acaba la historia. Molière no cree necesario explicitar si don Juan ha logrado disfrutar del amor de las dos, de una de ellas o de ninguna, pero lo ocurrido ante el público es suficiente para dejar dejar claro que lo que el personaje pretende como posible lo consigue. ¿Y las mujeres? No lo sabemos; parece que les gusta don Juan y que están dispuestas a amarlo. Desde luego lo que no van es a dramatizar la historia. El tremendo monólogo del «¡Fuego, fuego, que me quemo/ que mi cabaña se abrasa», no tiene cabida en este don Juan regocijado cuya condena final es tan evidentemente forzada como la de Tartufo, dejando claro que en ambas obras el desenlace no es el que Molière querría, sino el que se le impone.

Una última cuestión inevitable, cuando se habla de la desenfadada obra de Molière, es la gran ausencia de doña Ana. ¿La invención de Elvira, su amor puro y el rechazo a don Juan, compensan la omisión de doña Ana de Ulloa? Creo que

no: el omitir la existencia de *la hija del muerto* debilita tanto la presencia de la mujer en la obra como modifica la relación de don Juan con la muerte. Como George Sand escribió: «Faltará siempre en la obra de Molière la escena de doña Ana en la muerte del Comendador».

En la versión que Bertolt Brecht hace del texto francés, muy fiel al original de Molière, como un pequeño guiño, introduce a la hija del Comendador, Angélica, fugazmente. Por Sganarelle sabemos que ha aceptado asistir a la cena, pero no aparece hasta el desenlace, una vez que don Juan ha caído a la fosa. Se asoma al hoyo. Su únicas palabras son éstas:

> ANGÉLICA: Me he retrasado un poco. ¡Ah! ¡Qué desagradable! Si lo sé no vengo.

La última frase es añadida por mí en un montaje que dirigí para el Proyecto Calidoscopio-1993, en el Centro Andaluz de Teatro.

Goldoni: *Don Juan Tenorio*, o sea, «El disoluto»

Demos ahora un salto de casi un siglo y pasemos a la Italia del XVIII: Venecia, Carnaval del año 1736. Se estrena la obra de Carlo Goldoni: *Don Juan Tenorio*. En la presentación, Goldoni se refiere a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, confundiendo a Tirso con Calderón y atribuyéndole a este la paternidad del don Juan. Critica desde el racionalismo neoclásico las libertades barrocas y considera también irracionales las coincidencias excesivas y, sobre todo, leo textualmente «el despropósito de la estatua de mármol que habla, camina, va a cenar, amenaza, se venga o realiza prodigios». Alude también Goldoni a la obra de Molière, considerándola más razonable que la española, aunque también el francés utilice la famosa estatua, pero, sobre todo, le reprocha «la impiedad excesiva de

don Juan, expresada con palabras que no pueden por menos que escandalizar». Anuncia después sus intenciones explicando el subtítulo de «El disoluto» porque –dice– sus actos lo son y asegura el fin moral que le lleva a tratar de tan inmoral historia.

Dicho lo anterior, vayamos con las mujeres de Goldoni: doña Ana, doña Isabel y Elisa. Antes de comenzar la referencia, como dato previo, me parece importante recordar el enfrentamiento de Gozzi y Goldoni, no sólo en su diferente actitud respecto a la Commedia dell' Arte (conocido es el esfuerzo contracorriente que Goldoni emprendió para acabar con un género caduco, manteniendo lo más teatral de la Commedia, pero tratando de fijar los textos y de acercarlos a la realidad social, en defensa de las nuevas ideologías liberales); enfrentamiento, decía, que se planteó a todos los niveles ideológicos: el conservadurismo de Carlo Gozzi, frente al progresismo de Goldoni. Distinta actitud adoptaron ambos también respecto a lo femenino. Gozzi escribió rabiosamente contra cualquier intento de liberación de la mujer, mientras que Goldoni siempre lo defendió. Y sin embargo estas mujeres que en el *Don Juan* aparecen, por una parte, se liberan de la pasividad a la que la sociedad conservadora quiere limitarlas, pero por otra, el contagio de esa sociedad las contamina y presiona. Juzguen por ustedes mismos.

El retorno de doña Ana

Goldoni, aun manteniendo la reducción de Molière al trío de mujeres, recupera a doña Ana. Fortalece así la presencia de las damas (junto con la hija del Comendador, de nuevo, Isabel la duquesa de Nápoles) frente a una sola plebeya, la pastora castellana Elisa. En principio, la gran aportación es, como en el libreto de Da Ponte en la ópera de Mozart, y después en

los románticos, la valoración de la *hija del muerto* como continuadora de la historia para que se produzca el castigo. Pero, ¿cómo es esta doña Ana? La verdad, un poco peculiar.

La obra arranca con la noticia transmitida por don Alfonso, Primer Ministro del rey de Castilla: el monarca ha elegido marido para doña Ana.

> DOÑA ANA: Señor, tierno cariño por mi padre
> siento en mi corazón y a ningún otro
> hombre sé amar.

Esas son sus primeras palabras que podrían hacernos pensar en un personaje ingenuo y pasivo, dispuesto a aceptar cuanto sobre ella dispongan, pero no es así. Se crea un equívoco que lleva a doña Ana a pensar que el mismo rey está de ella enamorada. Las ilusiones de doña Ana, engañada por su vanidad –como ella dice– se desvanecen al descubrir que el prometido es el duque Octavio

> DOÑA ANA: ¡Siempre odioso a mis ojos ha sido *(...)*
> Incauta y necia fui! ¿Cómo tan pronto
> a vana adulación le presté oídos?
> Incluso al duque
> lo odiaría con corona.
> Gustarme no podrá, que los afectos
> del odio y el amor nacen de ocultas
> fuentes del corazón.

La decepción de doña Ana no se queda sólo en palabras. Aprovecha la coincidencia de la llegada del duque, acompañado por la duquesa Isabela, quien acude a don Alfonso para denunciar la ofensa de don Juan que ha incumplido su promesa de matrimonio. Doña Ana espía la conversación y utiliza la siguiente estrategia para que su compromiso con el duque sea roto:

DOÑA ANA: ¡No! Don Alfonso,
no le deis fe a la mentira ajena.
Esa mujer será del duque Octavio
una amante escondida. Retenerla
consigo, sin disgusto del rey, quiere
por medio de un engaño tan ligero *(...)*
A tiempo el cielo descubre
sus mentiras. Yo no quiero
forzar al Duque a un lazo
que aborrece.
Ame a su gusto, yo se lo concedo.
(Aparte) A tiempo hallo
el pretexto oportuno que buscaba)

Resuelto lo anterior, doña Ana se verá implicada, como víctima, en la acción más indigna que aparece en todas las versiones: un intento de violación. Pero como ello nos conducirá al desenlace de la obra, dejemos un momento a doña Ana y hablemos de las otras dos mujeres que juntas, podrían formar, a pesar de la diferencia social, grupo dramático aparte.

Elisa

La estructura goldoniana en la distribución de las mujeres, según el orden de intervención, sigue también el modelo de Tirso: primera y tercera, nobles, y la segunda (en Tirso, segunda y cuarta), villanas. En la obra neoclásica italiana los tres recorridos, con la referencia común –don Juan– se unen en el desenlace.

Siguiendo el orden, pues, narrativo, tras la presentación de doña Ana, el autor para introducir al protagonista utiliza a la segunda de las mujeres, la pastora Elisa. El eco de la Aminta de Tirso es evidente.

Don Juan, que aquí es un caballero napolitano, aparece solo, despojado por bandidos y abandonado de sus criados. Es ésta otra particularidad de la obra de Goldoni, la ausencia de criado/cómplice (recuérdese la lógica desaparición del pícaro, producto típico del renacimiento proyectado al barroco, que en el XVIII se esfuma para evitar la mezcla de géneros que atentaría contra la unidad de composición). Medio desnudo (así en Molière apareció el náufrago atrayendo a Mathurine) es socorrido por Elisa, hasta este momento profundamente enamorada de su amante Carino:

ELISA: Carino tiene un no sé qué,
pues llega al corazón ese modesto
y suave hablar, esa mirada humilde.
Su honestidad y su sincero ser
lo diferencian de los otros, y hacen
que le guarde en mi pecho el primer puesto.

Pero en cuanto ve a don Juan corre en su ayuda:

ELISA: ¿Qué desventura os sucede, señor?
¿Puedo ayudaros?
a cuánta piedad mueve!
Yo no puedo más que ofreceros
el alivio de una cabaña y mi sayal humilde,
pan ahumado, agua fresca, algunas
hierbas...

La compasión de Elisa se convertirá rápidamente en entrega. La pastora se deja seducir, o seduce, deslumbrada por las promesas del caballero, pero no inocentemente:

DON JUAN: De este lugar pretendo yo llevaros
a noble techo donde seáis señora.
La burda lana cambiaréis por oro;

joyas tendréis y todos los placeres
a merced vuestra...

ELISA: *(Con picardía)* Si en un desengaño
no temiese caer...

Elisa tiene clara su decisión. Después de hacer jurar por Dios a don Juan que cumplirá su palabra de matrimonio, en un aparte, con el que se cierra la escena, exclama, afirmando categóricamente nada menos que lo siguiente:

ELISA: *(Aparte)* Consuélate, Carino,
te traiciono
más no eres el primero:
La mujer más que a su amante
a su fortuna ama).

Después de intentar engañar a su novio, y este descubrir la verdad, Elisa va en busca de don Juan que se ha separado de ella jurándole que en la ciudad se encontrarán para casarse. Y lo encuentra, seguida por el novio pertinaz. Don Juan ve el cielo abierto cuando Elisa juega fuerte y dice:

ELISA: ¿Os agrada mi rostro?
¿Y estos ojos no se encienden por vos?
Os los ofrezco.
Si no los aceptáis pronto, podría
el cielo disponer otro destino.

Don Juan le toma la palabra («Moriría de pena, pero si una suerte mejor a vos ahora llegase/de vuestros sentimientos sois aún dueña»), y aprovechando la llegada del pastor celoso que reprocha a Elisa sus infidelidades, don Juan, con el mayor descaro, añade:

DON JUAN: No está bien deshacer nudos ajenos.
Pastor, yo te devuelvo ahora tu esposa.

Conmigo también fue infiel
si prometida contigo estaba.
Perdona el uso que del sexo hizo,
y comprended que inconstantes
son todas cuantas mujeres nacen.

Don Juan se va y Elisa intenta reconquistar a Carino quien jura y maldice asegurando morir antes que con ella volver. Sola se queda la pastora quien no desiste de volver a intentarlo. Buscará de nuevo a don Juan y, si no lo logra, intentará otra vez recuperar a Carino, confiando en sus encantos. Muy en su papel de fémina, cierra el acto con este monólogo:

ELISA: En mis artes confío. Armas son estas
que nunca fallan. La naturaleza
en tierra y mar, defensas les dio a todos:
uñas al tigre dio y al león fuerza;
cuernos al toro y al corredor pies;
dientes al perro y escamas a los peces,
plumas para las aves voladoras.
Le dio al hombre el consejo.
A la mujer
dulces miradas, caricias y lágrimas.

Doña Isabel

Mientras doña Ana intentaba librarse del duque Octavio, y mientras don Juan y Elisa disfrutaban, desde Nápoles, otra mujer, la noble dama doña Isabel viajaba en busca del prometido traidor. La napolitana, por su origen, enlaza con su homónima Isabella, la duquesa de Tirso, mientras que por la promesa matrimonial y la búsqueda del esposo huido se acercaría a la doña Elvira de Molière. Pero Goldoni, aquí también, dibujará una máscara distinta frente a Elisa. Aunque

Goldoni no la defiende como tal, podría representar, si se me permite, el prototipo de la mujer liberada, un modelo que aparece en las comedias de capa y espada, disfrazada de hombre y vengadora, dispuesta a lavar su honra. En la ópera de Mozart el personaje alcanza en Donna Isabella su mayor intensidad.

Si los bandidos sirvieron para que don Juan hallara a Elisa, ahora permitirán que Isabella y el duque Octavio se encuentren. Agradecida le revela su condición de mujer y su verdadera identidad. El duque se ofrece a acompañarla, y como ya sabemos eso le servirá a doña Ana como disculpa para librarse de él, quien, por su parte, tampoco desea casarse con la hija del Comendador, pues está enamorándose de la italiana.

Doña Isabel encuentra a don Juan quien finge no reconocerla, negando ser cierto todo lo que ella trata de recordarle:

DOÑA ISABEL: ¿Don Juan, así mi rostro,
de igual modo que el corazón,
habéis ya cancelado en la memoria,
no reconocéis en mi a aquella
infeliz que vos burlasteis?
¿A la que traicionada mudó traje
para seguiros? ¿Ignorarme finges?

DON JUAN: ¿Con ropas de varón siendo mujer?
¿Y soy yo el que engaño?
¿Yo el que traiciona, promete y falta?

Desesperada Isabel desenvaina la espada y reta a don Juan, quien por un momento ve una salida en la muerte de la dama («Que muera, inoportuna turbadora de mi tranquilidad»), pero cuando los aceros se cruzan el Comendador detiene la lucha. Isabel ante un desconocido habla sólo a medias,

pide desesperadamente seguir luchando y como nada explica, le sirve a don Juan la mejor coartada:

> DON JUAN: Oiréis un caso extraño, Comendador.
> Mis ojos desconocen ese rostro
> que quiere vengar yo no sé qué.
> Dice ser hombre, pero parece ser
> mujer. Perjuro me llama,
> cuando yo nada prometí...

Ante la desesperación de doña Isabel el Comendador impide la lucha creyendo que de un loco se trata, lo cual loca la hace parecer:

> DOÑA ISABEL: Mis razones no os importan,
> la ofensa es tal,
> que ocultarla quiero...
> No soy un loco,
> sólo mi venganza intento.

En nombre del rey, el Comendador los separa. Los hombres se van y doña Isabel, indignada, queda tramando su venganza, pensando cómo lograr satisfacción. Volvamos con

Doña Ana

Goldoni, como ocurre siempre que un autor escribe partiendo, a priori, de la defensa de una idea maniquea, crea un personaje previamente definido por su maldad: don Juan, ya condenado en el subtítulo de la obra como *disoluto*, es el malo malísimo de la película, y como tal va a comportarse. En el arranque del acto cuarto comen juntos el Comendador y su hija con don Juan. En apartes ambos revelan al público la impresión que están recibiendo, amorosamente deslumbrados el uno por el otro:

Y esos ojos, que los míos no evitan,
¿qué me dicen?)

DOÑA ANA: *(Aparte)* ¡Cómo en el pecho
el corazón me late!

Pero el padre tiene que ausentarse, y lo que Goldoni nos cuenta es nada menos que un intento de violación: Don Juan intenta tomar la mano de doña Ana, esta la retira. Se supone que pretende abrazarla, ella se defiende, pero don Juan, fuera de si, saca un puñal y amenaza con matarla si no satisface sus deseos. Naturalmente llega el Comendador, a punto para ser asesinado. Don Juan huye y se refugia en el interior de un templo que, como recinto sagrado, concede el derecho de asilo a quien en él se encierra; pero allí será custodiado para evitar que intente eludir a la justicia.

La función dramática del personaje de doña Ana no concluye, como podría esperarse con el deseo de venganza y el consiguiente castigo real. Goldoni enriquece al personaje que Da Ponte/Mozart aprovecharán aún más, convirtiéndolo en protagonista. Los románticos explotarán el conflicto íntimo, amoroso, de doña Ana, ante la estatua muda del Comendador.

¿Cómo doña Aña, después de asesinado su padre y habiendo sido ella víctima del intento de violación de don Juan, puede sentirse atraída por semejante personaje? No creo que la explicación haya que buscarla en el aparente arrepentimiento de don Juan que sólo busca ser inculpado, ni en las increíbles justificaciones de su discurso frente a don Alfonso:

DON JUAN: Diré, señor, que doña Ana
el rostro me cegó, me sedujo,
me inflamaron sus ojos

Inevitablemente estas palabras traen a la memoria aquella sentencia que ustedes recordarán del juez aragonés que exculpaba el intento de violación de un empresario que decía haber sido excitado por la minifalda de su secretaria. Las justificaciones continúan, echándole ahora la culpa al alcohol:

DON JUAN: Con el fuego del amor
se unieron de la mesa los licores
locamente libados.
Una pareja de dos pérfidos
dioses me empujaron: Baco y Amor.

Don Juan pide al primer ministro que interceda ante el rey y ofrece casarse con doña Ana, ante quien también tiene la desfachatez de disculparse con parecidos argumentos:

DON JUAN: Recordad que amor ciego me empujó
y que la llama en vuestros ojos
fue encendida y el corazón me ardió...
Mis lágrimas son fruto del dolor
de veros por mi culpa entristecida...

Sentimiento y razón no suelen ir parejos. Y aunque los argumentos de don Juan, racionalmente, no podrían convencer a ninguna mujer, sin embargo, ¡y quién sabe por qué!, doña Ana se enternece. Sus apartes continúan la progresión iniciada en la cena antes de ser agredida:

traen a mi corazón estas palabras?)
¿Vos me pedís que os mire?... ¿Para qué?
¿Esperáis seducirme a fuerza
de mentidos suspiros?
el llanto de sus ojos disminuye mi ira
Mi flaqueza perdona... ¡Al fin, mujer!

Y cuando ya parece que don Juan triunfará, la llegada de doña Isabel, destroza su estrategia. Y un billete real aclara la verdadera identidad de la duquesa y lo cierto de sus acusaciones.

DOÑA ANA: Piedad me pide
quien piedad no conoce.
Ya bastante me he dejado halagar
por los engaños.
Pobre de mí si secundado
hubiese vuestro cruel designio...

Y cuando, en un último intento, don Juan trataba de utilizar a la pastora Elisa para que un guardián pariente suyo le facilitara la huida, llega el castigo no en manos de la estatua, que no es más que una estatua, sino de forma más natural, aunque quizá excesivamente certera: cae un rayo sobre don Juan; la tierra se abre y se lo traga.

La obra concluye de forma distinta y con fortuna diversa para cada una de las mujeres. Doña Ana, después de las últimas palabras que acabamos de escuchar, se va y nada más se sabe de ella; quizá aún sueñe con una boda real. Doña Isabel escucha escéptica el consuelo que don Alfonso le ofrece:

DON ALFONSO: La promesa incumplida
el cielo cumple
y el vil delito reparado fue.

DOÑA ISABEL: Poco es aun para mi desventura
este alivio.

El duque Octavio está al quite y ofrece mejor consuelo:

OCTAVIO: No sé explicaros todos
los sentimientos de mi corazón,

Doña Isabel, acaso con el tiempo
pueda darles salida.

DOÑA ISABEL: Y consolarme pueda vuestra piedad
que mi dolor aminore.

Finalmente, Elisa, que se ha quedado sin don Juan, y dado que nadie se ocupa de satisfacer la promesa a ella incumplida, intenta, por última vez recuperar a Carino que escarmentado la rechaza: «Dos veces me engañaste y la tercera no lo conseguirás». La obra concluye condenando no sólo a don Juan, sino, de alguna manera, también a Elisa; ¿quién juzga es Goldoni o se trata de aquella condena social a la que antes me refería representada por la rígida moral de la sociedad bienpensante veneciana? Lo cierto es que don Alfonso culpabiliza a Elisa («No te quejes de tu novio Carino, más de ti misma, que por infiel tu corazón manchaste») y la ordena regresar a la soledad del campo para que «no extiendas entre los ciudadanos tus ardores». Después de esta joya, Elisa, como siempre lo tiene claro, y claramente dice lo que piensa:

ELISA: Pues si que son honestos
y son discretos vuestros ciudadanos.
Regresará a mis selvas para huir
de gentes tan perversas, porque nunca
un pastor me sedujo como hizo
un ciudadano ruin. De los pastores
el corazón conozco y bien lo altero a mi gusto.
Maestra soy del arte de cautivarlos
Más en la ciudad todo es engaño.
Aquí, una mujer astuta debe,
en su beneficio, usar mentira.

Zorrilla: *Don Juan Tenorio*

Y para terminar con los textos clásicos en los que el mito se mantiene con las variantes que cada época presenta, el don Juan romántico por excelencia, el de Zorrilla, el más conocido en nuestro país por la tradición de ser representado en fechas de difuntos.

Como es sabido, las dos enamoradas que aparecen en la obra de Zorrilla, indirectamente presentadas en la taberna de Butarelli, son doña Ana de Pantoja y doña Inés de Ulloa. Don Juan Tenorio y don Luis Mejía alardean de sus fechorías y conquistas. Don Juan apuesta con don Luis que seducirá a su novia, doña Ana. La escena es presenciada por el Comendador Ulloa, oculto tras su máscara de carnaval, quien rompe el compromiso adquirido de casar a su hija Inés con Tenorio quien, a su vez, amenaza con quitársela, si por las buenas no se la entrega. Los conflictos están servidos.

Dos son, pues, las mujeres de las que hemos de hablar, ambas nobles, aunque absorbiendo características de las conquistas a villanas de la tradición anterior, como ahora veremos:

Doña Ana de Pantoja

La noble dama es presentada fiel en su amor hacia don Luis, a quien tranquiliza inquieto por la amenaza del temido don Juan:

> ANA: ¿Y qué hay que te asombre
> en él, cuando eres tú el dueño
> de mi corazón?
>
> DON LUIS: Testigo
> es Dios que nada por mí

me da pavor mientras tenga
espada, y ese hombre venga
cara a cara contra ti.
Más como el león audaz,
y cauteloso y prudente,
como la astuta serpiente.

ANA: ¡Bah! Duerme, don Luis en paz,
que su audacia y su prudencia
nada lograrán de mí,
que tengo cifrada en ti
la gloria de mi existencia.

Nada más podemos decir de ella. Zorrilla, puestos a sintetizar, deja que la conquista, mediante el procedimiento de suplantación de personalidad, como corresponde en la seducción de una dama noble, ocurra en el entreacto. El espectador ha de imaginarlo todo cuando se le diga que don Juan ganó la apuesta, suplantando a don Luis («ardides del juego son»), pero, ¿qué dijo doña Ana? ¿Se entregó convencida de que quien la abrazaba era su prometido? o los encantos de don Juan, ¿lograron seducirla a cara descubierta? Nunca lo sabremos, pero lo que está claro es que la funcionalidad dramática del personaje se limita a servir como elemento ejemplificador de las audacias de don Juan, con la intensificación, en este caso, de ser una desposada, y para justificar el enfrentamiento posterior con don Luis y añadir un muerto más a la lista de don Juan.

Doña Inés de Ulloa

Doña Ana de Ulloa cambia su nombre por el de doña Inés. *La hija del muerto* aparece en el drama romántico de Zorrilla

en todo su esplendor y con una nueva misión que rematará el mito de don Juan: convertir al seductor impenitente en enamorado arrepentido. De alguna manera el mito se feminiza dando a la mujer este nuevo rol que nunca había tenido: convertirse en salvadora: «el amor salvará a don Juan al pie de la sepultura». Y como es esta doña Ana, llamada Inés? La propuesta de Angel Facio en su Tenorio del 92 apuntaba un *gestus* en el personaje nunca tan abiertamente tratado: la ingenuidad de doña Inés, tantas veces sublimada, convertida en el pavo tontorrón de una quinceañera, aunque diecisiete años tenga, «sin otras ilusiones que sus sueños infantiles»:

DOÑA INÉS: No sé que fascinación
en mis sentidos ejerce,
que siempre hacia él se me tuerce
la mente y el corazón:
y aquí y en el oratorio,
y en todas partes, advierto
que el pensamiento divierto
con la imagen de Tenorio.

El proceso de enamoramiento de doña Inés no parece ser otro que el «primer despertar» de su sexualidad reprimida. La escena de la carta, en presencia de Brígida que con sus comentarios contribuye a la excitación de la muchacha, las palabras de don Juan le hacen sentir mil inconfesables deseos.

BRÍGIDA: Mas vamos la carta a ver:
¿En qué os paráis? ¿Un suspiro?

INÉS: ¡Ay! que cuanto más la miro,
menos me atrevo a leer.
(Lee)
«Doña Inés del alma mía... »
¡Virgen santa, qué principio!

BRÍGIDA: Vendrá en verso y será un ripio
que traerá la poesía.
Vamos, seguid adelante.

La lectura marca el crescendo de la emoción adolescente, alcanzando momentos casi de obnubilación:

BRÍGIDA: ¡Adelante!

INÉS: «Inés, alma de mi alma,
perpetuo imán de mi vida,
perla sin concha escondida
entre las algas del mar:
si es que a través de esos muros
el mundo apenas miras,
y por el mundo suspiras
de libertad con afán,
acuérdate que al pie mismo
de esos muros que te guardan
para salvarte te aguardan
los brazos de tu don Juan».
¿Qué es lo que me pasa, ¡cielo!,
que me estoy viendo morir...

BRÍGIDA: *(Aparte)* Ya tragó todo el anzuelo.
¡Vamos!, que está al concluir.

INÉS: *(...)* «Adiós, ¡oh luz de mis ojos!
Adiós, Inés de mi alma:
medita, por Dios en calma,
las palabras que aquí van:
y si odias esa clausura,
que ser tu sepulcro debe,
manda, que a todo se atreve
por tu hermosura don Juan».

¡Ay! ¿ Qué filtro envenenado
me dan en este papel
que el corazón desgarrado
me estoy sintiendo con él?
¿Qué sentimientos dormidos
son los que revelan en mí?
¿Qué impulsos jamás sentidos?...

La escena de la carta basta para trazar el personaje. En la seducción, el tono será el mismo, intensificándose ese despertar sexual, ahora con mucha mayor excitación en presencia del hombre que la acosa:

INÉS: ¡Callad, por Dios, oh, don Juan!
que no podré resistir
mucho tiempo sin morir,
tan nunca sentido afán.
Ah, callad, por compasión,
que oyéndoos, me parece
que mi cerebro enloquece
y se arde mi corazón. *(Jadeos)*

Etcétera. Don Luis y don Gonzalo interrumpen la escena de amor. Lo último que doña Inés viva pregunta es: «¿Tardarás?». Don Juan no podrá regresar ya que después de dar muerte al Comendador y a don Luis, alguaciles y soldados le hacen huir.

Las ansias de los dos enamorados, pues, quedan sin satisfacer, dejando inquietos espíritus y cuerpos.

La parte del convidado de piedra nos aleja ya de nuestro empeño, aunque doña Inés muerta vuelva a aparecer, y con una intervención decisiva en el desenlace. Pero ya es más una idea, que una mujer.

Como todos ustedes saben, cinco años más tarde, don Juan Tenorio regresa a Sevilla y encuentra su casa convertida

en panteón; el escultor le cuenta que doña Inés murió de tristeza al regresar al convento. Se lamenta el enamorado don Juan y dedica a la estatua de la muerta las más bellas palabras de amor que provocan la aparición de la sombra de doña Inés (en la versión de Facio tanto esta aparición como las otras son fruto de la alucinación de don Juan que acude borracho al cementerio). A través de la pirueta teológica, Zorrilla nos muestra a una doña Inés que en el purgatorio espera el arrepentimiento de don Juan, arriesgándose a salvarse con él o a condenarse juntos eternamente. Tras la aparición de los otros muertos y la condena del Comendador, Inés interviene: el amor salvará a don Juan:

INÉS: Don Juan: mi mano asegura
esta mano que a la altura
tendió tu contrito afán,
y Dios perdona a don Juan
al pie de la sepultura.
Yo mi alma he dado por ti
y Dios te otorga por mí
tu dudosa salvación.
Misterio es que en comprensión
no cabe de criatura:
y sólo en vida más pura
los justos comprenderán
que el amor salvó a don Juan
al pie de la sepultura.

Muchas versiones románticas cuentan otras historias que también sirven para la construcción del mito. En el *Don Juan* de Tolstoi, por ejemplo, Ana se suicida; el héroe se convierte y profesa como religioso para llevar vida de penitente, al igual que aquel Miguel de Mañara, el don Juan sevillano de la realidad que, al parecer fue amigo de Da

Ponte, lo que da el libreto de la ópera de Mozart un interés añadido especial.

Versión inversa se ofrece en el melodrama de Alejandro Dumas: un ángel compadecido del pervertido don Juan, su ángel de la guarda, se encarna en mujer, convirtiéndose en la hermana Marta, religiosa que se enamora de don Juan; amada y después abandonada, acepta, como Fausto, cambiar su eternidad dichosa por pasar una noche con su enamorado. Ambos se pierden juntos.

Creo que podríamos afirmar que con la literatura romántica concluye la elaboración del mito del don Juan. Las versiones posteriores, en el siglo XX, lo irán descomponiendo: A medida que se ennoblece la figura del héroe, la heroína queda cada vez más aislada y el sentido de la historia se transforma. «Es usted quien me ha puesto en el mundo», dice la Ana de Montherlant, no a su padre, sino a don Juan, el único tenorio del siglo XX que conserva su apellido. En el amor a la geometría de don Juan –mucho más interesado por las matemáticas que por las mujeres– Max Frisch descompone a la protagonista en dos Anas: la verdadera que se entrega a la muerte y su doble, la cortesana, que cambia los roles: Don Juan ya está cansado de su personaje, y la única forma de acabar con él, y aquí concluiría el mito, es convertirlo en marido y padre de familia.

He preferido no comentar ni citar siquiera la versión de Pedro Álvarez-Ossorio, en la que los cuatro participamos, pues prefiero que ustedes directamente la interpreten y la juzguen.

Por terminar ya, dos citas conocidas:

Una de Ortega y Gasset:

> Los hombres pueden dividirse en tres clases: Los que creen ser donjuanes; los que creen haberlo sido y los que creen haberlo podido ser, pero no quisieron.

Y la otra del doctor Marañón:

> Ninguna mujer normal, dueña de su cerebro y de su sexo, ha sido jamás seducida por ningún don Juan.

Adúlteros[1]

Comedia para parejas infieles

Casados 223
Heterosexuales 232
Pedradas 240
Encuestas 251
Confesiones 264
Militares 270
Corazón loco 277
Actores 285

1 De parte de esta comedia hizo un corto cinematográfico la hija del autor, Sara Álvarez-Nóvoa, el año 2009; la obra fue representado en 2013 por la compañía La Fundición, en una versión libre.

Entre la comedia y el drama sólo hay un paso;
y el darlo no depende sólo de uno.

Personajes

ACTRIZ, casi sesenta años.

ACTOR, cincuenta años, más o menos.

Presentación

Escenario totalmente vacío. Se ilumina tenuemente en silencio. Después de una pausa, entran por los laterales el ACTOR *y la* ACTRIZ. *Traen dos sillas que colocan, cercanas, pero separadas, en el centro del escenario. El* ACTOR *se sienta y lee un periódico abierto que oculta su cara. La* ACTRIZ *se acerca al proscenio.*

ACTRIZ.— ¡Buenas noches! ¿Les importaría cerrar un momento los ojos? Es sólo un momento. Gracias. ¡Señora, usted también, si no le importa! Muchas gracias. Voy a hacerles una pregunta, pero no para que contesten en voz alta, sino cada uno para sí mismo... ¡Señora, se lo ruego, cierre los ojos, es sólo un momento. ¿Ya? La pregunta es: ¿Han engañado ustedes alguna vez a su pareja? Me refiero a tener cualquier tipo de historia amorosa con otra persona y ocultarla. Basta sólo con que, mentalmente, se contesten sí o no. *(Alzando la voz)* ¿Sí o no? *(Pausa)* Ya pueden abrir los ojos... La verdad es que a mí me gustaría pedir ahora que levantaran la mano los que han pensado que sí, pero por supuesto que no voy a hacerlo. Ni tampoco voy a preguntarles nada más. Tengo muy claro que ustedes han pagado su entrada para vernos trabajar y no para que les metan en líos... Señora, si me lo permite, yo que usted no le haría ninguna pregunta a su marido... Sí, estoy segura de que acaba de preguntarle, «Tú, ¿qué? ¿Tú sí o no?» Conteste lo que conteste, usted no se lo va a creer. Si él dice que no, que nunca, usted va a responder: «¡Ya, ya». Y si

el confiesa que sí, pues usted dirá: «Ja, ja; no te lo crees ni tú». Olvídense de la pregunta, y disfruten de la comedia. O sufran, a gusto del consumidor. Entre la comedia y el drama sólo hay un paso; y el darlo no depende sólo de uno. Mi compañero, Fernando Montaner...

ACTOR.— *(Apartando el periódico y dejando ver su cara)* Buenas noches, señores... bueno, y señoras... *(Vuelve a ocultarse tras el periódico)*

ACTRIZ.— ... y yo, Marta Medina, vamos a contarles varias historias de la vida corriente que les ocurrieron a distintas mujeres y a diferentes hombres. Él y yo interpretaremos todos los papeles. Nos encontramos en un apartamento confortable. La primera de las historias se titula *Casados*. Ahora él será Germán y yo, Laura. ¡Comenzamos!

Casados

Cambio de luz que marca el comienzo de la comedia. El ACTOR, *convertido en* GERMÁN *deja el periódico. Se levanta y pasea por el escenario. La* ACTRIZ, *ahora* LAURA *se sienta donde estaba* GERMÁN *y abre el periódico. Están un rato sin dirigirse la palabra.*

LAURA.— ¿Has hecho el sudoku?

GERMÁN.— No estoy para numeritos.

LAURA hace cálculos, pendiente del Sudoku.
GERMÁN deja de pasear y se acerca.

GERMÁN.— ¿Quieres que hablemos? Tranquilamente...

LAURA.— ¿Otra vez Germán?

GERMÁN.— Sí, pero esta vez sin cabreos.

LAURA.— *(Sigue haciendo números sin echar mucha cuenta a la conversación)* Pero si yo nunca me he cabreado.

GERMÁN.— ¡Sólo faltaba que encima te cabreases!

LAURA.— ¡Germán, por favor!

GERMÁN.— Sólo una pregunta....

LAURA.— *(Deja el periódico)* ¿Cuál, la de siempre?

GERMÁN.— *(Sentándose a su lado)* Laura, ¿por qué no me lo contaste?

LAURA.— Porque no era nada importante.

GERMÁN.— *(Vuelve a pasear nervioso)* ¡Ah! ¿No era importante que durante meses, siempre que ibas a Madrid, estuvieras saliendo con un tío todos los días y no me dijeras nada?

LAURA.— Era un compañero...

GERMÁN.— En la empresa tienes un montón de compañeros y no les llamas por teléfono todas las noches.

LAURA.— No le llamo por teléfono todas las noches, sólo...

GERMÁN.— ¡Sólo cuando no estás en Madrid, no te jode!

LAURA.— Llamo a mucha gente. ¿Tengo que decirte con quién hablo cada vez que llamo por teléfono... No, claro, te basta con mirarme todos los meses la factura del móvil...

GERMÁN.— *(Enfrentándose a ella)* Y me encuentro con que en la factura hay más de cuarenta llamadas al mismo número con esos cuatro ochos de los cojones, más de cuarenta llamadas y casi todas, por la noche... Y algunas a las dos o a las tres de la madrugada... Pero, contéstame, por favor, ¿qué harías tú? ¿mirarías la factura o no la mirarías?

LAURA.— *(Volviendo a al sudoku)* ¡No, no la miraría!

GERMÁN.— ¿No puedes dejar el jueguecito ese? *(LAURA, resignada, deja de jugar pero empieza a leer el periódico)* ¿Qué es? ¿Que no quieres hablar?

LAURA.— Lo que no quiero es seguir dándole vueltas a lo mismo. Ya te he contado todo lo que tenía que contar.

GERMÁN.— ¡No! No me has contado nada. Por favor, Laura, deja el maldito periódico y escúchame.

LAURA.— *(Cerrando el periódico)* Ya está, ya dejo de leerlo. Además no es de hoy. *(Confirmando la fecha)* Es de la semana pasada. ¡Qué manía tienes de leer periódicos atrasados!

GERMÁN.— No cambies de conversación... *(Se sienta a su lado)* Y si leo periódicos atrasados será porque el presente me fastidia.

LAURA.— Pues el presente es lo único que existe.

GERMÁN.— Por desgracia.

LAURA.— El pasado, pasó, y el futuro todavía...

GERMÁN.— ... no ha llegado; ya lo sabemos ¿Te importaría dejarte de tópicos y de filosofías baratas?

LAURA.— *(Con fastidio)* Pues muy bien, hablemos de cosas originales.

GERMÁN.— Lo único original que se me ocurre es que no entiendo por qué no me lo contaste.

LAURA.— Querido, eso no es nada original. Lo has repetido ya un montón de veces...

GERMÁN.— ¡Pues si lo repito es porque no acabo de entenderlo! Podías haber tenido confianza conmigo... Si me lo hubieras contado tú, pues no pasaba nada. Ya está, has conocido a un tío, te has enamorado de él...

LAURA.— *(Le acaricia conciliadora)* Yo no me he enamorado de nadie. Te quiero a ti, Germán. ¿Cómo tengo que decírtelo?

GERMÁN.— *(Apartándose)* Me quieres a mí, pero te acuestas con ese tipo... Por cierto, ¿cómo se llama?

LAURA.— ¡Qué más da cómo se llame!

GERMÁN.— Pues a mí sí me da más... ¿Cómo se llama?

LAURA.— ¡Por favor! No des más vueltas a esta historia. Sólo vas a conseguir...

GERMÁN.— ¡Quiero saber cómo se llama!

LAURA.— ¡Qué pesado eres! Pues llámale... ¡yo qué sé!... llámale Rufino.

GERMÁN.— ¡No! Rufino, no.

LAURA.— ¿Por qué no Rufino?, ¿qué pasa?, ¿no te gusta el nombre?

GERMÁN.— ¡Me da igual! Que se llame como le salga de los cojones, pero quiero saber el nombre de verdad.

LAURA.— ¡Pero si es verdad que se llama Rufino!

GERMÁN.— ¿De verdad?

LAURA.— ¡Síii, Rufino!

GERMÁN.— Perdóname, pero no te creo. Ya no puedo creer nada de lo que me digas.

LAURA.— Yo no te he mentido nunca.

GERMÁN.— ¿Nunca? *(Vuelve a pasear nervioso por la habitación)* ¡Qué poca vergüenza tienes!

LAURA.— No, señor, no te he mentido nunca. He podido callarme cosas, pero mentirte, mentirte, nunca.

GERMÁN.— ¿Ah, no?, ¿no es mentir llamar por teléfono a Rufino a mis espaldas y salir con él siempre que vas a Madrid?, ¿qué es eso entonces?

LAURA.— *(Se levanta y camina detrás de GERMÁN)* Pero ¿cómo quieres que te lo explique? A ese hombre...

GERMÁN.— Rufino.

LAURA.— A Rufino hace más de un mes que no lo veo.

GERMÁN.— Porque hace más de un mes que no vas a Madrid.

LAURA.— Y hace más de un mes que no he vuelto a hablar con él...

GERMÁN.— ¿Ni una llamada?

LAURA.— Si no me crees mira la próxima factura. Verás como no hay ninguna... Si no hubieras andado curioseando en mis cosas...

GERMÁN.— Pues no me hubiera enterado de nada y habría quedado como un imbécil.

LAURA.— ¿Como un imbécil?, ¿delante de quién?

GERMÁN.— ¿Delante de quién? Pues delante de... Rufino.

LAURA.— ¡Pero a ti qué más te da Rufino!

GERMÁN.— ¡A mí Rufino me importa un huevo!, pero lo que no quiero es que se rían de mí!

LAURA.— Pero, ¿quién se va a reír de ti? Germán, estás muy mal de los nervios...

GERMÁN.— ¡Pues, si estoy muy mal de los nervios, será porque tú me pones muy mal de los nervios! ¿Y sabes lo que te digo? Que va a ser mejor que pasemos una temporadita sin vernos. *(Se sienta desesperado en una silla)*

LAURA.— *(Arrodillándose a su lado)* Pero, ¿por qué te lo tomas así?

GERMÁN.— ¿Cómo quieres que me lo tome, Laura? ¡Después de todo lo que estoy haciendo por ti! Si tú supieras todo lo que yo estoy pasando... Si es que a ti te da igual ¡a ti te da igual lo que a mí me pase!

LAURA.— Pero, ¿cómo me va a dar igual?

GERMÁN.— *(Echándose atrás en la silla. Derrotado)* Nada. A ti lo único que te importa es vivir tranquilita, y que no haya problemas, que todo vaya muy bien...

LAURA.— ¿Sería mejor que todo fuera muy mal?

GERMÁN.— Pues sí, estoy pensando que sería mejor que sí, que las cosas te fuera un poco mal, a ver si aprendes a valorar lo que tienes.

LAURA.— ¿Qué es lo que no valoro?

GERMÁN.— A mí. A mí es a quien no valoras. Me utilizas. Yo confiaba en ti. Creía que era para ti lo más importante... *(Se levanta dejando a LAURA agachada que mira al suelo, sin saber qué hacer ni qué decir)* Te lo juro, no me lo acabo de creer... Te lías con el primer Rufino que te encuentras y haces lo que te da la gana... Sí, va a ser lo mejor.

LAURA.— ¿El qué?

GERMÁN.— ¡Lo que te he dicho! Que lo mejor es que nos separemos una temporada, que pasemos una temporada sin vernos...

LAURA.— Bueno... no sé... Pero las cosas no se deciden así... Se piensan, se hablan...

GERMÁN.— ¡Ah! ¿Ahora quieres hablar?

LAURA.— Mira, Germán, ¡ya está bien! Si crees que es lo mejor, yo me voy ahora mismo.

GERMÁN.— No, el que se va a ir soy yo... Lo único que te pido es que no traigas aquí al Rufino ese.

LAURA.— Pero si vive en Madrid... Y ya te lo he dicho, hace un mes que hemos roto.

GERMÁN.— ¿Ves, ves?

LAURA.— ¿Qué?

GERMÁN.— Tú sola lo has dicho. *(LAURA le mira sin entender)* Que si habéis roto es porque estábais liados. *(Resignado)* Mira, no tiene sentido seguir discutiendo, ni seguir aquí, ni nada de nada. ¿Sabes lo que te digo? Que soy yo el que se va ahora mismo.

LAURA.— ¿Pero te vas a ir así?

GERMÁN.— ¿Así como?

LAURA.— No sé... tus cosas.

GERMÁN.— No necesito nada de lo que tengo aquí. Y si necesito algo, pues, vengo a buscarlo...

LAURA.— Pues cuando vayas a venir, llama antes.

GERMÁN.— Descuida, no voy a venir de sorpresa para ver si te encuentro con...

LAURA.— No me vas a encontrar con nadie.

GERMÁN.— Me da igual, pero tú, por favor, no me llames a

casa, y menos desde tu teléfono. No quiero líos. No quiero que mi mujer sospeche nada. Adiós, Laura.

LAURA.— Adiós, Germán.

LAURA hace un gesto de incomprensión hacia el público y se separa mientras la luz decrece.

Heterosexuales

El ACTOR*, en vez de salir de escena, se adelanta al proscenio y se va quitando los pantalones y la camisa mientras habla. Tras él, la* ACTRIZ *junta las sillas y después se quita el vestido. El espacio es ahora un parque público, las dos sillas juntas servirán de banco.*

ACTOR.— *(Mientras se va desnudando habla con el público)* Aunque dentro de un momento me cambiaré de nombre, ahora me llamo Pablo. Estoy casado y tengo tres hijos: dos niños de nueve y doce años y una niña de seis. Todos se llevan tres años justos. Y vinieron cuando los encargamos. Las tres veces... *(Tiende hacia atrás, sin mirar, su ropa. La* ACTRIZ *se ha aproximado; toma la ropa de él, y, sin establecer ninguna relación, le entrega la suya. Vuelve junto a las sillas. Ambos se van vistiendo con las ropas cambiadas)* Sí, las tres veces... La verdad es que no estuvimos juntos, juntos del todo, muchas más... Si me disculpan, voy a salir un momento, para arreglarme un poco.

Cuando el ACTOR *sale, la* ACTRIZ*, terminando de vestirse se adelanta al proscenio. Se dirige al público.*

ACTRIZ.— Nuestra próxima historia se titula *Heterosexuales* ¡Los heterosexuales más heterosexuales del mundo! ¿Ustedes creen que una lesbiana puede enamorarse de un gay y un gay de una lesbiana? Ellos son nuestros personajes: Pablo que

se llamará Paula, y yo, Paula, que me llamaré Pablo. Estoy casada y tengo tres hijos: dos niños de nueve y doce años y una niña de seis. *(Comienza a recogerse el pelo)* Todos se llevan tres años justos. Y vinieron cuando los encargamos. Las tres veces... La verdad es que no estuvimos juntos, juntos del todo, muchas más... Si me disculpan, voy a salir un momento, para arreglarme un poco.

Sale de escena por un lateral, al tiempo que por el otro entra el ACTOR *con el vestido que le hemos visto ponerse, con una peluca, con zapatos de tacón y con los labios y los ojos pintados. El timbre de la voz debe aproximarse, sin afeminarlo, al de una mujer.*

PABLO.— *(Al público)* Aunque sigo siendo el mismo, cuando me visto de mujer, ya no quiero llamarme Pablo, prefiero que me llamen Paula... Hace un día hermoso... He venido al parque a disfrutar del solecito del mediodía y bueno... les confieso que también con la esperanza de volver a ver a un hombre que ayer me deslumbró. Me deslumbró. Voy a sentarme en un banco. Ayer me senté en este mismo banco. Estaba leyendo el periódico *(Lo hace)* cuando, de pronto, apareció él, paseando...

PABLO se oculta tras el periódico. Entra PAULA disfrazada de hombre –pelo engominado, bigotito sobre el labio–, con la misma ropa que antes le vimos ponerse. Se dirige al proscenio.

PAULA.— *(Al público, utilizando sus graves, con voz levemente enronquecida)* Aunque sigo siendo Paula, cuando me visto de hombre, ya no quiero llamarme Paula, prefiero que me llamen Pablo... Hace un día hermoso... He venido al parque a disfrutar del solecito del mediodía y bueno... les confieso que también con la esperanza de volver a ver a una

mujer que ayer me deslumbró. Me deslumbró. Estaba sentada en un banco leyendo un periódico. Yo paseaba. *(Pasea ante PABLO que ha dejado de leer y la mira insinuante. Se acerca al banco)* Señorita, ¿me permite su periódico? Es para ver la cartelera.

PABLO.— No faltaba más. Si quiere, puede sentarse.

PAULA.— *(Sentándose)* Gracias. *(Mira el periódico)* Este periódico no es de hoy...

PABLO.— No. Es de la semana pasada. El presente no me interesa.

PAULA.— Pues el presente es lo único que existe. El pasado, pasó, y el futuro...

PABLO.— ... todavía no ha llegado. Tiene usted razón, pero de cada uno de nosotros depende el construirlo.

PAULA.— Exacto. Me encanta hablar con usted; es como...

PABLO.— Y a mí también me encanta; es como si le conociera de toda la vida.

PAULA.— Yo tengo la misma sensación... ¿Puedo preguntarle algo... personal?

PABLO.— Por supuesto.

PAULA.— ¿Está usted casada?

PABLO.— Sí. ¿Y usted?

PAULA.— ¿Yo? Sí, también estoy casado.

PABLO.— ¿Puedo hacerle otra pregunta... aún más personal que la suya?

PAULA.— Naturalmente.

PABLO.— ¿Es usted feliz?

PAULA.— *(Titubea)* No del todo. ¿Y usted?

PABLO.— No. Todavía no.

PAULA.— ¿Por qué dice *todavía*? ¿Quizá porque espera serlo?

PABLO.— Quizá.

PAULA.— *(Tomándolo de las manos)* Perdone mi atrevimiento, pero... si yo puedo ayudarla...

PABLO.— ¿Está dispuesto a ayudarme?

PAULA.— Lo estoy. Absolutamente. Se lo prometo. ¿Y usted a mí?

PABLO.— ¿También usted espera ser feliz? *(PAULA asiente con vehemencia)* Pues yo también se lo prometo. Yo también estoy absolutamente dispuesta a ayudarle a usted. *(Desenlazando sin brusquedad su mano)* Llevamos hablando mucho tiempo, ¿verdad?

PAULA.— Sí, mucho tiempo y ni siquiera sabemos...

PABLO.— ... ni siquiera sabemos nuestros nombres. Yo me llamo Paula.

PAULA.— Es extraño. Yo, Pablo.

PABLO.— *(Sinceramente sorprendido)* Sí, es extraño. *(Vuelve a enlazar sus manos entre las de ella)* Pablo, ¿tiene usted hijos?

PAULA.— Tres. Dos niños y una niña.

PABLO.— ¿Dos niños y una niña? Yo también tengo dos niños y una niña.

PAULA.— Paula... yo no deseo hacerle más preguntas.

PABLO.— Yo, si usted me lo permite, sí quisiera hacerle otra: Pablo: ¿puedo besarle?

Se besan apasionadamente. Después se miran fijamente a los ojos.

PAULA.— Paula...

PABLO.— No digas nada. Bésame otra vez.

Vuelven a besarse. PAULA, durante el beso introduce su mano suave, lentamente bajo las faldas del PABLO, acariciando sus muslos. Al llegar al sexo grita al tiempo que retira su mano.

PAULA.— ¡Ay! *(Muy desconcertada)* ¿Qué es eso?

PABLO.— *(Titubea)* Eso... es eso...

PAULA.— No puede ser... ¿eres... eres un hombre?

PABLO.— Bueno... un hombre... sí, soy un hombre... pero... aunque nadie lo sabe... soy homosexual... soy gay... Pablo, perdóname... desde que te vi ayer, desde el primer momento supe que tú serías el amor de mi vida... Sentí dentro de mí algo tan fuerte, tan intenso, como el aliento del fuego, como el clamor del mar contra las rocas, como el suspiro más hondo que enamorado alguno haya podido nunca exhalar...

PAULA.— Paula, amor mío, acaríciame, *(Tomando la mano de PABLO la acerca a la bragueta de su pantalón)* acaríciame sin miedo...

PABLO.— *(La acaricia tímidamente. Insiste desconcertado)* Pablo, mi amor, ¿dónde está... eso?

PAULA.— *(Titubea)* Eso... no está...

PABLO.— *(Retirando bruscamente su mano)* No puede ser... ¿No serás... una mujer?

PAULA.— Paula... cuando ayer te vi sentada leyendo el periódico sentí como si todo girara a mi alrededor y todo cambiara de color, de forma, de sonido... Como si un universo nuevo se formara y me arrastrara hacia ti, inevitablemente, como si yo naciera de nuevo y naciera sólo para conocerte y amarte... Sí... soy una mujer, pero, aunque tampoco lo sabe nadie, también soy homosexual... soy lesbiana.

PABLO.— ¿Y tú crees que una lesbiana se puede enamorar de un gay?

PAULA.— Yo creo que sí... ¿Y tú crees que un gay se puede enamorar de una lesbiana?

PABLO.— ¿Conoces estos versos?: «Siempre que haya un hueco en tu vida...

PAULA.— ... llénalo de amor».

PABLO.— «¿Qué índole de amor? No importa: todo amor está lleno de excelencia y de nobleza».

PAULA.— «Ama como puedas, ama todo lo que puedas..., pero ama siempre». Amado Nervo. *Plenitud*.

PABLO.— ¡Pablo!: Antes prometimos ayudarnos absolutamente. ¿Sabes lo que podríamos hacer? Operarnos.

PAULA.— ¡Claro! ¡Operarnos! Tú me donarías tu órgano... y yo a ti el mío.

PABLO.— ¡Seríamos heterosexuales!

PAULA.— ¡Los heterosexuales más heterosexuales del mundo!

Se abrazan. Se besan apasionadamente.

PABLO.— *(En el tono más sereno)* Pablo, ¿puedo hacerte una pregunta? La última.

PAULA.— Por supuesto.

PABLO.— ¿Cómo se llama tu mujer?

PAULA.— *(Pausa. Seria. Con voz de mujer)* Mi marido se llama Pablo ¿Y el tuyo?

PABLO.— *(Serio. Con su voz de hombre)* Mi mujer se llama Paula.

PAULA.— Pablo, ¿nos operamos?

PABLO.— Sí, Paula, nos operamos.

Vuelven a besarse apasionadamente mientras lentamente decrece la luz.

Pedradas

Al aumentar la luz, los actores hablan entre sí, mientras recuperan cada uno su ropa y su aspecto, desmaquillándose, desvistiéndose y vistiéndose ante el público. El ACTOR *con cierta discreción, de vez en cuando mira a la* ACTRIZ *mientras se cambia. Ella tarda en darse cuenta.*

ACTRIZ.— ¡Oye, Fernando! ¿Tú crees que Pablo y Paula llegarían a operarse?

ACTOR.— Podemos mirar en ese periódico a ver si dice algo.

ACTRIZ.— No creo que diga nada porque es un periódico atrasado... Pero supongamos que se operaron... ¿qué hubiera pasado después?

ACTOR.— ¡Ay, mira, Marta, guapa, yo qué sé! Supongo que el follón sería para los hijos.

ACTRIZ.— ¿Por qué?

ACTOR.— *(Mirándola con más descaro)* Pues porque se armarían un lío horroroso cada vez que tuvieran que decir papá o mamá.

ACTRIZ.— ¡Oye! No me mires tanto que me vas a gastar...

ACTOR.— Perdona, perdona... Antes no eras tan pudorosa...

ACTRIZ.— Pues ahora, lo soy... por lo menos contigo. Ya lo sabes... Antes... antes está ya muy lejos...

ACTOR.— Pero parece como si hubiéramos vuelto al pasado... ¿verdad? Y tampoco hemos cambiado tanto... Bueno... un poco... Al disfrazarme ahora de mujer... me vino algo a la memoria...

ACTRIZ.— Ya lo sé... El Paco Galán...

ACTOR.— ¿Paco Galán?... ¿Qué Paco Galán?

ACTRIZ.— Bueno... vamos a dejarlo... que hoy es hoy y ayer fue ayer... Vamos a seguir con nuestras historias... *(Al público)* Estamos ahora en un piso de una familia de clase media. Aunque en escena sólo estén las dos sillas, podríamos imaginar, la televisión en medio del salón, las fotos de los niños, flores de plástico que casi parecen naturales, el sofá de polipiel, perfecta imitación cuero, y unos cuantos cuadritos de Ikea. Vamos a contarles una historia muy corriente, aunque el título pudiera hacer pensar otra cosa. Una historia que ocurre todos los días en muchos hogares: pasan cosas y parece como si no sucediera nada.

ACTOR.— Esta historia se llama *Pedradas*, pero el autor nos ha pedido que les aclaremos que, aunque en un momento dado hablemos de lapidaciones por adulterio, las pedradas del título no son de esas.

ACTRIZ.— Nuestros personajes son un matrimonio aparentemente normal: Rafael, jefe de ventas de una empresa de electrodomésticos

ACTOR.— Y Conchi, ama de casa.

Los actores se dirigen a sus sillas y las colocan, en el mismo centro del escenario, con respaldo de perfil al público. Se sientan dándose la espalda. El ACTOR*, que debe intentar que su personaje parezca encantador, lee. Durante toda la escena no dejará el periódico.*

CONCHI.— *(Después de un silencio)* ¡Rafael!

RAFAEL.— ¿Qué?

CONCHI.— Hoy has venido muy pronto...

RAFAEL.— Sí, he venido más pronto de lo que esperaba...

Pausa.

CONCHI.— ¿No tenías que haber salido de inspección?

RAFAEL.— Tenía que haber ido a Tarragona, pero ya no tengo que ir. Creo que a partir de hoy no tendré... *(Se enfrasca en la lectura)*

CONCHI.— *(Gira en su asiento quedando frente al público)* ¿No tendrás qué...?

RAFAEL.— Que eso... que viajar tanto.

CONCHI.— ¡Qué bien!

RAFAEL.— ¿Qué bien qué?

CONCHI.— Eso, que no tengas que viajar tanto.

RAFAEL.— Ya. Pero menos viajes, menos dietas, menos ingresos.

CONCHI.— Y menos gastos.

RAFAEL.— *(Girando levemente la cabeza)* ¿Por qué lo dices?

CONCHI.— Porque acaban de pasar los gastos de tu visa y...

Pausa. RAFAEL levanta la vista del periódico y mira al frente.

RAFAEL.— *(Sin ninguna acritud)* Cariño, gasto lo que tengo que gastar.

Pausa. Él lee. Ella gira levemente la cabeza para mirarlo.

CONCHI.— Rafa, es que tú te tomas el trabajo demasiado en serio...

RAFAEL.— *(Amable)* Yo me tomo todas las cosas como hay que tomarlas.

CONCHI.— A mí me parece que trabajas demasiado.

RAFAEL.— *(Gira y quedan ambos frontales al público)* Mira, mami: soy uno de los jefes de zona. Si fuera un vendedor normal y corriente trabajaría menos, ganaría menos y no podría aspirar... pero no te preocupes de lo que no tienes que preocuparte... Tú de esto no entiendes mucho... Yo no me meto en las cosas de la casa... cada uno a lo suyo...

CONCHI.— Yo creo que...

RAFAEL.— ¡De verdad, no te preocupes, Conchi!

CONCHI.— *(Levantándose y separándose de las sillas)* ¡Pues claro que me preocupo!

RAFAEL.— Cari, perdóname, por favor... De verdad: Llevo una mañana terrorífica... he tenido que tomar decisiones importantes y no estoy con humor de hablar... *(Dulcemente)* de hablar de tonterías...

CONCHI.— Yo no digo tonterías...

RAFAEL.— ¡Por favor, querida! Yo no digo que tú digas tonterías, sino que en este momento lo que quiero es sentarme tranquilamente, leer el periódico *(Consulta la primera página)* aunque no sé de cuándo será este periódico... y relajarme un poco.... Compréndelo, Conchi: me he pasado la mañana de reunión en reunión, hablando sin parar... Hasta me duele la garganta.

CONCHI se queda pensativa mirando al suelo. RAFAEL continúa hablando para sí, después de una pausa larga y tras ojear diferentes páginas.

RAFAEL.— ¡Qué bestias!...

CONCHI.— ¿Qué lees?

RAFAEL.— *(Leyendo para sí, pero a media voz)* «La semana pasada se llevó a cabo en Afganistán una nueva ejecución contra una mujer por cometer adulterio... fue sacada a rastras de la casa de sus padres en el distrito de Urgu, provincia de Badakhan, por su esposo, –¡por su esposo!– *(Sigue leyendo)* antes de ser lapidada públicamente... » ¡Qué barbaridad! Tampoco es eso...

CONCHI.— ¿Y la mataron?

RAFAEL.— ¡Claro! ¿No te enteras? La lapidaron. La mataron a pedradas...

CONCHI.— ¡Qué horror!

RAFAEL.— *(Al público)* Cuando uno se ha casado y se ha comprometido, a mí me parece muy bien que se le obligue a cumplir el compromiso. Como un contrato cualquiera... pero de ahí a matarlo...

CONCHI.— *(Acercándose)* ¿Y al otro qué le pasó?

RAFAEL.— ¿A qué otro?

CONCHI.— Al que se fue con ella.

RAFAEL.— ¡Yo qué sé! *(Pausa)* Espera, aquí lo dice: «... Al hombre acusado de cometer adulterio con ella le propinaron cien latigazos y lo dejaron libre».

CONCHI.— ¿Y por qué no lo mataron también?

RAFAEL.— ¡Pero... pero, Conchi! ¿Qué estás diciendo? ¿Querías que lo mataran?

CONCHI.— ¡Yo no quiero que maten a nadie! Pero si a ella la apedrearon...

RAFAEL.— ¡Chati, tú de estas cosas no tienes suficiente información! Los musulmanes tienen otra cultura y para ellos la mujer no es igual que el hombre...

CONCHI.— ¿Por qué?

RAFAEL.— Pues porque la consideran inferior.

CONCHI.— Ya... Y tú, ¿qué piensas de eso?

RAFAEL.— ¡Qué voy a pensar! Dios nos hizo iguales... Conchi, perdona, pero ahora, de verdad, no me apetece seguir hablando...

Nueva pausa.

CONCHI.— Rafa... Es que no hablamos nunca.

RAFAEL.— *(Sonriendo)* ¡Por favor, Conchi!

CONCHI.— *(Sentándose y seria)* ¡Vamos a hablar de nuestras cosas!

RAFAEL.— *(Aún con media sonrisa)* ¡Por favor, no seas pesada!

CONCHI.— ¡Rafael!

RAFAEL.— Sí, eres un poquitín pesada... lo único que te pido es que estemos un ratito tranquilos... Después, si tú quieres, me cuentas lo del colegio, y lo de la tripita de Chiti... y lo que tú quieras pero, por favor, dentro de un ratito....

CONCHI.— *(Tras una pausa más larga que las anteriores)* Hoy me llamó mi madre...

RAFAEL.— Como todos los días...

CONCHI.— Se tiene que operar...

RAFAEL.— ¿Cuándo?

CONCHI.— Aún no lo sabe seguro, cree que...

RAFAEL.— Bueno, pues cuando lo sepa que nos lo diga...

CONCHI.— *(Después de un nuevo silencio)* ¿Rafael... te pasa algo conmigo?

RAFAEL.— ¿A mí? ¡No! ¿Qué me va a pasar?

CONCHI.— No sé... cada día...

RAFAEL.— Mira, Conchi, perdóname, pero es que ya veo que es imposible: no me puedo concentrar. *(Levantándose)* Me voy a leer a otro sitio...

CONCHI.— No, perdona, quédate tú aquí. Me voy yo, tengo cosas que hacer en la cocina.

Ella se levanta. Toma su silla y la pone, al fondo, de espaldas al público. Se sienta.

RAFAEL.— *(Adelantándose al proscenio para hablar con el público)* Mi mujer no es tonta, pero es muy simple, muy... no sé... A ella no la saques de lo suyo... ¡Pobrecita! Nunca ha trabajado, lo que se dice trabajar... bueno, la casa y eso, sí, pero trabajar, trabajar, no... Tampoco ha estudiado; EGB y para de contar... Aunque apenas lee, ve la tele y, a veces, escucha la radio y digo yo que de algo se enterará... pero no se puede hablar con ella de casi nada... casi nada de nada.

Sólo tonterías, que si la niña está con el vientre suelto, que si el niño está muy mal criado, que no le hace caso... ¡Pues, caramba, que lo críe bien!... y la dichosa madre, mi suegra, que tiene no sé qué en los ovarios y que anda todo el día conque se opera o no se opera.... *(Bajando la voz y en tono confidencial)* Bueno... la verdad es que no sé por qué me quejo. Conchita es una buena esposa y la mejor madre del mundo. ¡La pobre! Es trabajadora, discreta, ahorradora... Nunca me separaría de ella, nunca lo haría, ¡nunca!... por los niños, por la casa y por todo... Y nunca se me ha pasado ni siquiera por la cabeza tener ninguna... historia... El matrimonio es el matrimonio... Aunque a algunos les salen bien las cosas... ¿Saben lo que le pasó a Miguel Solís, el otro jefe de zona? Estaba casado, pero no tenían hijos. Al parecer las cosas no les iban bien, siempre se estaba quejando de cómo era su mujer, que si gastaba mucho, que si no sé qué... Pensaba separarse de ella y marcharse de casa... Y es que Miguel estaba liado con una tía mucho más joven que él desde hace casi dos años, pero lo llevaban muy en secreto... Pues resulta que, de repente, la que se largó fue su mujer, con un vendedor de la Central; la denunció y decretaron abandono del domicilio conyugal y Solís se quedó con la casa, y, en cuanto pidió el divorcio, se lo concedieron... Ahora vive con la chavala con la que estaba liado y tan feliz... Pero... yo no, yo no quiero líos con nadie... *(Como si alguien hablara desde el público)* ¿Ella?... ¿Conchi, mi mujer?... ¡Ella qué se va a ir! ¿A dónde?... ¿Ella, un lío con otro? Ni de broma... No por nada, ¿eh?, cuando se arregla un poco está hasta de buen ver... pero Conchi no es capaz... No es capaz de hacer nada así y menos de engañarme... Además, me daría cuenta enseguida. Y es lo que yo digo, mi mujer, fuera de lo caras que están las cosas, de los chiquillos y de la tele, no le preocupa nada más... La verdad

es que es una santa... En fin, mientras ella hace la comida y prepara las cosas, con el permiso de ustedes, voy a leer un rato. Buenas tardes.

Mientras el ACTOR *lee, la* ACTRIZ, *dejando su personaje y volviendo a ser ella misma se adelanta al proscenio.*

ACTRIZ.— ¡Imbécil!

ACTOR.— *(Todavía en su personaje sin levantar la vista del periódico)* ¿Decías algo, Conchi?

ACTRIZ.— Fernando, ya no soy Conchi.

ACTOR.— ¡Qué despiste! Estaba tan entretenido leyendo que creí que continuaba la historia. *(Pausa. Tras una mirada rápida)* Marta, ¿te pasa algo?

ACTRIZ.— No, a mí no.

ACTOR.— Estás como ida.

ACTRIZ.— Bueno... me ha quedado un poco...

ACTOR.— ¿Un poco qué?

ACTRIZ.— No sé... tocada

ACTOR.— ¿Por qué?

ACTRIZ.— No sé... Cosas mías...

ACTOR.— ¿Por la historia que hemos contado?

ACTRIZ.— Bueno, sí... y también porque me he acordado otra vez de antes, cuando éramos jóvenes, y me he acordado de mi madre y también de ti...

ACTOR.— ¿De mí?

Se miran serios. Parece que van a continuar hablando, pero el ACTOR se levanta de la silla y se adelanta al proscenio.

Encuestas

Una calle cualquiera.

ACTOR.— Disculpen... Continuamos: En la siguiente historia vamos a tratar de saber qué piensa la gente de la calle sobre el adulterio. Vamos de... *¡Encuestas!*

ACTRIZ.— *(Adelantándose también a proscenio)* Estamos en una calle cualquiera del centro de la ciudad. No vamos a seleccionar a nadie si no, simplemente, a preguntar a unos cuantos. A los primeros con los que nos encontremos en esta calle. Cuando llevemos en la mano *(Las muestran)* estas libretitas, es que somos encuestadora o encuestador.

ACTOR.— Yo soy el jefe y te he contratado a ti. *(Se convierte ENCUESTADOR)* Cuando quiera empezamos. Usted entrevistará a los hombres y yo a las mujeres y sólo dos preguntas...

ENCUESTADORA.— Profesión y qué opina usted del adulterio.

ENCUESTADOR.— Exacto. Y procurando que las respuestas sean concretas. Quédese usted en esta acera y yo cruzo a la de enfrente.

Se separan colocándose cada uno en cada lateral del escenario.

ENCUESTADORA.— ¡Perdón, señor! Es una encuesta para la Consejería de Igualdad. ¿Le importa decirme su profesión?

JUBILADO.— *(Con marcado acento gallego)* Profesor. De Secundaria. Prejubilado.

ENCUESTADORA.— ¿Qué opina usted del adulterio?

JUBILADO.— ¿Del adulterio... ? Pues que cada persona es responsable de sus actos.

ENCUESTADORA.— Ya. Pero... ¿está usted a favor o en contra?

JUBILADO.— Depende. Hay adulterios y adulterios. O mejor dicho, hay adulterio o no lo hay. ¿Me comprende?

ENCUESTADORA.— ¿Puede ser un poco más concreto?

JUBILADO.— Hay cuestiones frente a las cuales no tiene sentido pronunciarse, ¿sabe? Son o no son. El adulterio en sí no es ni bueno ni malo. Simplemente, es. Se puede ser adúltero o no serlo. Y quien no es adúltero hoy, puede serlo mañana. ¿Me comprende? No se trata de estar a favor o en contra, sino de serlo o no serlo. Esa es la cuestión: ¿es usted adúltero o no lo es? Claro que si usted me hiciera a mí esa pregunta, yo, como buen gallego, le contestaría ¿y usted?, ¿usted es adúltera? ¿Me entiende?

ENCUESTADORA.— *(Desconcertada)* Gracias, señor *(El JUBILADO se aleja. La ACTRIZ aborda a otro hombre)* ¿Le importaría decirme su profesión? Es una encuesta sobre el adulterio para la Consejería de Igualdad.

CURA.— ¿Sobre el adulterio? ¿Qué? ¿Los socialistas van a legalizar ahora el adulterio? ¿Lo van a institucionalizar?

ENCUESTADORA.— Disculpe, se trata sólo...

CURA.— Señorita, sé perfectamente de qué se trata: ustedes hacen una encuesta, se inventan unos resultados y, si están en el poder, legislan legalizando el adulterio como han hecho con el divorcio, con el aborto, con el preservativo...

ENCUESTADORA.— Perdone, señor, ¿le importa decirme su profesión?

CURA.— *(Sin escucharla interrumpiéndola)* ... con el matrimonio de homosexuales, con la eutanasia... ¿a dónde quieren ustedes llegar?

ENCUESTADORA.— Escúcheme, por favor. Yo no quiero llegar a ninguna parte...

CURA.— Ya, ya, es lo que ustedes dicen siempre. Ustedes no quieren llegar a ninguna parte, pero nos llevan a todos al desastre. ¿Por qué no permiten el matrimonio entre tres o cuatro o cinco personas y ya se acabó el problema? ¡Ya no hay adulterio!

ENCUESTADORA.— Escúcheme, por favor: a mí me pagan por hacer encuestas y yo sólo le pregunto su profesión y qué piensa usted del adulterio.

CURA.— ¿Mi profesión? Soy sacerdote.

ENCUESTADORA.— Ah, ya, es usted cura...

CURA.— Sí, soy sacerdote, y como sacerdote y como persona, pienso que el adulterio es uno de los pecados más graves

que se pueden cometer contra Dios que ha santificado el matrimonio y contra el otro cónyuge a quien se ha prometido fidelidad. Pero, ¡qué más da! A ustedes ya no les importa nada. Nada de nada...

ENCUESTADORA.— Gracias... Adiós que tenga buen día. *(Se separa)*

CURA.— *(Quieto en el sitio y levantando la voz)* ¡Vergüenza, vergüenza debería darle de hacer esas encuestas! *(Se aleja unos pasos y se convierte en ENCUESTADOR)*

ENCUESTADOR.— ¡Buenos días, señorita!

VETERINARIA.— ¡Hola!

ENCUESTADOR.— ¿Le importa que le haga una encuesta sobre el adulterio? Sólo tres minutos.

VETERINARIA.— ¿Sobre el adulterio? *(Sonríe)* Bueno... con tal de que no me haga preguntas personales.

ENCUESTADOR.— No, por favor. Sólo saber su profesión, si no tiene inconveniente.

VETERINARIA.— Soy veterinaria.

ENCUESTADOR.— ¡Ah, estupendo! ¿Qué piensa del adulterio?

VETERINARIA.— *(Verborreica)* ¿Que qué pienso? Pues que cada uno haga lo que le parezca... pero, las mujeres igual que los hombres, ¿eh? Porque si se permite, socialmente digo, el adulterio, pues igual para unos que para otras. Mire, yo,

en la consulta, cuando me traen un gato o una gata, o un perro o una perra, yo siempre le pregunto al dueño o a la dueña ¿qué le pasa al animalito o a la animalita? Y si la señora o el señor no me contestan, pues entonces me atrevo ya a decirle, pues no esté usted preocupado o preocupada, vamos a auscultarla o auscultarlo, pero antes no merece la pena sufrir sin estar segura o seguro...

ENCUESTADOR.— ¡Claro! Pero, ¿qué piensa usted del adulterio?

VETERINARIA.— Pues eso, que mientras no se haga daño a nadie que cada cual, cada uno o cada una, que haga lo que quiera. Bueno lo malo es... la mujer o el marido, el engañado o la engañada... pero si no se enteran... Ojos que no ven...

ENCUESTADOR.— ... corazón que no siente.

VETERINARIA.— ¿Ya está? *(el ACTOR asiente)* Pues, encantada.

ENCUESTADOR.— Encantado. Muchas gracias y buenos días. *(Se separan y cambian de personalidad)*

ENCUESTADORA.— *(Se aproxima abriendo su libreta)* ¿Le puedo hacer una entrevista?

FONTANERO.— ¿Para la tele?

ENCUESTADORA.— ¿Le puedo hacer una entrevista?

FONTANERO.— ¿Para la tele?

ENCUESTADORA.— No, una encuesta para...

FONTANERO.— Yo no quiero comprar nada.

ENCUESTADORA.— No tiene que comprar nada; sólo decirme en qué trabaja.

FONTANERO.— ¿Yo?, fontanero.

ENCUESTADORA.— Sólo una pregunta: ¿qué piensa usted del adulterio?

FONTANERO.— ¿De qué?

ENCUESTADORA.— Del adulterio.

FONTANERO.— ¿Eso qué es?, ¿lo de las putas?

ENCUESTADORA.— No, de que el marido se acueste con otra...

FONTANERO.— *(Riendo)* ¡Ah, coño, es eso! Pues si se acuesta con una tía que está buena, pues mejor pa' él.

ENCUESTADORA.— ¿Y que una mujer se acueste con un hombre que no sea su marido?

FONTANERO.— ¿Una tía casada que se acueste con otro? Una puta.

ENCUESTADORA.— *(Pacientemente)* No, una puta, no: una señora casada que tenga relaciones con otro que no sea su marido, porque le guste.

FONTANERO.— ¿Porque le guste follar? Pues eso, una puta.

ENCUESTADORA.— *(Aún más paciente)* No. Una señora casada que se acueste con otro hombre porque este hombre le guste.

FONTANERO.— ¡No me joda! Mire, si mi parienta se acostara con otro... si me la diera con otro... Bueno *(Ríe)* ¡La Encarni con otro!... *(Ríe más fuerte)* pero descuide usted que eso no va a pasar...

ENCUESTADORA.— Pero y... ¿si pasase?

FONTANERO.— ¿Si pasase qué?

ENCUESTADORA.— Pues eso, que su mujer se acostara con otro hombre.

FONTANERO.— ¿Tú de que vas, tía?, ¿que mi mujer... ? ¡Me cago en la puta madre que te parió! *(Grita mientras ella escapa)* ¡A tu puta madre es a la que me voy a follar yo!, ¡o a ti, cabrona!, ¡ven p'acá, verás el polvo que te echo!

La ACTRIZ desaparece corriendo por un lateral, para entrar inmediatamente convertida en un ama de casa.

ENCUESTADOR.— *(Saliendo a su encuentro)* Perdón, señora, ¿qué piensa usted... ?

AMA DE CASA.— *(Sin detenerse)* Yo de Esperanza Aguirre.

ENCUESTADOR.— Disculpe, yo quería preguntarle...

AMA DE CASA.— Ya se lo he dicho: yo, de doña Esperanza Aguirre.

ENCUESTADOR.— ¿Su profesión?

AMA DE CASA.— Mis labores.

ENCUESTADOR.— ¿Y qué piensa usted del adulterio?

AMA DE CASA.— *(Se detiene un momento)* Mire usted, yo no pienso porquerías.

Desaparece por el lateral contrario al que ha entrado. El ACTOR se queda un momento desconcertado. Entra una estudiante.

ENCUESTADOR.— Perdona, ¿eres mayor de edad?

ESTUDIANTE.— Sí, el mes que viene cumplo diecinueve.

ENCUESTADOR.— ¿Puedo hacerte una encuesta? Es para la Consejería de Igualdad.

ESTUDIANTE.— Si no es muy larga... Tengo un examen...

ENCUESTADOR.— No, sólo una pregunta... ¿Eres estudiante, verdad?

ESTUDIANTE.— Empresariales.

ENCUESTADOR.— La pregunta es sobre el adulterio. ¿Tú justificas que el marido o la mujer tengan historias extramatrimoniales?

ESTUDIANTE.— Yo no estoy casada.

ENCUESTADOR.— Ya, pero puedes opinar, ¿no?

ESTUDIANTE.— ¿Sabes lo que yo pienso? Que si no existiera el matrimonio, si nadie se casara, no habría adulterios. Yo, desde luego, no me pienso casar nunca.

ENCUESTADOR.— Bueno, aunque no sea exactamente adulterio... ¿si tu novio con otra... ?

ESTUDIANTE.— Yo no tengo novio ni lo voy a tener nunca. Si no me voy a casar, ¿para qué quiero un novio?

ENCUESTADOR.— Pues no lo llames novio: si tu chico se acuesta con otra, ¿qué te parecería?

ESTUDIANTE.— Pues me parecería fatal. Pero, ¿qué voy a hacerle? Si se va con otra, pues será porque no tiene bastante conmigo.

ENCUESTADOR.— ¿Y lo aceptarías?

ESTUDIANTE.— ¡Qué remedio! Lo mismo que si yo me lío con otro... Él tendrá que aceptarlo, ¿no?. Perdona que no llego. ¡Chau!

Sale con prisa y regresa, contoneándose con otra personalidad: La PROSTITUTA; se acerca al ENCUESTADOR.

ENCUESTADOR.— *(Titubea)* Buenas noches...

PROSTITUTA.— Sesenta euros y la habitación, un completo.

ENCUESTADOR.— Ya... es usted...

PROSTITUTA.— Trabajadora del sexo. Podemos subir a ese hostal, ahí, en el 17. Si lo que quiere es un francés...

ENCUESTADOR.— No, mire...

PROSTITUTA.— ¿Le parece caro?

ENCUESTADOR.— No es eso... Verá, yo también estoy trabajando. Encuestas. Sólo quisiera hacerle una pregunta...

PROSTITUTA.— ¿Una pregunta?

ENCUESTADOR.— Es para la Consejería de Igualdad. Estamos tratando de saber cómo piensa la gente sobre que... el marido o la mujer tengan relaciones sexuales con otras personas; sobre el adulterio... Supongo que estará usted a favor...

PROSTITUTA.— Pues mire usted, no, no estoy a favor... Aunque la mayor parte de los clientes sean casados... Si lo tienes en casa no sé para qué lo buscan fuera... Para nosotras, muy bien... pero yo no lo veo...

ENCUESTADOR.— ¿Puedo preguntarle si está usted casada?

PROSTITUTA.— Casada, casada, no, pero como si lo estuviera. Y con dos gemelas.

ENCUESTADOR.— ¿Y su pareja... acepta... su profesión?

PROSTITUTA.— Cuando me conoció yo ya estaba en esto. Y en esto sigo estando... es mi trabajo, y yo no engaño a nadie, ni obligo a nadie a que esté conmigo...

ENCUESTADOR.— ¿Y usted aceptaría que él se fuera con otra?

PROSTITUTA.— ¿Para follar? Él no es puto, ni chapero, trabaja en la construcción. Su trabajo no es follar es poner ladrillos. Y para vicios, me tiene a mí. Y gratis... Ya me han quitado el sitio... Adiós, guapo.

ENCUESTADOR.— Adiós, señora, gracias.

El ACTOR coloca las dos sillas una detrás de la otra, como si fueran los asientos de un coche. Convertido en ABOGADO se sienta en la de delante y espera que se abra el semáforo. Ojea el periódico.

ENCUESTADORA.— *(Acercándose al coche)* Perdone, ¿puedo hacerle una encuesta? Es sólo un segundo.

ABOGADO.— *(Cierra el periódico)* Hasta que se abra el semáforo.

ENCUESTADORA.— ¿Profesión?

ABOGADO.— Abogado.

ENCUESTADORA.— ¿Qué piensa del adulterio?

ABOGADO.— Que el que no lo hace es porque no se le presenta la ocasión.

ENCUESTADORA.— ¿Tanto los hombres como las mujeres?

ABOGADO.— Sólo son fieles los tontos y las feas.

ENCUESTADORA.— ¿Y los que están enamorados?

ABOGADO.— Son los que se enamoran más veces.

ENCUESTADORA.— Pero... ¿admite usted el adulterio?

ABOGADO.— Ni lo admito ni lo rechazo. Constato la realidad... Egoístamente le confieso que... el adulterio es fuente de conflicto y, por tanto, de pleitos, y puede ser un paso hacia el divorcio, y yo, ¿sabe usted?, soy abogado, especialista en temas de familia. ¡Verde! ¡Tome! Le regalo el periódico. *(Arranca. La ACTRIZ coloca la silla trasera al lado de la otra)*

ENCUESTADOR.— ¿Cuántas ha hecho usted?

ENCUESTADORA.— Cuatro

ENCUESTADOR.— ¿Qué le han dicho?

ENCUESTADORA.— *(Consultando la agenda)* Un profesor, en blanco. Un cura, en contra, claro. Un fontanero, a favor para los hombres y en contra para las mujeres. Y éste último, aparte de regalarme un periódico atrasado, constata la realidad y, como abogado, dice que puede beneficiarle. ¿Y a usted?

ENCUESTADOR.— Una veterinaria más o menos a favor; un ama de casa que no sabe no contesta; una estudiante, que más o menos se resigna... Y lo más sorprendente, una prostituta que está en contra. ¿Le parece que vayamos a tomar algo y después seguimos?

ENCUESTADORA.— De acuerdo. *(Se levantan)* ¿Está usted casado?

ENCUESTADOR.— Sí, hace casi diez años... pero mi mujer es muy comprensiva... ¿Y usted?

ENCUESTADORA.— *(Van yendo hacia el proscenio)* Yo también... soy comprensiva.

ENCUESTADOR.— No, digo, si está usted casada.

ENCUESTADORA.— Sí, pero mi marido, no...

ENCUESTADOR.— *(Pasándole la mano por el hombro y riendo)* ¿Su marido no está casado?

ENCUESTADORA.— Me refiero a que no es tan comprensivo...

Confesiones

Salen un momento de escena. Risas entre bastidores. Estamos dentro de una iglesia. El ACTOR *entra inmediatamente, con una estola puesta, convertido en un confesor, el mismo cura prepotente que conocemos. Coloca las sillas en el centro del escenario, una frente al público y la otra al lado, pero de perfil, con el respaldo hacia la otra silla, como si fueran reclinatorio y confesionario.*

ACTOR.— ¡Se acabaron las encuestas! Estamos en una iglesia y eso *(Señalando las sillas)* es un confesionario.

Se sienta y lee el periódico esperando un penitente. ENCARNITA *entra en escena, observa al* CURA *y se arrodilla encima del periódico.*

ENCARNITA.— *(Arrodillándose)* ¡Ave María Purísima!

CURA.— ¡Sin pecado concebida! ¿De qué te acusas, hija?

ENCARNITA.— *(Entre tímida y pícara)* Bueno... acusarme, acusarme..

CURA.— Si vienes a confesarte será porque te acusas de algo, ¿no? ¿Cuánto tiempo hace que no te confiesas?

ENCARNITA.— La semana pasada, padre... Soy Encarnita, ¿me conoce usted?

CURA.— *(Como mirando de reojo a través de una rejilla inexistente)* No, pero me basta con conocer tus pecados. ¿De qué te acusas?

ENCARNITA.— Ese es el problema, padre, que...

CURA.— *(Pausa)* ¿Qué?

ENCARNITA.— ¿No me recuerda?... me confesé con usted la semana pasada...

CURA.— Hija mía, cada semana confieso a muchas personas, muchas; esta parroquia es enorme... y la mayor parte de los penitentes son mujeres... Y aunque las conozca, mientras confieso, no pienso en quiénes son. Pienso sólo en sus almas... Te ruego que comiences...

ENCARNITA.— ¡Ave María Purísima!

CURA.— *(Impaciente)* Sin pecado concebida.

ENCARNITA.— Padre... he tenido malos pensamientos... y creo que voy a pecar...

CURA.— ¿Cómo que crees que vas a...?

ENCARNITA.— ¡No me riña, por favor! Ahora le explico... Verá... ¿Sabe usted que yo vivo dos calles más abajo? Sí, cerca de la parroquia...

Se levanta y da un pequeño paseo para asegurarse de que nadie la oye. Aprovecha para contonearse cuando pasa por delante del confesionario.

CURA.— Pero, ¿adónde va usted?, ¿qué hace?

ENCARNITA.— Perdóneme, padre, pero es que no quiero que nadie me oiga.

CURA.— Señora, ¿no ha venido usted a confesarse? ¡Pues confiésese de una vez!

ENCARNITA.— ¡Perdóneme, perdóneme! ¡Ave María Purísima!

CURA.— ¡Otra vez! *(Intentando ser paciente. Tuteándola de nuevo)* Vamos a ver, hija mía, contéstame directamente. ¿Qué malos pensamientos has tenido?

ENCARNITA.— Muchos, padre...

CURA.— ¿Contra cuál de los mandamientos? *(Pausa)* ¿Envidias o has deseado algún daño a tu prójimo?

ENCARNITA.— Al contrario, padre.

CURA.— ¿Codicias los bienes ajenos?

ENCARNITA.— No, padre.

CURA.— Ya. Se trata de pensamientos obscenos. Lujuria. *(Pausa)* ¿Estás casada?

ENCARNITA.— Sí, padre, por desgracia.

CURA.— ¿Cómo que por desgracia?

ENCARNITA.— Mi marido no me satisface... en nada.

CURA.— ¿Qué quieres decir?, ¿no tenéis hijos?

ENCARNITA.— No, no los tenemos, pero ese no es el problema.

CURA.— ¿Entonces?

ENCARNITA.— No sé cómo explicárselo padre... Apenas si hacemos uso del matrimonio...

CURA.— ¡Claro! ¡Por eso no tenéis hijos!

ENCARNITA.— *(Impetuosamente)* ¡Padre, mi marido no me echa cuenta! Y yo soy joven. Yo soy joven y tengo mis necesidades... Y necesito...

CURA.— ¿Necesitas, qué? ¿Y tú no sabes que el fin del matrimonio es la procreación? Lo que tienes que hacer es...

ENCARNITA.— ¡Padre estoy enamorada!

CURA.— ¿Cómo que estás enamorada? Supongo que de tu marido, y por eso sufres, porque él no lo está de ti y...

ENCARNITA.— Él sólo está enamorado de sí mismo... Y yo, padre, escúcheme por favor y entiéndame, me he enamorado del hombre más maravilloso... y por eso, por eso tengo malos pensamientos...

CURA.— ¡Eso es adulterio, hija mía! ¡Dios mío! ¡Qué día llevo! Antes la encuestita y ahora esto... Mira, hija mía,

aunque sólo sea de pensamiento... porque supongo que ha sido sólo de pensamiento...

ENCARNITA.— Ese es el problema, padre, lo que le decía al principio, tengo pensamientos... pensamientos... no sé cómo decirlo... muy... eróticos... muy sensuales, pero no me acuso de nada porque no estoy arrepentida y porque creo que voy a pecar... ¡Porque quiero pecar!

CURA.— *(Subiendo progresivamente la voz)* Pero, ¿qué disparates estás diciendo? En primer lugar el adulterio, aunque sólo sea de pensamiento, es uno de los pecados más graves que se pueden cometer contra Dios que ha santificado el matrimonio y contra el otro cónyuge a quien se ha prometido fidelidad. En segundo lugar, estás cometiendo en este momento otro pecado, más grave aun, que es el de tu orgullo ante Dios. ¿Cómo que no te arrepientes?, ¿cómo que quieres pecar?, ¿quién te crees tú que eres?

ENCARNITA.— *(Replicando con fuerza)* Una mujer, padre. Una mujer enamorada, una mujer que no puede apartar de su cabeza al hombre que ama...

CURA.— ¿Cómo te atreves a hablar así en la casa de Dios?

ENCARNITA.— Padre, escúcheme bien porque voy a decírselo con toda tranquilidad: durante todo el día, día y noche, no puedo quitar de mi cabeza a ese hombre a quien deseo con todas mis fuerzas, a quien sueño con acariciar y que me acaricie, *(El CURA comienza a excitarse)* a quien sé que puedo hacer feliz, cuando él quiera, sin pedirle nada a cambio, sin que nadie nunca lo sepa... Noche tras noche lo tengo en mi pensamiento, y cuando acaricio mi cuerpo, cuando mi

mano recorre mi piel hasta los rincones más oscuros, pienso y sueño, siento como si fuera su mano la que me acaricia. *(La excitación del* CURA *es evidente)* Y noto su olor, noto su aliento, escucho, como ahora estoy escuchando, su respiración, y entre mis pechos parece como si estuviera hirviendo su deseo. Ese hombre, padre, es usted.

CURA.— *(Con la respiración entrecortada)* Hija mía, este no es sitio para hablar de esa manera... *(Susurra, apenas se le entiende)* Tienes que volver a confesarte... Te espero esta tarde. Después de las ocho. En la casa parroquial... Entra por el callejón que da directamente a la vivienda. *(Subiendo la voz)* ¡Y ahora vete, vete por favor, vete con Dios!

Militares

Estamos en un cuartel. Los dos actores charlan mientras colocan las sillas en el centro del escenario, cercanas, una frente a la otra.

ACTRIZ.— ¡Vaya con el curita!

ACTOR.— ¡Vaya con la señorita... ! Por cierto, ¡qué bien lo has hecho! Si te lo propones serías capaz de seducir a toda la Conferencia Episcopal.

ACTRIZ.— No, gracias.

ACTOR.— Pues sedúceme a mí.

ACTRIZ.— Puedes esperar sentado.

ACTOR.— *(Sentándose)* Espero... ¿Ya no te gusto nada?

ACTRIZ.— Fernando... que ha pasado mucho tiempo... y hay cosas que es mejor olvidarlas... ¿No crees?

ACTOR.— Yo las cosas malas las olvido enseguida y me quedo con las buenas... ¡Qué guapa eras, Marta!... Bueno... y sigues siéndolo...

ACTRIZ.— Y el Paco Galán también era muy guapo, ¿verdad?

ACTOR.— ¡Y dale con el Paco Galán! ¡No me acuerdo de ningún Paco Galán!

ACTRIZ.— ¿Decías que olvidas enseguida las cosas malas? Entonces, ¿Paco Galán fue una cosa mala?

ACTOR.— ¡Qué no seas pesada! ¡Venga seguimos!

ACTRIZ.— Ahora va de militares, ¿no?

ACTOR.— Pues, sí... *(Dirigiéndose al público)* Pues, sí.... *(Dirigiéndose al público)* Una historia tan real como todas las que les estamos contando.

ACTRIZ.— *(Al público)* Sucedió no hace mucho tiempo. Quizá ustedes recuerden haberla leído en los periódicos.

ACTOR.— Es la historia de un comandante... ¡El comandante Posada! *(Se sienta en una de las sillas poniendo los pies en la otra y se abanica con el periódico)* y la teniente Lozano.

La ACTRIZ se acerca al COMANDANTE y se cuadra de espaldas al público saludando militarmente.

TENIENTE.— ¡A sus órdenes, mi comandante!, se presenta la teniente Lozano.

COMANDANTE.— *(Se levanta de la silla y contesta al saludo militar)* Puede bajar la mano, teniente. *(Mientras habla, pasea, mirándola, alrededor de la TENIENTE que sigue firme de espaldas al público)* ¿Así que ha sido usted destinada a mi batallón?

TENIENTE.— Sí, mi comandante, a la Tercera Compañía.

COMANDANTE.— ¿Le han asignado mando de sección? ¿Ha hablado usted con el capitán Casas?

TENIENTE.— Aún no, mi comandante. Acabo de llegar a la unidad. Me he presentado sólo al coronel y ahora a usted, mi comandante.

COMANDANTE.— Veo que conoce y cumple el reglamento. Bien. Le informo: Ha sido usted destinada a esta Quinta Unidad de Cazadores de Montaña. Como usted sabe es una División pentómica en la que la oficialidad está casi completa, pero no así la tropa. De los cinco mil hombres que hubo cuando el servicio militar era obligatorio, hoy apenas llegan a mil. Quiere esto decir que la sala de banderas está llena de comandantes sin mando de batallón, de capitanes sin mando de compañía, de tenientes ociosos... En mi batallón de mí depende que los oficiales tengan mando o no lo tengan, ¿me comprende? ¿Es su primer destino desde que ha salido de la Academia?

TENIENTE.— Sí, mi comandante, aparte de las prácticas como alférez.

COMANDANTE.— Muy bien, teniente Lozana.

TENIENTE.— Lozano, mi comandante.

COMANDANTE.— *(Tras una carcajada ruidosa)* Lozano, lozano, no estoy, pero a mis cuarenta y nueve años no puedo quejarme. Usted sí que está lozana, teniente. *(Acercándose por detrás, sin llegar a tocarla)* Por lo que se ve y lo que se adivina... Y huele usted divinamente.

TENIENTE.— *(Girando)* Perdón, mi comandante, ¿me puedo retirar?

COMANDANTE.— *(Violento)* ¡Póngase firme, teniente! *(Se pone firme, ahora frente al público)* ¡No se moverá de aquí hasta que yo se lo ordene! ¿Está claro?

TENIENTE.— Sí, mi comandante, pero me atrevería a rogarle...

COMANDANTE.— *(Irascible)* ¿A qué se atrevería usted?, ¿a rogarme qué, teniente? Limítese a contestar a lo que yo le pregunte y a escuchar lo que yo le diga. ¡Y yo diré lo que me salga de los cojones! ¿Se ha enterado usted, teniente?

TENIENTE.— *(Musita)* Sí, mi comandante.

COMANDANTE.— ¡Más alto, teniente!

TENIENTE.— *(Alto)* ¡Sí, mi comandante!

COMANDANTE.— Escúcheme bien, teniente: no son muchas las mujeres que han sido destinadas a mi batallón, pero las pocas que permanecen en él es porque desde el primer día han entendido dónde están y a las órdenes de quién sirven. Y saben que cuando yo hablo en mi despacho lo que aquí se dice, aquí se queda. ¿Me entiende, teniente?

TENIENTE.— *(Alto)* Sí, mi comandante.

COMANDANTE.— Pues grábese bien en la cabeza lo que voy a decirle: usted es militar. Y como militar sabe que en el Ejército, ante todo están la disciplina y la obediencia. Hoy es

su primer día a mis órdenes. Y lo primero que le ordeno es que cualquier cosa que me quiera decir o que quiera decir de mí, me lo diga a mí, exclusivamente a mí. ¿Comprende, teniente?

TENIENTE.— *(Bajando un poco la voz)* Sí, mi comandante.

COMANDANTE.— ¡Hable alto, teniente, coño!

TENIENTE.— *(Muy alto)* Sí, mi comandante.

COMANDANTE.— *(Relajando el tono)* Veo que, además de un militar disciplinado es usted una mujer... complaciente. Estoy seguro de que nos entenderemos muy bien... Si se empeñan en que haya mujeres en el Ejército, mi obligación es conseguir que se adapten cuanto antes. Como si estuvieran en sus casas. *(Girando detrás de ella)* ¿No cree teniente... que lleva la falda un poco corta? Tiene usted unas piernas bonitas, ¡sí!, unas piernas muy bonitas y... también... un buen culo, pero aquí no se viene a ligar ni a buscar marido.

TENIENTE.— Mi comandante, estoy casada.

COMANDANTE.— ¿Ah, sí? Yo también. ¿Y a qué se dedica su marido, teniente?

TENIENTE.— Mi comandante, mi marido es militar y está destinado hace años en esta unidad, por eso he solicitado este destino.

COMANDANTE.— *(Prudente)* ¿Quién es su marido? ¿Qué graduación tiene?

TENIENTE.— No está en su batallón, está con el comandante Quesada. Es el sargento Gonzalo Prieto.

COMANDANTE.— *(Tras una carcajada)* ¡Sargento! ¿No me diga que su marido es suboficial? *(Atacado de la risa)* Y dígame, teniente, ¿cómo lo hacen?, ¿en la cama mandará usted, no?

TENIENTE.— Mi comandante...

COMANDANTE.— *(Continúa riendo hasta casi atragantarse)* ¿Por qué no me invitáis un día a veros follar? ¡Os estoy imaginando! ¡Presenten! ¡Armas!... ¿Y si tiene un gatillazo? *(Sin poder apenas hablar)* Si tiene un gatillazo... ¡ay, que me muero, que no puedo más! *(Su risa termina en una tos violenta)*

TENIENTE.— ¡Mi comandante, no le permito... !

COMANDANTE.— *(Con violencia)* ¿No me permite qué? ¡Te voy a meter un puro que te vas a enterar! *(Abrazándola por detrás)* ¡Te vas a enterar... !

TENIENTE.— ¡Suélteme!

COMANDANTE.— *(Acosándola, frotándose contra su cuerpo, mientras ella intenta desasirse)* ¡Cómo no te calles... el puro va a ser distinto! ¡Estate quieta, puta! *(Intenta levantarle la falda)* ¡Estate quieta y déjame que te dé... !

Oscuro. Suena por megafonía, potente, un disparo de pistola. Mientras el ACTOR se recompone, la ACTRIZ se dirige al público.

ACTRIZ.— La teniente Margarita Lozano disparó su pistola

contra el comandante Losada. El proyectil le atravesó el pulmón, pero sin causarle la muerte. El comandante Losada se reincorporó, tras un año de baja, a la misma Unidad y al mando del mismo batallón. Margarita Lozano lleva cuatro años condenada en un castillo militar y no ha cumplido aun la tercera parte de su condena. Otras Margaritas Lozano continúan destinadas en ese cuartel.

Corazón loco

Los dos actores charlan mientras se sitúan con las sillas sentados en el proscenio como si fueran dos butaquitas de un plató de televisión.

ACTOR.— ¡Qué historia!

ACTRIZ.— *(Hablando con el público)* Ya les dije al principio que íbamos a contarles historias de gente corriente, historias que pueden hacer reír o llorar, porque, no lo olviden: entre la comedia y el drama sólo hay un paso; y el darlo no depende sólo de uno. Bueno, pues ahora toca televisión, ¿no?

ACTOR.— Sí... *(Consultando el periódico y la hora)* Cadena Dual... 21, 30... Corazón Roto. *(Al público)* Estamos en un programa de radiotelevisión. Yo soy el locutor: Baldomero Martín Cañete. El programa, como su mismo nombre indica, es un programa del corazón.

ACTRIZ.— Un programa rosa. Yo seré la entrevistada. Me llamo Lola, María Dolores Espinosa... Bueno... No soy conocida... no hace falta que lo diga, no soy ninguna famosa. Yo quería resolver mi problema y por eso escribí... Escribí y seleccionaron mi historia. Y, aunque yo no lo sabía, me acaban de decir que si lo cuento todo, me pagarán quinientos euros.

Suena, a guisa de sintonía, Corazón loco. *A primer plano (A pp.) y a fondo (A fdo.)*

LOCUTOR.— *(Levantándose y besando a Lola)* ¡Bienvenida a nuestro programa, Lola! Siéntese aquí, enseguida estoy con usted. *(Levantándose y dirigiéndose a los espectadores)* ¡Muy buenas tardes, amigas y amigos! ¡Muy buenas tardes a cuantos nos acompañáis en los estudios de la Cadena Dual y muy buenas tardes a los cientos de miles de espectadoras y espectadores que cada tarde en vuestras casas, ante vuestros televisores, elegís nuestra compañía. Y muy buenas tardes también a todos los oyentes de nuestra red hermana de emisoras Radio Dual que transmiten simultáneamente nuestro programa. ¡Bienvenidos todos a... ¡¡Corazón Roto!!

Suena ráfaga anterior a primer plano y a fondo.

LOCUTOR.— Como todas las tardes, alguien acude a nuestros estudios para hacernos una revelación, para contarnos algo que en su corazón se oculta. Y, como todas las tardes, una canción nos sirve de arranque. Una canción siempre relacionada con la historia que su protagonista ha querido relatarnos. Pero pocas veces ocurre lo que hoy nos ha sucedido: pocas veces, como hoy, son tan coincidentes la canción y la realidad. Hoy convertimos nuestro programa Corazón Roto en... ¡¡¡Corazón loco!!! Y es esta canción que en su día popularizó Bambino y que hoy recrea Diego Cigala, acompañado por Bebo Valdés, la que introduce nuestra historia de hoy. Una historia casi idéntica a la cantada: *(Suena la sintonia a primer plano y fondo)* ¡Una hermosa y dolorosa historia de amor! Nuestra entrevistada: ¡Doña Dolores Espinosa! Un fuerte aplauso para ella.

LOLA.— *(Emocionada, poniéndose en pie mientras la aplauden)* Gracias, muchas gracias... Yo sólo quiero decir... que... que... perdón, estoy tan nerviosa...

LOCUTOR.— Lola, tranquila, en ¡Corazón Roto! somos una familia, está usted entre amigos... Amigos y amigas que están deseando escucharla. Así que, por favor ¡tranquilícese y disfrute!

LOLA.— *(Acercándose al LOCUTOR)* Gracias, Baldomero... pero para mí es tan.... difícil... no sé si voy a atreverme... y, además, estoy tan emocionada... pensar que yo os veo todas las tardes... y que te veo a ti, Baldomero, y que yo... hoy... yo estoy aquí... ¡Ay, madre mía, qué nervios!

El LOCUTOR la toma por el hombro y la acompaña hasta la silla.

LOCUTOR.— ¡Tranquila, Lola, por favor! Permíteme que te tutee: mira, siéntate aquí, respira hondo, tranquilízate, relájate y piensa que si has decidido contarnos tu historia es porque crees que ya no debes ocultarla por más tiempo ¡Un aplauso muy fuerte, el más cariñoso, para ¡María Dolores Espinosa!

LOCUTOR.— *(Volviendo al proscenio, mientras suena la sintonía)* Como les decía, hoy hemos querido utilizar la canción *Corazón loco* como sintonía de nuestro programa, pues son tantas las coincidencias, las similitudes, las analogías con la historia que vamos a contarles, que nada mejor que esta canción para ilustrar el relato de nuestra invitada. Porque, amigas mías, amigos míos, queridos teleespectadores y oyentes de esta Cadena Dual, hoy más Dual que nunca, el *corazón roto* de Lola es el mismo *roto corazón* que nos canta

Diego Cigala, pero con una particularidad especial. *(Enfatiza intentando provocar los aplausos)* Quien vive esa historia dual, este corazón partido y doblemente enamorado, es.... ¡una mujer! ¡Lola Espinosa!

LOCUTOR.— *(Sentándose)* Vamos a ver, Lola, cuéntanos tu historia. Con todo detalle, sin ningún temor, porque puedes estar segura de que nuestro público va a entenderte y a apoyarte. ¡Cuando tú quieras!

LOLA.— ¡Ay, no sé si podré!... Es una historia... la misma, Baldomero, la misma que estamos escuchando cantar.

LOCUTOR.— ¿La misma?

LOLA.— Sí, Baldomero, sí... la mismita. Yo también hablo con mi corazón, y le digo: «no te puedo comprender».

LOCUTOR.— *(Canturrea)* «No te puedo comprender, corazón loco». Pues si te parece bien, para que nosotros sí podamos comprenderlo, vamos a explicárselo a nuestros espectadores.

LOLA.— *(Levantándose)* ¡Espera, espera, Baldomero! Yo creo que es mejor... No... Prefiero no contarla... Perdóname... pero... pero yo me quiero ir de aquí...

LOCUTOR.— ¡Por favor, Lola, siéntate, ya no te puedes volver atrás! ¡Ya has empezado a hablar!

LOLA.— *(Sentándose, casi derrumbándose)* Sí, pero ahora tengo miedo...

LOCUTOR.— ¿Miedo a qué? Tú nos has escrito diciéndonos que querías participar en nuestro programa, ¿no?

LOLA.— Sí, pero ahora, de repente... me he asustado... Creí que iba a ser todo más fácil.... pero ahora no tengo valor... *(Hace de nuevo ademán de levantarse)* De verdad, no quiero seguir.

LOCUTOR.— *(Con suavidad, pero con firmeza hace que se siente de nuevo)* ¡Lola! ¡Por favor! Estamos en directo... tienes un compromiso... y no te va a pasar nada de nada...

LOLA.— ¿Y si me pasa?

LOCUTOR.— Tu carta ha sido seleccionada entre cientos de cartas, cientos de historias, algunas tremendas... La tuya es hermosa... *(Suavemente amenazador)* Y ya nos la entregaste. La tenemos nosotros... Sólo falta contarla...

LOLA.— *(Suplicante)* ¡De verdad, no puedo!

LOCUTOR.— *(Resolviendo)* No te preocupes. Nosotros vamos a ayudarte. Resulta que Lola está casada, pero está enamorada de dos hombres al mismo tiempo y a los dos los ama con toda su pasión. *(Cortante)* ¿Es así o no, Lola?

LOLA.— *(Muy tímida)* Bueno... yo no quería contarlo pero...

LOCUTOR.— ¿Cómo que no querías contarlo? ¿Entonces para qué nos has escrito? Ahí está tu carta... En ella nos decías que necesitabas contar tu historia. Que para ti era muy importante contarla; y nos pediste, por favor, participar en este programa. Y nosotros te estamos ayudando, haciendo lo que tú nos

has pedido. ¡Vamos, Lola! Ten valor: ¿A que estás enamorada, profundamente enamorada, de dos hombres a la vez?

LOLA.— Sí, Baldomero, eso es lo que me pasa. Que los quiero a los dos; a los dos muchísimo... Y por eso, yo también le digo a mi corazón... que no lo puedo comprender...

LOCUTOR.— *(Canturrea)* «... Que no puedo comprender/ cómo mi corazón puede querer/ a dos hombres a la vez... » Y, Lola, ¿quiénes son esos dos hombres?

LOLA.— Mis dos amores son *(Solloza)* uno, mi marido, mi mejor compañero y amigo...

LOCUTOR.— *(Parafraseando la canción)* «Mi amor sagrado,/ compañera de mi vida/ y esposa y madre a la vez... »

LOLA.— ¡Eso, Baldomero, eso! ¡Mi amor sagrado! Mi esposo, el padre de mis hijos... a quien yo respeto por encima de todas las cosas... Mi esposo es el amor de mi vida... yo nunca le hubiera sido infiel, nunca...

LOCUTOR.— Pero lo mismo que en la canción, tú también te has enamorado de otro hombre: *(Enfatizando)* ¡De un amor prohibido! ¿No es así?

LOLA.— Sí, Baldomero, me he enamorado de otro hombre, de un hombre al que no puedo renunciar. Me he enamorado de él, pero sin dejar de querer a mi marido...

LOCUTOR.— *(Parafraseando la canción)* De otro hombre «al que no quieres renunciar, porque es el complemento de tus ansias y de tu alma».

LOLA.— Mira, Baldomero: mi marido es muy bueno, muy cariñoso y yo lo quiero mucho. Y lo respeto mucho. Pero... al otro... al otro también. Los dos me quieren y yo a ellos. Y son muy distintos, no se parecen en nada. Cuando estoy con uno, no me acuerdo para nada del otro. ¡Y los dos me gustan tanto! ¡Y soy tan feliz cuando estoy con cada uno de ellos!

LOCUTOR.— Permíteme que te haga una pregunta, una pregunta que estoy seguro se la están haciendo todos los espectadores en este momento: ¿ellos lo saben?

LOLA.— ¿Si lo saben?

LOCUTOR.— Sí, si tu marido sabe que estás también enamorada de otro hombre.

LOLA.— No.

LOCUTOR.— ¿Y el otro hombre sabe que estás casada y enamorada de tu marido?

LOLA.— No. Tampoco lo sabe.

LOCUTOR.— Pero ahora lo sabrán, te estarán viendo o te estarán escuchando o alguien se lo contará.

LOLA.— Quería contárselo yo a los dos al mismo tiempo. Por eso a mi marido le dije que viera la tele y al otro, que escuchara la radio...

LOCUTOR.— ¡Fantástica solución! Ambos en las ondas de Cadena Dual. Pero, ¿por qué no les dijiste que vinieran los

dos aquí y hubiéramos podido presenciar todos juntos tu revelación?

LOLA.— La directora del programa me lo propuso y me dijo que también les pagarían a...

LOCUTOR.— *(Interrumpiéndola bruscamente)* Perdona que te interrumpa. Pero, dinos, ¿por qué no les contaste lo que te estaba pasando?

LOLA.— Yo quería contárselo a los dos, pero no sabía cómo hacerlo. Por eso escribí al programa y... aparte del dinero...

LOCUTOR.— *(Interrumpiéndola otra vez rápidamente)* ¡Claro, Lola, claro! ¡Fantástico! ¿Han escuchado ustedes? María Dolores Espinosa está enamorada de dos hombres. A los dos los ama por igual y por igual es amada. Y acude a nuestro programa para que nosotros, desde aquí, desde Corazón Roto la ayudemos a unir sus corazones.

Sintonía (Al final de la canción) A primer plano y fondo.

LOCUTOR.— ¡Gracias, Lola, gracias por confiar en nosotros! ¡Por confiar en nuestro programa! Ahora ya podemos saber *(Canturreando)* «cómo se puede querer/ a dos hombres... (o a dos mujeres), a la vez/ y no estar loco».

Ráfaga anterior a primer plano y resuelve.

Actores

ACTOR.— *(Tomando el periódico)* Oye, ¿tú sabes para qué sirve este periódico atrasado?

ACTRIZ.— Ni idea.

ACTOR.— El director dijo que era como... como un hilo conductor...

ACTRIZ.— ¿Y a qué conduce?

ACTOR.— *(Encogiéndose de hombros)* ¿Uhm? *(Abre el periódico y se lo entrega a ella)* Mira, a ver si dice algo de nosotros.

ACTRIZ.— Aquí hablan de la crisis del teatro... *(Leyendo)* «El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso... » ¿Sabes quién escribió esto hace casi ochenta años? *(El ACTOR se encoge de hombros)* «El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre». ¿No sabes de quién es? ¡Sí, hombre! «Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo... »

ACTOR.— ¡Ah, eso es de Lorca!... *(La actriz asiente)* Oye, llevamos más de una hora contando historias de distintas personas, pero entre ellas no había ninguna actriz ni ningún actor... Podemos cerrar la función contando nuestra historia...

ACTRIZ.— O, ya que hemos empezado con lo de Lorca, podemos seguir hablando de teatro. Podemos aprovechar... pues no sé... para denunciar a los responsables de le crisis teatral, a los que subieron el IVA, a los que consideran que la cultura es un lujo y el teatro un simple entretenimiento...

ACTOR.— Pero eso no está en el guión...

ACTRIZ.— ¡Y qué más da! Estamos en un escenario y un escenario como Lorca dice es como una tribuna, una tribuna libre; podemos aprovecharla y hablar de cuántos teatros cerraron, cuántas compañías han desaparecido, cuántos actores se han quedado sin trabajo, cuántas empresas relacionadas con el teatro se hundieron...

ACTOR.— Te veo muy guerrillera...

ACTRIZ.— Lo que estoy es muy harta...

ACTOR.— Ya... pero es que el público no ha venido a una conferencia, ni a un debate ni a que les echemos un mitin... Han venido a ver una obra que va de amores y de adulterios... Y la verdad es que, ahora, para terminar, nos toca a nosotros... Y lo vamos a hacer contándoles una historia real... nuestra historia...

ACTRIZ.— ¿Te atreves?

ACTOR.— Me atrevo. *(Al público)* No es nada importante, es nada más que eso, una pequeña historia... Nos conocimos hace años representando una obra...

ACTRIZ.— Una historia terrible de amor, de amor y celos... *Otelo*

En los fragmentos en los que se interprete Otelo*, la iluminación y quizá algún elemento escenográfico (proyecciones o decorados, fácilmente practicables) pueden subrayar el cambio de código y ambiente.*

ACTOR.— «¡Oh, maldito matrimonio!... Preferiría mil veces ser un reptil hediondo, antes que ver a otro dueño del más pequeño sentimiento de la que amo... »

ACTRIZ.— Otelo, instigado por Yago, comienza a sentir unos celos infundados. Sufre porque teme que Desdémona, su reciente esposa, pueda sentir algún tipo de cariño por el teniente Casio.

ACTOR.— *(Al público)* Mi compañera, entonces, estaba casada, y yo también...

ACTRIZ.— *(Al público)* Y sigo estándolo, pero ni él es mi marido, ni yo soy su mujer, pero representando a Shakespeare, cuando yo hacía de Desdémona y él de Otelo *(Al actor)* nos enamoramos como dos adolescentes que viven su primer amor. *(Al público)* Si nos atrevemos a contárselo a ustedes es porque ya no hay nada entre nosotros. Pero sí quiero decirles que, nunca quise a nadie como quise a este hombre...

ACTOR.— Y yo, les confieso también que a esta mujer, la quise como nunca había querido a nadie... «¡Oh, alegría de mi alma! ¡Tan completo es el júbilo que siento, que temo que no me esté reservada jamás una felicidad semejante... »

ACTRIZ.— «¡Ojalá que nuestro amor y nuestra dicha aumente con los años!»

ACTOR.— «¡Haced que así sea, dulces potencias celestiales! Yo no tengo frases para expresar mi ventura, es demasiada mi alegría, y me sofoca. *(La abraza)* ¡Un beso!, ¡ah!, ¡otro! Sean ellos, nuestros besos, los combates más mortíferos de nuestros corazones».

ACTRIZ.— Y yo te quise, a pesar de tus malditos celos...

ACTOR.— ¡Te quería tanto! No podía soportar la idea de que cuando nos separábamos tú te ibas con otro hombre...

ACTRIZ.— ¡Con otro hombre, sí! Pero ese otro hombre era mi marido...

ACTOR.— ¡Quién fuese! Pero no podía soportarlo...

ACTRIZ.— Pues si no podías soportarlo, podíamos haber hecho las cosas de otra manera...

ACTOR.— ¿De otra manera?, ¿cuál?

ACTRIZ.— No sé... nos queríamos... podíamos haber sido más valientes... Los dos estábamos casados, pero...

ACTOR.— ¿Pero qué... ?

ACTRIZ.— Un día te lo dije... ¿te acuerdas?

ACTOR.— ¿Me dijiste qué?

ACTRIZ.— Lo sabes de sobra... Yo te quería a ti... estaba dispuesta a todo...

ACTOR.— Sí, estabas dispuesta a todo, pero todas las noches te acostabas con tu marido...

ACTRIZ.— ¡Y tú con tu mujer!, ¡y no sólo con tu mujer!, ¡también con Paco Galán!

ACTOR.— ¡Paco Galán, Paco Galán! ¡Qué perra con Paco Galán¡ Sí, ya me acuerdo... Paco Galán, el chavalito aquel... ¡Pero, mujer, aquello fue una tontería! Hace treinta años era una moda... Lo moderno en los ochenta era estar a todo, a almejas y mejillones, sin prejuicios... ¿Qué más da un hombre que una mujer? ¡Lo importante es amar...!

ACTRIZ.— ¡Claro y que sufra quien sufra! Hace treinta años me dejaste colgada a mí y dejaste colgada nuestra función, esta función, *Adúlteros*, cuando te llamó Tamayo! Te fuiste a Madrid y yo me quedé pudriéndome en Sevilla... Y mientras fuiste famosillo, si te vi no me acuerdo... *(Al público)* Si esta fue nuestra historia... nos queríamos, trabajábamos juntos, y fue entonces, cuando apenas teníamos treinta años, cuando estrenamos *Adúlteros*, la comedia que hoy les hemos contado...

ACTOR.— Casi treinta años después hemos vuelto a montar la misma historia... ¡Cosas de la crisis! Nos daba un poco de miedo hacer estos personajes con treinta años más, pero

un actor es un actor y hay que saber interpretar cualquier personaje sea cual sea su edad, ¿no?

ACTRIZ.— Fernando... no te enrolles... Ya que hemos empezado, ¿por qué no lo decimos todo?... «Las palabras no son nada, sin embargo hay que decirlas... » ¡Reconócelo! No tuviste el valor de romper con tu mujer... Tú tenías tu casa, tus hijos... no tenías que renunciar a nada... A mí me tenías segura, aunque nos viéramos a escondidas. *(Intenta contener las lágrimas)* Y yo no vivía nada más que para ti... aunque no sé si aquello era vida... escondiéndonos de los demás... como si lo nuestro en vez de algo limpio... bonito... fuera... no sé... algo sucio que había que ocultar... *(No puede más y estalla en llanto)* Y sabiendo que tú hacías lo que te daba la gana...

ACTOR.— «¡Oh, demonio, demonio! Si el llanto de una mujer pudiese fecundar la tierra, cada lágrima haría nacer un cocodrilo. ¡Apartaos de mi vista!».

ACTRIZ.— *(Arrodillándose)* «¡De rodillas os pido que me digáis qué significa ese lenguaje. Oigo la voz de una furia en vuestras palabras, pero no las comprendo».

ACTOR.— «¿Cómo?, ¿quién eres tú?».

ACTRIZ.— «Vuestra esposa, señor, vuestra leal y fiel esposa... » *(Al público)* Pero eso era en el teatro, en la realidad, no, yo no era su esposa... era su amante... su querida... ¡Qué dos palabras más bonitas y qué mal suenan!... *(Al actor)* ¿Te acuerdas? Durante el invierno, las tardes de los miércoles, en aquel estudio que te prestaban, que olía a cerrado... y a no sé qué... olía a algo que no he podido olvidar... algo agrio...

Y en verano... alguna escapada furtiva a hoteles escondidos... siempre temiendo encontrar a alguien conocido... Hasta aquel día... Era un sitio horrible... un apartahotel en no sé qué carretera... En cuanto empezaste a hablar estuve segura de lo que me ibas a decir...

ACTOR.— «Yo te quiero mucho... mucho de verdad... pero esto no puede seguir... No soporto cada noche imaginarte con otro hombre... Y cada vez me cuesta más trabajo llegar a casa y disimular... y mentir siempre... y, además, tampoco te veo contenta... ¿Sabes lo que pienso? Que en el fondo a quien quieres es a tu marido y que lo nuestro para ti sólo es... no sé... algo... no lo sé... »

ACTRIZ.— Y yo te dejé hablar y no te contesté nada... porque no tenía nada que decirte... Y me acosté en la cama... en aquella habitación horrible que olía a ambientador barato... y me quedé dormida...

ACTOR.— Y yo te veía dormir... te estuve mirando mucho rato... como cuando Otelo, al final de la obra, contempla a Desdémona dormida en su lecho... y aunque yo no tenía ningún deseo de matarte ni tenía tampoco ninguna espada, ni ninguna daga, ni siquiera una navajita... las palabras de la obra me venían a la boca y me salían, en un murmullo, para no despertarte, un murmullo callado, pero que salía a borbotones:

«Tu cuerpo... esa es la causa... esa... Yo no quiero verter tu sangre... No quiero herir esa piel más blanca que el alabastro... Y no obstante es preciso que mueras para que no hagas traición a otros hombres... Quiero respirar todavía el perfume de tu cáliz. *(La besa)* Aliento perfumado ¡Otro beso! ¡Otro más!... Quiero matarte para amarte después... »

(Al público) Y allí se acabó nuestra historia... Dejamos de vernos... y fueron pasando los años... Alguna vez coincidimos, en algún estreno, en alguna fiesta... hablábamos de tonterías y siempre, eso de a ver si nos vemos un día... Y un día nos vimos, hace unos meses... ninguno de los dos teníamos trabajo y pensamos hacer esta función juntos... A taquilla... para repartirnos lo que saquemos y tratar de sobrevivir hasta que...

ACTRIZ.— Hasta que las cosas cambien, porque tienen que cambiar, porque no pueden seguir así, porque no vamos a dejar que acaben con el teatro, porque un pueblo sin teatro está muerto.

Se hace una gran pausa. Los actores miran, serios, al público. Después se miran entre sí.

ACTOR.— ¿Te puedo preguntar una cosa?

ACTRIZ.— ¿Qué cosa?

ACTOR.— ¿Tú crees que podríamos... ?

ACTRIZ.— ¿Qué podríamos qué?

ACTOR.— No sé... volver a... volver a salir juntos.

ACTRIZ.— No... Ya tengo casi sesenta años...

ACTOR.— ¿Casi?

ACTRIZ.— Sí, casi... un poco más que tú... Con mi marido las cosas no van mal... mi marido es un hombre bueno... vivo tranquila, sin tener que ocultar nada...

Se miran de nuevo. Se están emocionando.

ACTRIZ.— ... Sin tener que ocultar nada, sin mentiras, sin esconderme de nadie... Eso... vivo tranquila.

ACTOR.— La verdad es que, aunque yo sea un poco más joven que tú, a mí también me coge un poco cansado... Lo que pasó fue bonito, pero creo que no tengo fuerzas para intentarlo otra vez...

ACTRIZ.— Como ven ninguno de los dos queremos volver a estar juntos... como antes. Así que... si estamos de acuerdo, no hay conflicto. Ni adulterio. Así que se acabó la comedia. *(Dirigiéndose al ACTOR)* ¿Tú tienes algo más que decir?

ACTOR.— *(Hace un gesto ambiguo)* La verdad es que... este podría ser el final... pero...

ACTRIZ.— ¿Qué?

ACTOR.— *(Emocionado)* La verdad es que no lo sé... la verdad es que... desde que decidimos volver a representar esta obra... he vuelto, no sé... como a sentir cosas... como a estar todo el día deseando que llegue la hora de vernos y hacer la función contigo... no sé... ¡Qué se yo! ¡Que cuando no estoy contigo, no puedo dejar de pensar en ti.

ACTRIZ.— ¡Qué lío!... La verdad es que a mí me pasa un poco de lo mismo! *(Al público)* ¿y ustedes qué piensan?, ¿alguien quiere decir algo? *(Tras escuchar las intervenciones si las hay)* Bueno... no sé... puede que tengan ustedes razón... pero no sé... Quizá podríamos... no se trata de que hagamos otra encuesta ni una votación...

ACTOR.— ¿Y por qué no? Pues lo votamos: levanten la mano por favor quienes crean que podríamos intentarlo otra vez ¿Y en contra? *(Hace un rápido recuento para decidir globalmente el resultado. Sea cual sea, cambiando de tono se dirige a la actriz)* ¿Y si esta noche cenamos juntos y lo hablamos entre nosotros?

ACTRIZ.— ¿Donde siempre?

ACTOR.— Donde siempre.

Se besan. Inician la salida cada uno por un lateral, pero se acuerdan al tiempo del periódico, vuelven y lo recogen.

ACTOR.— *(Partiendo el periódico en dos partes)* ¡Toma! La mitad para cada uno. De recuerdo.

Se besan y salen definitivamente.
Telón

Bibliografía, filmografía y teatro del autor

Biografía

Carlos Álvarez-Nóvoa Sánchez (La Felguera, Asturias, 1940 - Sevilla, 2015) fue actor de teatro, cine y televisión, pero también desplegó una intensa actividad como director de escena y autor dramático. Era Licenciado en Derecho y en Filología Románica por la Universidad de Oviedo y Graduado Social por la Escuela de Estudios Sociales de dicha universidad. Se doctoró en Filología Hispánica, Ciencias del Espectáculo, por la Universidad de Sevilla, con la tesis *Análisis dramatúrgico de* «Luces de bohemia», calificada por unanimidad *cum laude* por tribunal presidido por Alonso Zamora Vicente.

Su actividad profesional comenzó en 1963 como locutor de Radio Oviedo. Fue director del departamento de radio y televisión de la agencia de publicidad Merkateknos (1964) y más tarde redactor-jefe de la revista Mundo Joven (Movierecord) y director de la revista El Musical (cadena SER, 1967-69). Luego abandonaría el periodismo para dedicarse, entre 1970 y 1988, a la enseñanza, como profesor de Bachillerato de Lengua y Literatura Españolas y más tarde de Dramatización. Fue profesor de Dramaturgia e Historia del Teatro en el desaparecido Instituto del Teatro de Sevilla, dependiente del Centro Andaluz de Teatro (CAT), entre 1989 a 1997.

Comenzó como actor en el Teatro Español Universitario (TEU) de la Universidad de Oviedo, en 1957. A lo largo de su dilatada carrera profesional, dirigió entre otros, las siguientes compañías: los grupos de la Alianza Francesa y del Ateneo de Oviedo; Goliardos y Escuela Superior de Bellas Artes, de Madrid; Le Théatre d'Etude de Reims; el Teatro Estudio de Sevilla (TES); El Cachorro, de Sevilla; el Teatro Estudio de Coria; coproducciones y talleres con el Centro Andaluz de Teatro (CAT).

Como actor participó en montajes de los grupos citados, en producciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Compañía Bellas Artes, Teatro Español de Madrid, Teatro Romea de Barcelona, Centro Dramático Nacional... así como en cine, televisión y doblaje.

A lo largo de su vida compatibilizó su labor como profesor con su actividad teatral profesional, y dirigió de manera continuada cursos para actores y montajes teatrales en distintos centros docentes.

Publicaciones

Teatro

La Venus del espejo. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 2000. Premio Tirso de Molina, 1999.

Cigarras y hormigas. León: Everest, 2000.

Adaptación teatral completa de «Don Quijote de la Mancha. Primera y segunda parte». León: Everest, 2005.

Fornicar no es pecado, Hotel Party y *Chivato.* Colección Textos Dramáticos. Sevilla: Centro de Documentación de la Junta de Andalucía, 2008.

Ensayo y materiales pedagógicos

Sondeo en «Luces de bohemia». Sevilla: Universidad de Sevilla, 1976.

La noche de Max Estrella, análisis dramatúrgico de «Luces de bohemia». Barcelona: Octaedro, 2000.

Teatro en el aula. Guía del Profesor y *Teatro en el aula. Guía del alumno*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación y Ciencia, 1989.

Dramatización. El teatro en el aula. Barcelona: Octaedro, 1997.

Cuadernos de trabajo y orientación teatral para estudiantes y jóvenes actores:

La cabeza del dragón de Valle-Inclán. Madrid: Alborada, 1987.

Asamblea general, de Lauro Olmo. Madrid: Alborada, 1987.

El león enamorado, de Pilar Enciso. Madrid: Alborada, 1988.

Versión libre adaptada a la transición española de *El viaje de Pedro el afortunado,* de Strindberg. Madrid: Alborada,1988.

Luces de bohemia, de Valle-Inclán. Alborada, Madrid, 1989.

«El autor tiene la palabra». Actas, comunicaciones y ponencias de las I Jornadas de Autores Andaluces, 1997.

Cuaderno para espectadores sobre Don Juan, carnaval de amor y muerte. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1995.

El camín de Llangréu. Langreo (Asturias): Ayuntamiento de Langreo, 2003.

Narrativa

La Rosaleda. Colección El fantasma de la glorieta. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1995.

Poesía

Alberto Vega - Entre amigos. Impresiones, análisis y recital sobre el poeta. Langreo (Asturias): Asociación Langreanos en el Mundo,2003. DVD.

Guiones de cine

Largometrajes: *Chivato*, *Agenda 2003 y El señor de Bembibre.*
Cortometrajes*: La mesa de las azucenas.*

Teatro

Estrenos de obras de teatro originales:

Así es España, señores. Grupo Algabeño, 1977.
Cigarras y hormigas. Por varios grupos teatrales de Institutos de Bachillerato (IB).
La mecedora, por el IB Isla Cristina y por el Teatro Estudio de Sevilla (TES), 1979.
Pajaritos, 27, por el TES, 1982.
Enamoradas de Bécquer, por alumnos de Dramatización del I.B. Bécquer de Sevilla, 1986.
Don Juan crimen y castigo. La ceremonia del sombrero, dramaturgia sobre los desenlaces de *Don Juan*, de Molière, en la versión de Bertold Brecht; *El burlador de Sevilla,* de Tirso de Molina y *Don Juan Tenorio,* de José Zorrilla. Proyecto Caleidoscopio. Instituto del Teatro-Centro

Andaluz de Teatro (CAT). Sevilla, 1993.

La doncella, el marinero y el estudiante, versión libre con canciones y poemas de Federico García Lorca. CAT en coproducción con el Ayuntamiento de Sevilla, 1996.

Sublime decisión, de Miguel Mihura. Versión libre. Centro de Profesores del Aljarafe, Sevilla, 1997.

Fornicar no es pecado, para el grupo Teatro Estudio de Coria, estrenada en la sala La Fundición de Sevilla, 2003.

Pareja abierta, de Darío Fo. Versión libre para el grupo Sin Vergüenza Teatro, de Coria del Río (Sevilla), 2006.

Hotel Party. Escénicas-CAT, 2009.

La voz humana, de Jean Cocteau. Versión estrenada en sala La Fundición, Sevilla, 2009.

El delincuente honrado, de Jovellanos, versión libre estrenada en el Teatro Jovellanos de Gijón, dirigida por Jesús Cracio, 2011.

Adúlteros. estrenada en La Fundición de Sevilla. Dirección de Pedro Álvarez-Ossorio, 2014.

Como director de escena

El águila de dos cabezas, de J. Cocteau. TEU, 1959.

El día siguiente, de J. Rebello. TEU, 1959.

El zoo de cristal, de Tennesse Williams. TEU, 1960.

Los inocentes de la Moncloa, de Rodríguez Méndez. TEU, 1961.

El tintero, de Carlos Muñiz. TEU, 1962.

Muertos sin sepultura, de Jean Paul Sartre. Ateneo de Oviedo, estreno en España, 1965; Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, 1967; I.B. Manacor, 1972.

El caballo del caballero, de Carlos Muñiz. Ateneo de Oviedo, 1966.

Los dos verdugos, de Fernando Arrabal. Ateneo de Oviedo, 1966.

En alta mar, de Slavomir Mrozek. Goliardos, 1967.
Aria, hermana mía, de B. Brecht. Alianza Francesa de Oviedo, 1969.
El león listo, de Slavomir Mrozek. Alianza Francesa de Oviedo, 1969.
Historias para ser contadas, de Oswaldo Dragún. Alezeia (Sevilla), 1972, y Centro de Profesores de Sevilla, 1975.
Antígona, de Jean Anouilh. IB Manacor, 1973.
La casa de Bernarda Alba, de Lorca. IB Velázquez, 1974; IB Sanlúcar la Mayor de Sevilla, 1982, y Théatre Estude de Reims, 1984.
Castañuelas setenta y tantos, versión de Carlos Álvarez-Nóvoa. IB. Velázquez, de Sevilla, 1976 y Centro de Profesores de Jerez, 1995.
Historia del hombre que se convirtió en perro, de Oswaldo Dragún. Distintos IB, 1977, 1978, 1980, 1981 y 1989.
La mecedora. TES, 1979.
Cigarras y hormigas. IB de Constantina, 1980, y IB de Marchena, 1981.
El Dragón, de Evgueni Schwartz. TES, 1980.
Pajaritos, 27. TES, 1982.
El adefesio, de Rafael Alberti. El Cachorro, Sevilla, 1985.
Enamoradas de Bécquer. IB Bécquer, 1986.
El amor de don Perlimplín..., de Lorca. IB Bécquer, 1987.
La cabeza del dragón, de Valle-Inclán. Teatro Estudio de Coria, 1988.
Malfario, de Antonio Onetti. Instituto del Teatro de Sevilla, 1990.
Don Álvaro o la fuerza del sino, del Duque de Rivas. Instituto del Teatro de Sevilla, 1991.
Ceremonia del sombrero, dentro del espectáculo *Don Juan, crimen y castigo*, sobre textos de Molière, Brecht, Tirso y Zorrilla. Instituto del Teatro de Sevilla, 1993.

La doncella, el marinero y el estudiante, de Lorca, versión con otros fragmentos y poemas de Lorca. CAT, 1996.
Sublime decisión, de Miguel Mihura. CEP del Aljarafe, 1997.
Fornicar no es pecado, de C. Álvarez-Nóvoa. Sinvergüenza Teatro de Coria del Río, 2003.
Pareja abierta, de Darío Fo. Sinvergüenza Teatro de Coria del Río, 2006.
Hotel Party, de C. Álvarez-Nóvoa. Escénicas-CAT, 2009.
La voz humana, de Jean Cocteau. Titirimundi, 2009.

Como intérprete

Medea (Jasón), de Jean Anouilh. TEU de Oviedo. Dirección: Arsenio Inclán, 1957.
La gata sobre el tejado de zinc (Cooper), de Tennesse Williams. TEU de Oviedo. Dirección: Arsenio Inclán, 1958.
El águila de dos cabezas (Stanislas), de Jean Cocteau. TEU de Oviedo. Dirección: Carlos Álvarez-Nóvoa, 1959.
El día siguiente (ÉL), de J. Rebello. TEU de Oviedo. Dirección: Carlos Álvarez-Nóvoa, 1959.
Esquina peligrosa (Gordon), de J.B. Priestley. TEU de Oviedo. Dirección: Jesús Sánchez Quirós, 1960.
El zoo de cristal (Tom), de Tennesse Williams. TEU de Oviedo. Dirección: Carlos Álvarez-Nóvoa 1960.
Escuadra hacia la muerte (Pedro), de Alfonso Sastre. TEU de Oviedo. Dirección: José Ramón Menéndez, 1960.
Un sabor a miel (Geofrey), de Shelag Delaney. TEU de Oviedo. Dirección: Jesús Sánchez Quirós, 1961.
Los inocentes de la Moncloa (Paco Ruiz), de José María Rodríguez Méndez. TEU de Oviedo. Dirección: Carlos Álvarez-Nóvoa, 1961.
El soplón (El Hombre), de Bertold Brecht. Teatro Estudio

del Ateneo de Oviedo. Dirección: José Avello, 1964.

La ira de Philippe Hotz (Philippe), de Max Frisch. Teatro Estudio del Ateneo de Oviedo. Dirección: José Avello, 1964.

Muertos sin sepultura (Henri), de Jean Paul Sartre: Teatro Estudio del Ateneo de Oviedo, 1965, Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, 1967; y (Canoris) Teatro Estudio de Manacor, 1972. Dirección: Carlos Álvarez-Nóvoa.

El dragón (Carlomagno), de Evgueni Schwartz. Teatro Estudio de Sevilla (TES). Dirección: Carlos Álvarez-Nóvoa, 1980.

Luces de bohemia (Max Estrella), de Valle-Inclán. Grupo Tiempo. Dirección: Ramón Resino, 1981 y 1983.

El hombre que murió en la guerra (Don Andrés), de Hermanos Machado. CAT. Dirección: Pedro Álvarez-Ossorio, 1989-90.

Príncipe azul (Gustavo), de Eugenio Griffero. CAT. Dirección: Omar Grasso, 1990.

Doña Rosita, la soltera (El Tío), de Lorca. CAT. Dirección: Simón Suárez, 1991.

El gran mercado del mundo (El Padre de Familias), de Calderón. Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dirección. Miguel Narros, 1992.

La Petenera (El judío errante), de Manuel de Lope. Espectáculo que representó a España en la Exposición Universal de Sevilla. Dirección: Emilio Hernández, 1992.

El reloj (Don Cosme), de Rodrigo García. Monólogo. Ballet Nacional de Cuba/ Goliardos. Coreografía: Ivan Tenorio. Dirección: Ángel Facio, 1993.

El veneno del teatro (El Marqués), de Rodolf Sirera. Espandián/ CAT. Dirección: Javier Ossorio, 1993.

El lindo don Diego (Don Juan), de Agustín Moreto. CAT.

Dirección: Pedro Alvarez-Ossorio, 1994.

Don Juan, carnaval de amor y muerte (El Comendador). Dramaturgia sobre textos de Molière, Tirso y Zorrilla. Dirección: Pedro Alvarez-Ossorio, 1995-96.

Doña Rosita, la soltera (El Tío), de Lorca. Nominado en los Premios Max como mejor actor secundario. Compañía Lope de Vega. Dirección: José Tamayo, 1998-99.

El misterio de Velázquez (Velázquez), de Eliacer Cansino. Producciones la Imperdible. Dirección: Gema López, 1999.

La llanura (El Abuelo), de Martín Recuerda. CAT. Dirección. Helena Pimenta, 1999.

La vida es sueño (Basilio). Romea/ Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dirección: Calixto Bieito, 2000-01.

Edipo XXI (Tiresias), con textos de Sófocles, Eurípides y Jean Genet. Producciones Concha Busto. Dirección: Lluís Pasqual, 2002.

Historia de una escalera (Señor Juan), de Buero Vallejo. Centro Dramático Nacional (CDN). Dirección: Juan Carlos Pérez de la Fuente, 2003-04.

Solas (El Vecino), de Benito Zambrano, versión teatral de Antonio Onetti. CAT, Maestranza Film y Pentación. Dirección: José Carlos Plaza, 2005-06.

Soldados de Salamina (Millares), de Javier Cercas. Bitó Produciones. Barcelona. Dirección: Joan Ollé, 2007.

In Nómine Dei (Kniperdolink), de José Saramago. CAT. Dirección: José Carlos Plaza, 2008.

Puerta del Sol. Un episodio nacional (Gabriel de Araceli). Versión de Jerónimo López Mozo, sobre los primeros Episodios Nacionales, de Galdós. Dirección: Juan Carlos Pérez de la Fuente, 2008.

Bodas de sangre (El Padre de la Novia), de Lorca. CDN y CAT. Dirección: Jose Carlos Plaza, 2009-10. Premio al

mejor actor de reparto en los Premios de la Unión de Actores de Madrid, 2010.

La noche de Max Estrella (Max Estrella), a partir de *Luces de bohemia,* de Valle-Inclán. Producción: CAT en colaboración con el Centro Dramático Galego. Dirección: Francisco Ortuño, 2011.

Electra (Ayo), de Eurípides, en versión de Vicente Molina Foix. Pentación. Dirección: Jose Carlos Plaza. Festival de Mérida 2012

Una vida robada (La mala memoria) (Doctor Nieto), de Antonio Muñoz de Mesa. Producciones Juanjo Seoane. Dirección: Julián Fuentes, 2013-14.

Ricardo III (Buckingham), de Shakespeare, versión de Sanchis Sinisterra. Teatro Español de Madrid. Dirección: Carlos Martín, 2014.

Variaciones Max (Max Estrella), dramaturgia de Alfonso Plou sobre *Luces de bohemia*. Teatro El Temple. Dirección: Carlos Martín, 2015.

Bangkok, de Antonio Morcillo. Focus y CDN para Festival del Grec. Dirección: Antonio Morcillo, 2015.

Cine y televisión

Como intérprete en largometrajes

Llanto por Granada. Dirección: Vicente Escrivá, 1991.

Los años bárbaros. Producción y dirección: Fernando Colomo, 1997.

Solas. Maestranza Film. Dirección: Benito Zambrano. Premio Goya al Actor Revelación del año y Premio al Mejor Actor en el Festival Internacional de Tokio (1999); Mejor Actor Secundario del Círculo de Escritores Cinematográficos de Madrid y Mejor Actor

Andaluz del Año de la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía (2000).

Carmelo y yo. Producción y dirección: Richard Jordan, 1999.

La Biblia negra. Dirección: David Pujol, 2001. Producción Iris Star. Seleccionada para el Festival Internacional de Cataluña (Sitges, 2001)

Bahía mágica. Dirección: Marina Valentini y Gustavo Wagner. Producción Ricardo Wullicher (Cinco Media Group) y MDA (Sara Halioua), Buenos Aires, 2001.

Nudos. Dirección: Lluís María Güell. Ovideo S.A, Barcelona, 2002.

La hija del caníbal. Dirección: Antonio Serrano. Titán Producciones (México) y Lola Films, México, 2002. Nominado junto con Javier Bardem y Guillermo Toledo, como mejor actor protagonista, a los premios ACE 2004 de Nueva York.

Una pasión singular: Dirección: Antonio Gonzalo, Sevilla, 2003.

Recambios. Dirección: Manu Fernández, Sevilla, 2004.

Elsa & Fred. Dirección: Marcos Carnevale. Tesela P.C., Madrid, 2005.

Por qué se frontan las patitas. Dirección: Álvaro Begines. Tesela P.C., Madrid, 2006.

Detrás del sol. Dirección: Gastón Gularte. Misiones (Argentina), 2006.

El vuelo del guirre. Dirección: Teo y Santiago Ríos. Ríos TV, Tenerife, 2006.

Road Spain. Dirección: Jordi Vidal. Producción Iris Star, Barcelona 2006

La mémoire de la chair. Dirección: Dominique Maillet. Albert Beurier Productions, Zafra, 2007-2008.

12+1. Dirección: Chiqui Carabante, Fuerteventura, 2009.

Cruda. Dirección: Ignacio Nacho, Málaga, 2009.

Fuera de cobertura. Dirección: Manu García, Madrid, 2009.

Angel Llorca. El último ensayo. Dirección: Víctor Guerra. Documental. Imal Producciones Audiovisuales, Valencia, 2010.

De tu ventana a la mía. Dirección: Paula Ortiz, Zaragoza, 2010.

Las olas. Dirección: Alberto Morais, Valencia 2010. San Jorge de Oro a la mejor película, San Jorge de Plata a la mejor interpretación masculina, y Premio de la Crítica Internacional en el Festival internacional de Cine de Moscú, 2011.

Los muertos no se tocan, nene. Dirección: Jose Luis García Sánchez. Producción Juan Gona, Asturias, 2011.

Las cartas de Málex. Dirección: Carlos Reyes Lima. Exterior Noche Producciones, Las Palmas, 2012.

El amor no es lo que era. Dirección: Gabi Ochoa. Tv On Producciones y Taranná Films, Valencia, 2012. Premio en el Festival Internacional Uptown de Michigan a la mejor película, mejor fotografía y mejor actor.

El mal del arriero. Dirección: Jose Camello. Libre Producciones, Cáceres, 2013.

Asesinos inocentes. Dirección: Gonzalo Bendala. Aralan Film, Sevilla, 2014.

Juan Ramón Jiménez. La luz con el tiempo dentro. Dirección: Antonio Gonzalo, Sevilla, 2014.

La novia (versión de *Bodas de sangre*»). Dirección: Paula Ortiz. Get in the Picture Productions SL, Zaragoza, 2014.

El violin de piedra. Dirección: Emilio Barrachina. Dark Steel Entertainment S.L., Madrid, 2015.

Las llaves de la memoria. Producción y dirección: Jesús Armesto, Sevilla, 2015. Documental.

Como intérprete en cortometrajes

Su mayor victoria. Dirección: Jose Carlos Pérez Agustí. Ágora Films, Oviedo, 1964.

Trébol de cuatro hojas. Dirección: Diego Serrano, Sevilla, 1990.

La era de los descubrimientos. Documental Omnimax. Resorte Producciones. Para la Expo-92, Sevilla, 1992.

Don Quixote. Dirección: Nikolai Karo. German Answer Productions, Toledo, 1992.

Siempre que pasa lo mismo, ocurre algo parecido. Dirección: Javier Gil del Álamo, Sevilla, 1994.

Demonios de ciudad. Dirección: Eva Sánchez Jiménez, Sevilla, 1995.

Inserso, mon amour. Dirección. Paco R. Baños. Letra-M, Sevilla, 1997.

El barrio de las letras. Dirección: Antonio Cadenas, Sevilla, 1998.

Nonato. Dirección: Ismael Morillo, Málaga, 1999.

Un rumor en la noche. Dirección: Antonio Cadenas. Producciones GPD para Isla Mágica, Sevilla, 2001.

Olvidos y recuerdos. Dirección: Ezequiel Filgueiras. Microbert, Barcelona, 2001.

El último amigo. Dirección: Ignacio Nieto Rosado, Sevilla, 2000.

Trofeo: Dirección: Emilio Álvarez. IBISA TV (Santiago de Compostela) y Microbert, Ponferrada, 2001.

El húmedo aroma de la tierra. Dirección: Manuel J. Rodríguez, Sevilla, 2001.

Médula. Dirección: Juan Carlos Fernández, Madrid, 2002.

Habitación Cero. Dirección: Alexis Morante, Sevilla, 2002.

Por donde rayos sale el sol. Dirección: Paco Rodríguez Baños, Sevilla, 2002.

El rostro de Ido. Dirección: Paula Ortiz, Daroca (Zaragoza), 2002.
La mesa de las azucenas. Dirección: José Briones, Barcelona, 2002.
Anclaje. Dirección: Iván Cerdán Bermúdez. Madrid, 2003. Primer Premio de Interpretación en los festivales de Playa de las Américas (Arona. Tenerife), Fila (Valladolid) y Aula 18 (San Martin del Rey Aurelio).
¡Adrián, corre! Dirección: Luis Deltell, Huelva, 2003.
Teatreros. Dirección: Eduardo Cardoso, Madrid, 2004.
El farol. Dirección: Antonio Chinchilla, Elche, 2004. Primer Premio de Interpretación en el Festival Internacional de Cine Jove de Elche.
Datos. Dirección: Juan Ruiz, Madrid, 2004.
A falta de pan. Dirección: Martín Rosete, Madrid-Soria, 2004.
Fotos de familia. Dirección: Paula Ortiz, Zaragoza, 2004.
La Ventana. Dirección: Nacho Cueva, Madrid, 2004.
El baile. Dirección: Liu Marino, Maiori (Italia), 2005. Premio Roberto Rosellini.
Corrientes circulares. Dirección: Mikel Alvariño, Madrid, 2005.
Vida. Dirección: David Ruiz, Sevilla, 2006.
Alas de papel. Dirección: Felipe del Olmo, Navacerrada-Madrid, 2006.
Latidos. Dirección: Sofía G. Martínez, Barcelona, 2006.
El cantar del agua. Dirección: Oscar Fernández, Asturias, 2006.
Abuelos. Dirección: Juan Antonio Domínguez, Sevilla 2007.
Mar de tierra. Dirección: Roberto Cermeño, Madrid 2007.
Atados. Dirección: Paco Almazo, Sevilla 2008.
Socarrat. Dirección: David Moreno, Madrid 2008.
33. Dirección: Matías Nicieza y Alejandro López, Ponferrada 2008.

Cien años. Dirección: Cristina Bodelón y José Macerola, Madrid, 2008.
Parking. Dirección: Patricia López Ocaa, Sevilla, 2008.
Messiash. Dirección: Expedi, Sevilla, 2008.
Reconocer(se). Dirección: Iván Cerdán Bermúdez, Madrid, 2008.
La última voluntad de don Gervasio: Dirección: Sonia Madrid, Sevilla, 2008.
Primer aviso. Dirección: Sara Álvarez-Nóvoa y Guayermina Amador. Universidad de Barcelona. Sevilla, 2009.
La otra cara de la moneda (Mediometraje). Dirección: Jacinto García. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Sevilla, 2009.
El cuento de la buena pipa. Dirección: Carlos Cid. Andante Films, Sevilla, 2009.
Nostalgia. Dirección: Mike Jiménez y Yolanda Pérez. Borovnia Films, Jerez, 2009.
La gran función. Dirección: Manuel Rúa, Sevilla, 2009.
Viejos perdedores. Dirección: Rubén Ordieres, Madrid, 2009. Premio a la Mejor Interpretación en la I Edición del Festival de Cine Propio, 2012, Madrid.
El sabio mudo. Dirección: José Camello Manzano. Libre Producciones, Badajoz, 2009.
Diez años y un día. Dirección: Gregorio Fernández, Sevilla 2009.
Setenta metros cuadrados. Dirección: Miguel Angel Carmona. Producción Álvaro Begines, Sevilla 2010. Premio al mejor actor en el 10th Angry Film Fest en Melbourne, Australia, 2012.
Adúlteros. Dirección: Sara Álvarez-Nóvoa. Facultad Ciencias de la Comunicación. Sevilla 2010.
Amarillo limón. Dirección: Felipe Garrido, Madrid, 2010. Premio a la Mejor Interpretación en el Festival Curt de

Gambals (Lliçá d´Amunt, Cataluña); Primer Premio de Interpretación masculina en el 2º Festival de Toronto, 2012.

Un tango con Norma. Dirección: Lucía Tello, Madrid, 2010.

Sangre. Dirección: Ramón Lluís Bande, Asturias, 2010.

In memoriam. Dirección: Carmen Bellas. Producción: ECAM, Madrid, 2011.

Parece que fue ayer. Dirección: Joxerra Zabaleta, Madrid, 2011.

Al otro lado. Dirección: Alicia Albares, Madrid, 2011. Premio al Mejor Actor en el Festival Isaac Albéniz, de Málaga.

Zombi. Dirección: David Moreno, Madrid, 2012. Primer Premio de Interpretación en los Festivales de Ikuska (San Sebastián), KO&Digital del Festival Internacional de Sant Sadurní de Noia, Festival Soundub de Madrid y Primer Premio de Interpretación en el Festival Internacional de Cine Jove de Elche.

El experimento. Dirección: Maja Djokic, Barcelona, 2012.

La genti di muerti. Dirección: Rubén González, Hervás (Cáceres), 2012.

Soledad. Dirección: Fran Moreno. Corleone Films, Madrid, 2013.

DIOS va a votar. Dirección: Carlos Val, Zaragoza, 2013.

42. Dirección: Joaquín Villalonga, Sevilla, 2013.

Adiós, adiós. Dirección: María Toscano. Facultad Ciencias de la Comunicación Sevilla, 2013

El mundo sigue. Dirección: Arturo Salmerón. ECAM, Madrid, 2014.

Txoria-txori. Dirección: Ibai Altunna. Zusia Films, Pamplona, 2014.

La noche de todos los santos. Dirección: Gustavo Vallecas, Madrid, 2014.

Peceras. Dirección: Asur Fuente, Candás (Asturias), 2014.
Slinki. Dirección: Kike Arroyo, Madrid, 2014.
Domingo el amanecedor. Dirección: Juanma Romero, Madrid, 2014.
Donde caen las hojas. Dirección: Alicia Albares, Madrid 2014.
Santos. Dirección: Andrés Cisneros. Producción Fernando Vera, Zaragoza, 2015.
Nudistas. Dirección: Alejandro Philip Waudby, Sevilla, 2015.
Papá. Dirección: Manu León. Producción Cuenta 3, Sevilla, 2015

Como intérprete de televisión

La España herética: El retorno sufí. Realización: Victoria Cendón. Serie. TVE 1, 1990.
La voz de las estatuas. Averroes. Serie. Canal Sur, 1991.
Al Andalus. Dirección: Agustín Villaronga. Documental en largometraje. Canal Plus, 1992.
El príncipe encantado. Dirección: Juan Carlos Guerra-Librero. Largometraje. Canal Sur Televisión, 1993.
Memoria fiel: La mala vida. Dirección: Godofredo Cobos. Serie documental. Canal Sur, 1994.
La noche del cometa. Realizador: Hugo Stevens. Dramatizaciones en programa concurso. Canal Sur, 1994-95.
Andalucía, un siglo de fascinación. Ojos verdes. Dirección: Basilio Martín Patino. Serie. Producción La Linterna Mágica. Canal Sur, 1997.
El destino de los Imperios. La gran mentira. Dirección: José Cruz. Serie. Producción Girona-Palacios. Canal Sur, 1998.
Padre Coraje. Dirección: Benito Zambrano. Canal Sur, 2003.

Cuéntame. Directores: Tito Fernández, Antonio Cano y Agustín Crespi. Grupo Ganga Producciones. TVE, 2004.
Vientos de agua. Director: Juan Campanella. Icónica. Telecinco, 2005.
Hospital central. Serie. Telecinco, 2007.
Gran Reserva. Director: Carlos Sedes. Serie. Bambú Producciones. TVE, 2009-10.
Maras. Director: Chema Rodríguez. New Atlantis y Antena Tres Films. Antena 3, 2010.
Ángel Llorca. El último ensayo. Dirección: Víctor Guerra. Documental. Imal Producciones, 2010.
Las crónicas de Maia, de Juan Francisco Calero. Internet, 2011.
El círculo, de Juan Antonio Panés, 2011.
Imperium. Director: Carlos Sedes. Bambú Producciones. TV3, 2012.
La que se avecina. Serie. Producción Telecinco, 2012.
Gran Reserva. Los orígenes. Director. Antonio Hernández. TVE, 2013.
Con el culo al aire. Serie. Antena 3, 2013.
El príncipe. Dirección: Iñaqui Mercero. Telecinco, 2014.
El Chiringuito. Dirección: Jesús Colmenar. Serie. Producción 100 Balas para Antena 3, 2014.
El Ministerio del Tiempo. Dirección: Jorge Dorado. Serie. TVE 1, 2014.
Carlos, Rey Emperador. Dirección: Oriol Ferrer. TVE 1, 2015.

Premios

Largometrajes

Solas. Dirección: Benito Zambrano:

– Premio Goya al actor revelación del año.

– Premio al mejor actor en el Festival Internacional de Tokio (1999).

– Mejor actor secundario del Círculo de Escritores Cinematográficos de Madrid.

– Premio Antoñita Colomer al mejor actor andaluz del año de la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía (2000).

Las olas. Dirección: Alberto Morais. Primer Premio, en el Festival internacional de Cine de Moscú (2011), San Jorge de Plata a la mejor interpretación masculina.

El amor no es lo que era. Dirección: Gabriel Ochoa. Premio al mejor actor en el Festival Internacional de Michigan Uptown Film.

La hija del caníbal. Dirección: Antonio Serrano. Nominado como mejor actor protagonista a los premios ACE 2004 de Nueva York.

Cortometrajes

Anclaje: Dirección: Iván Cerdán Bermúdez. Madrid, 2003.

– Primer premio de interpretación en el Festival de Playa de las Américas (Arona. Tenerife).

– Primer premio de interpretación en el Festival Fila (Valladolid).

– Primer premio de interpretación en el Festival Aula 18 (San Martin del Rey Aurelio, Asturias).

El farol. Dirección: Antonio Chinchilla, Elche, 2004. Primer Premio de Interpretación en el Festival Internacional de Cine de Elche.

Amarillo limón. Dirección: Felipe Garrido. Madrid, 2010. Premio a la mejor Interpretación colectiva en el Festival Curt de Gambals (Lliçá d´Amunt, Cataluña). Primer premio de interpretación masculina en el 2º Festival de Toronto, 2012.

Setenta metros cuadrados. Dirección: Miguel Angel Carmona, Sevilla 2010. Premio al mejor actor en el 10th Angry Film Fest en Melbourne (Australia), 2012.

Viejos perdedores. Dirección: Rubén Ordieres. Madrid, 2009. Premio a la mejor interpretación en la I Edición del Festival de Cine Propio. Madrid, 2012.

Zombi. Dirección: David Moreno. Madrid 2012. Primer premio de Interpretación masculina en Festival de Ikuska (San Sebastián), KO&Digital del Festival Internacional de Sant Sadurní de Noia y en el Festival Soundub de Madrid. Primer premio de Interpretación en el Festival Internacional de Cine Jove de Elche.

Al otro lado. Dirección: Alicia Albares. Madrid, 2011. Premio al mejor actor en el Festival Isaac Albéniz, de Málaga, 2013.

Teatro

-Mejor actor de reparto en los Premios de la Unión de Actores de Madrid, 2010) por *Bodas de sangre* (El Padre de la Novia). Centro Dramático Nacional y CAT. Dirección Jose Carlos Plaza (2009-10):

– Nominado en los Premios Max como mejor actor secundario por *Doña Rosita, la soltera* (El Tío), de Lorca. Compañía Lope de Vega. Dirección: José Tamayo, 1999.

Premios literarios

Textos dramáticos

Premio Tirso de Molina, 1999, por *La Venus del espejo.* Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 2000.

Primer Premio del Ministerio de Educación por *Cigarras y hormigas,* 1982

Primer Premio del Ministerio de Educación por *Anuncios por palabras,* 1974.

Premio Babalú de Valladolid en 1960, por *Noche encendida*.

Mención honorífica del Ministerio de Educación a *La mecedora,* 1983

Finalista en 1963 del premio Alborg, del Club de Amigos de la Unesco de Madrid con *Los mártires* y con *Cinco suicidas y un muerto.*

Finalista del Premio Hermanos Machado de Sevilla con *Enamoradas de Bécquer* (1985).

Novela y relato

Primer Premio KRIXNA, Ciudad de Sevilla, 1973 con *Metieron en la cárcel a Manolo Caso García.*

Finalista del Premio Ciudad de Oviedo, en 1965, con *Quinto de Universidad*

Dos Huchas de Plata por *El accidente,* 1966, y *El marido de la señorita,* 1968, de la Confederación de Cajas de Ahorro de España

Otros premios

– Premio Retina Especial por apoyo a nuevos realizadores. Festival de Cine de Ponferrada (León), 2009.

– Premio de apoyo a los nuevos realizadores. Festival de Cine de Castilleja de la Cuesta (Sevilla), 2010.

– Premio de apoyo a los nuevos realizadores. Festival de Cine de Gines (Sevilla), 2010.
– Premio Langreanos en el mundo, 2010.
– Nombramiento Paisano Predilecto del Centro Asturiano de Sevilla, 2010.
– Socio de Honor de la Sociedad de Festejos y Cultura San Pedro de La Felguera (Asturias).

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Publicep
en Humanes (Madrid), en el mes de enero de 2017.

Academia
de las **Artes Escénicas**
de España

LIBROS DE LA ACADEMIA

1 Libro Blanco de las Artes Escénicas de España

2 Espejismos de la identidad coreográfica: estéticas y transformaciones de la farruca

3 Análisis de la situación de las artes escénicas en España

4 Escritos sobre teatro de Josep Lluís Sirera

5 Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo

6 La ficción contada desde un escenario puede reflejar la realidad más profunda. Textos dramáticos y escritos sobre teatro de Carlos Álvarez-Nóvoa

LA FICCIÓN CONTADA DESDE UN ESCENARIO PUEDE REFLEJAR LA REALIDAD MÁS PROFUNDA

Textos dramáticos y escritos sobre teatro de Carlos Álvarez-Nóvoa

Carlos Álvarez-Nóvoa (La Felguera, Asturias, 1940 - Sevilla, 2015) alcanzó popularidad por su labor como intérprete de teatro y cine, y una parte importante de su trayectoria profesional discurrió en las aulas, como profesor de Literatura. También tenía una faceta más íntima y menos conocida: la escritura. Este libro recoge textos suyos de diversa índole, que revelan los múltiples intereses de un hombre que compatibilizó tantas labores. En la primera parte del libro se incluyen charlas, conferencias, ensayos… sobre las artes escénicas; la segunda reúne textos dramáticos y versiones de obras que escribió tanto para la escena profesional como para producciones escolares. En su conjunto son textos que acercan la figura de un hombre de teatro forjado en los escenarios, pero también en el estudio y la reflexión teórica.

9 788494 658518

Con la ayuda de:

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · inaem