

PARÁBASIS

VOLUMEN II

PUBLICACIÓN PERIÓDICA DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE EXTREMADURA

- 1ª Edición: marzo, 2016
- © del diseño de portada: Juan Vázquez
- © de los textos: los autores
- © de esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA, 2016

Presidencia

Consejería de Educación y Empleo

Secretaría General de Cultura

Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura

Editora Regional de Extremadura

Maquetación e impresión: IMPRENTA TOMÁS RODRÍGUEZ

ISBN: 978-84-9852-470-3

Depósito legal: BA-52-2016

Impreso en España - Printed in Spain

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Guillermo Fernández Vara

9

ENSAYO

UNAS PALABRAS QUE EMPIEZAN CON E...

Itziar Pascual

13

DEL CALLEJÓN DEL GATO A LA PANTALLA

José Luis Montero Carrero

19

ENTREVISTA A ANDREA D'ODORICO ARQUITECTO DEL ESPACIO

Juan Manuel Sánchez

41

LA IMPORTANCIA DEL MOVIMIENTO EN EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR

Belén Franco Pérez y Mª Montserrat Franco Pérez

51

TOROBAKA

ISRAEL GALVÁN / AKRAM KHAN

Juan Manuel Sánchez

71

EL GESTO DEL ACTOR KABUKI EN LA ESTAMPA JAPONESA

Raquel Bravo García

TEXTOS

PELELES

PRÓLOGO

Andrés Del Bosque 99

PELELES

Andrés Del Bosque 103

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

LA DIRECCIÓN PEDAGÓGICA DE LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

Carmen Galarza

162

UNAS PALABRAS DE INTRODUCCIÓN

Charles Delgadillo Cuadra 169

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

Don Pedro Calderón de la Barca Versión de Charles Delgadillo Cuadra 171

PRESENTACIÓN

Supone un honor para mí volver a encontrarme con la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura, una escuela que inauguramos allá por 2009 con una firme intención: dotar a Extremadura de un centro referente en el arte dramático a nivel nacional. Hoy, seis años después, podemos comprobar que nuestro propósito es una firme realidad.

Extremadura se sitúa hoy en la cúspide en cuanto a formación dramática gracias al esfuerzo y trabajo desarrollado por la ESAD en estos años, así como por la optimización de recursos que han hecho posible un gran avance en cualificación, profesionalidad y salidas laborales.

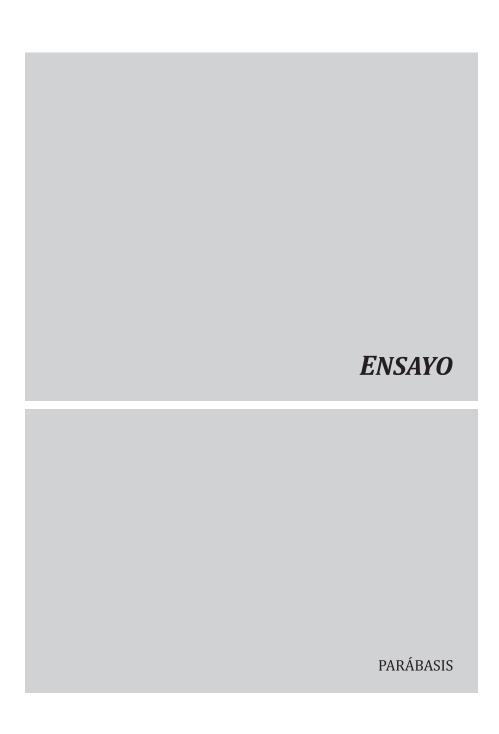
La Escuela comenzó su andadura a partir de las raíces que le ofreció la antigua Escuela de Teatro y Danza de Olivenza, brotes que fueron creciendo hasta convertirse en una de las mejores ofertas formativas de nuestro país.

La comunidad educativa estaba formada entonces por 30 personas, hoy, gracias al esfuerzo de todos, supera el centenar. Más de cien personas comprometidas con el Arte Dramático, en definitiva, con la Cultura y la Educación. Firmes premisas de nuestro compromiso con el desarrollo de nuestra región.

Parábasis, editada conjuntamente con la Editora Regional de Extremadura, es el fiel reflejo del trabajo que la ESAD desarrolla día a día, siendo una publicación única en España en su género entre las once ESAD de nuestro país. De carácter divulgativo, de creación teatral e investigación cultural supone una de las publicaciones más completas de nuestra región, incluyendo textos inéditos de reconocidos autores, ensayos, trabajos de investigación y referencias teatrales de gran calado intelectual.

Desde aquí mi apoyo a la Escuela y a la publicación, mostrando el firme compromiso de la Junta de Extremadura con el desarrollo del ámbito cultural como vehículo fundamental de comunicación, expresión y evolución de nuestra sociedad.

Guillermo Fernández Vara Presidente de la Junta de Extremadura



UNAS PALABRAS QUE EMPIEZAN POR E...¹

Itziar Pascual

El propósito de estas líneas es definir algunas de las necesidades y aspiraciones de un teatro presente. Cuando se habla de necesidades parece que inmediatamente vamos a referirnos a aquellas que son materiales, por su evidencia, por la obviedad de lo que estamos viviendo. Pero no nos referiremos únicamente a estas, pues atender, cubrir las necesidades inmateriales es tan importante o más, si cabe, que las otras.

Quiero hablar de esas aspiraciones y necesidades, desde donde estoy y desde lo que soy: una mujer que escribe teatro, que escribe de teatro y que más que enseñarlo, lo comparte, desde la dramaturgia. O lo que es lo mismo: ver, oír y sentir para comprender.

Quiero hablar de esas aspiraciones no como espacios inalcanzables, sino como un horizonte concreto de trabajo. Por ello propondré algunos ejemplos de personas que hacen de esas necesidades virtud. Y creo que también la elección de los ejemplos me ubica en el territorio, me define. Yo explico en mis clases que los personajes son lo que hacen de ellos sus acciones. Aquí elegir, decidir, es hacer.

Por alguna razón, que no alcanzo aún a definir, las necesidades que quiero exponeros comienzan todas por la letra E. ¿Extraño? ¿Espectacular? ¿Excéntrico? Empecemos.

¹ Mi agradecimiento a Cristina Silveira, Belén Franco, Isidro Timón y Nuria Ayuso, que me acompañaron en el encuentro y posterior debate que mantuvimos con los alumnos de la ESAD el 25 de marzo de 2015. Y mi cariño al claustro y alumnado del centro, que me recibió con afecto y un verdadero compromiso.

(...)

Entonces... Érase una vez. No, esta forma de empezar es algo clásica...

Empecemos con **E** de **Experiencia**. Creo que una tarea clave del teatro presente es precisamente ésta: ofrecer la honesta oportunidad al espectador de vivir, de enriquecer la experiencia humana. Frente a las promesas del impacto, del *shock*, frente a la falsa intensidad en tiempo real que se disipa en el inmediato olvido, experiencia. Experiencia es ese perfume esencial, de lo que perdura, de lo que no nos deja indiferentes, porque nos concierne, porque nos mueve. La poeta Gloria Fuertes lo decía en un poema luminoso, titulado "Poética" e incluido en su poemario *Mujer de verso en pecho*:

Si hay poetas que escriben bien y no dicen nada es que no escriben bien. Lo afirma Gloria Fuertes.

No podemos tener miedo al decir. Debemos dejarnos la piel en encontrar el modo. Porque casi siempre el problema es cómo decir lo que no sale de nuestras bocas, cómo proteger el tesoro frente a lo predecible, lo ya dicho, el infierno.

Luis Rosales lo indicaba en un poema deslumbrante titulado *Sobre el oficio de escribir*:

Tal vez para escribir hay que empezar por el principio, y el principio es cambiar nuestra actitud vital, cambiarla totalmente, ya lo sabes, hasta enterrarse un poco para llegar a las raíces. Esto es contravivir, y a causa de ello para pensar en algo estoy fumando; necesito un prodigio,

y quizás el prodigio no es más que un empujón, un empujón de sordo en la pared del mundo, una palabra imprecisable, y en su realización tienes que distinguir entre lo ambiguo y lo impreciso, no pueden confundirse, la ambigüedad, ya lo sabéis, es el pulso corporal del poema, la imprecisión es el infierno conocido.

Los poetas dicen lo que queremos decir los demás, pero bonito y corto.

Querría seguir con otra E fundamental, la **E** de **Escucha**. Creo que el teatro presente debe estar a la escucha, con agudeza y con toda la atención, de la sociedad de la que mana. Una sociedad dolida, cambiante, contradictoria, perpleja. Una sociedad que no sabe bien qué hacer con sus jóvenes, con sus estudiantes, con sus artistas, con sus trabajadores, con sus niños, con sus soñadores... Una sociedad que a la vez es chejoviana y beckettiana...

Un teatro que comprenda estas circunstancias, que se exija estar ahí, a la escucha, no debe conformarse con la apariencia de actualidad. La actualidad, nos recuerda Italo Calvino, es apenas ese ruido de fondo que se disipa cuando tocas el corazón del presente. No basta que la indumentaria, el atrezo o la palabra parezcan de hoy. Lo que duele, lo que importa, ¿lo es?

Un ejemplo de escucha sostenida durante más de cincuenta años de vida teatral nos lo da la revista *Primer Acto*, y en particular su director José Monleón. Juan Mayorga define a Monleón como alguien que ha callado para que otras voces, incipientes, noveles, del teatro español, se alzaran, y que ha hablado, también para que el teatro español fuera escuchado.

Primer Acto ha tenido el difícil don de escuchar siempre a los jóvenes, sin paternalismos, sin condescendencias, sabiendo que lo joven es apenas un adjetivo transitorio, que lo que importa es lo que está latiendo ya como fuerza viva, como necesidad expresiva; pero sabiendo también que toda generación artística necesita encontrar un espacio para manifestarse, y que si la revista aspiraba a seguir viva, en el corazón del teatro español, debía estar a la escucha.

La escucha va unida, a la vez, a la **E** de **Entrega**. Me conmueven esas personas que, a pesar de las muchas tentaciones para el cansancio, están esforzándose (también

con E), luchando tercamente contra la pasividad, contra la derrota, contra el desaliento, haciendo un teatro que quiere ser espacio de encuentro, de fulgor democrático. Personas que han decidido exigir y exigirse (con e) que lo posible sea real.

Mi admiración por su entrega a José Sanchis Sinisterra que, después de cumplir los setenta años de edad, con una carrera elocuente a sus espaldas como dramaturgo, director de escena y docente, ha abierto un espacio teatral en Madrid, sin ningún tipo de respaldo económico institucional, donde dar talleres, propiciar lecturas, facilitar ensayos, generar debate... El Nuevo Teatro Fronterizo, con sede en La Corsetería, en el corazón de Lavapiés, es un lugar increíble, de formación, creación y acción teatral, en busca de sinergias, colaboraciones, transformaciones... Luchando por hacer un teatro significativo, que no renuncia a su fin transformador...

Y la de E de entrega abre el camino a la E de Esperanza.

Creo que un reto del teatro presente es permitir una indagación sobre la esperanza. Porque... ¿qué lugar esperamos que tenga el teatro del presente en esta sociedad si no le ofrece alternativas, expectativas (nuevamente la e) de que el cambio no se pague con la inmolación o con la catástrofe?

¿Con qué voluntad pediríamos a nuestros públicos que vinieran a las salas si vamos a decirles que el futuro ha muerto? ¿A qué público?

Esperanza, entendámonos bien, no puede ser la imposición de un final feliz, a secas, un *happy end* porque sí, sino una fuerza dinámica, empoderadora, que sostiene la dignidad humana. Esperanza en los gestos pequeños y en las transformaciones cotidianas, esperanza en la oportunidad de que el cambio tenga lugar.

Encuentro en el teatro de Suzanne Lebeau esa fuerza, vital, fértil, de la esperanza. Suzanne Lebeau es para mí no sólo una autora imprescindible del teatro presente, sino un ejemplo de tenacidad, de coraje personal, de lucha poética... Una obra como *El ruido de los huesos que crujen* (en castellano está publicada en *Primer Acto*, nº 331) no debería ser desconsiderada para quienes se pregunten cómo presentar mundos complejos, donde la grisura se extiende con todos sus matices, con su carga de dolor y de desesperación, permitiendo que la esperanza tenga su lugar y su camino...

Y de la E de Esperanza, a la **E** de **Elegancia**. De elegancia, de emoción, de excelencia... Muchas de estas es las lleva consigo Eva Yerbabuena. Admiro de Eva Yerbabuena la investigación de los lenguajes, el riesgo, el no dejarse llevar por lo sabido, el poder de hacerse valer en una ola de toses de turistas confundidos. Ver *Ay!* me produjo una conmoción interior. La elegancia aquí no es una categoría exterior. Me imaginaba a Martha Graham, Mary Wigman y Pina Bausch sentadas las tres juntas, viendo a Eva Yerbabuena.

Vaya de paso, mi admiración a todas esas artes del movimiento que en este teatro del presente tanto tienen que enseñarnos. Cuánto necesitamos, dramaturgos y directores, escuchar el arte del silencio. Cuánto necesitamos esa emoción deslumbrante.

La E de elegancia lleva implícita, casi inherente, la **E** de **Espacio Escénico**, de **Escenografía**. En este caso, la E es de Elisa Sanz, una mujer que me emociona por todo lo que dice sin decir, sugiriendo, lanzando metáforas al espacio mudo de la cuarta pared.

No podíamos dejarnos por el camino la **E** de **Emoción**. Este es nuestro desafío, nuestra lucha. La experiencia, la escucha, la entrega, la esperanza, la elegancia y la escenografía están trabajando ahí, todas juntas, para que brote la emoción.

Creo que estoy en el teatro porque, hace algún tiempo, me llevaron al teatro. Y me llevaron a ver una obra que se llamaba *Luces de Bohemia*, que dirigía Lluís Pasqual. Yo me sentía pequeña y estaba en un gallinero muy lejos, muy lejos, tan lejos que más que asomarse había que salirse... Pero recuerdo aquella sensación, de un mundo salvaje, irreverente, vivo... Y yo quería volver a sentir esa sensación, y me llevaron a ver otra obra, *Yerma*, con una tal Nuria Espert, y espacio escénico de Fabía Puigserver... Y quise volver...

Yo agradezco de este arte que nos remueva, que nos conmueva, que nos emocione. *El triángulo azul*, de Laila Ripoll — en realidad, todo el teatro de Laila Ripoll — me importa por su defensa de los débiles, de los niños perdidos — dios mío qué obra, qué talento, que humor que duele — por su conciencia crítica y política, por su capacidad para hacer confluir poética y política intensamente.

Aquí debería referir a tantas, a tantos... He tenido la suerte de ver estrenar a Rodrigo García su primera obra, *Acera derecha* —qué conmoción, qué aliento—, de deleitarme con La Zaranda, de sonreír con *La tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga, de no dar crédito con *El caballero de Olmedo*, de Miguel Narros, de disfrutar un cumpleaños con *El misántropo* de Molière/Miguel del Arco en estado de gracia... Y qué decir de los actores, las actrices... Berta Riaza en Mérida; Nuria Espert, Julieta Serrano, Blanca Portillo, en Madrid, Anna Lizarán y Teresa Lozano en el Lliure... ¡Y la Valdés! ¡Y la Valdés! Hay que tener duende para reinventarse, en la vida y en el teatro, como María Jesús Valdés. Y todas y todos a los que no nombro porque sería interminable... Tantas y tantos...

Imposible referirlos a todos... Imposible agradecer tanto.

De forma que, en este periplo de la letra E, la emoción me ha traído de vuelta a casa, a **Extremadura**.

Y la e de emoción se ha acercado a la E de Ensayo, de Estudio, de Entrenamiento, de Esfuerzo. A la E de Estudiante. A la e que habitáis cada día en estas aulas. A la E del Empeño. Del empeño en formaros, en estudiar, en prepararos para el futuro. Ninguna de las es a las que me he referido tendrían presente sin las que vosotros estáis poniendo.

Por eso os animo a prepararos con esmero para esa e final, única, luminosa, que es la **E** de **Estreno** y de **Escenario**. Porque el **Escenario** os está esperando.

DEL CALLEJÓN DEL GATO A LA PANTALLA

José Luis Montero Carrero

Habrá que hacer un teatro sin relatos; ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo.

Valle Inclán

Al mismo tiempo que surge la historia del cinematógrafo español, desarrollan su labor literaria los miembros de la generación del 98 y otros coetáneos vinculados a ella directa o indirectamente.

Si bien es cierto que el cinematógrafo no tuvo una incidencia en la producción literaria noventayochista ni como tema ni como recurso argumental (Utrera, 1981), no lo es menos que el invento de los hermanos Lumière repercutió en la obra de algunos autores a través de la asimilación de nuevos términos y expresiones que surgen con el nuevo arte.

Este es, sin duda, el caso de Ramón Mª del Valle Inclán, quien supo hacer suyo un lenguaje muy cercano al cinematográfico, utilizando con bastante soltura conceptos equivalentes al primer plano, la panorámica, la utilización de la luz, o la propia interpretación de los actores. Se podría afirmar que los gestos y aspavientos del esperpento y las imágenes del cine primitivo son "parientes cercanos". Resulta obvio, sin embargo, que ese recurso no procede de un aprendizaje ante la pantalla sino de un modo intuitivo de concebir la estructura de la escenificación o el enfoque narrativo de los hechos. En ese sentido, las acotaciones escénicas ofrecen muestras

significativas en las que la catalogación del personaje o la utilización de la luz son equivalentes a las que utilizaría un guionista de cine. Por ello, este autor del 98 ha sido considerado como "el más cinematográfico de toda su generación" (Utrera, 1981). De hecho, en más de una ocasión hizo explícito su apoyo al cinematógrafo aunque no tuviera un profundo conocimiento del mismo o éste fuera un tanto particular.

En efecto, son varias las entrevistas en las que Valle Inclán se pronuncia sobre cine o sobre cine y teatro¹. Su concepción plástica y visual le hacían augurar que algún día uno y otro se complementarían, pues entendía el cine como otra forma de teatro nuevo y moderno.

Las acotaciones y las imágenes creadas que aparecen a lo largo de su obra dramática parecen estar escritas en "prosa cinematográfica". En las extensas didascalias que incluye, Valle Inclán da instrucciones sobre gestos, luz, sonido, y de manera muy especial, sobre los espacios². Como apunta Martínez Egido (1999):

Donde Valle innova más en su concepción teatral no es, pues, ni en los temas que trata, ni en el tratamiento del tiempo, sino en la concepción espacial de la obra y en la manera de unir todo lo que en principio puede aparecer como disperso, en una única unidad.

En el esperpento, los escenarios, tanto interiores como exteriores, se multiplican combinándose en una suerte de retablo medieval, o mejor aún, articulándose

Jornada primera, Escena V

¹ Por poner un ejemplo, podemos citar el artículo "Valle Inclán y su opinión sobre el cine", publicado en el primer número de la revista *El Bufón* en 1924, o sus declaraciones a la revista *Luz* en 1933 (23 de noviembre).

² Sirva de ejemplo la didascalia que incluye en *Divinas Palabras*:

San Clemente. El atrio con la iglesia en el fondo. Pasa entre los ramajes el claro de luna. Algunos faroles, posados en tierra, abren sus círculos de luz aceitosa en torno al bulto de la difunta, modelado bajo una sábana blanca. Los aldeanos del velorio —capas y mantillas— beben aguardiente al abrigo de la iglesia. El murmullo de las voces, las pisadas, las sombras tienen el sentido irreal y profundo de las consejas.

como si fueran secuencias de una película. Esta multiplicidad de espacios unido a un ritmo ágil en la sucesión de las escenas provoca en el espectador la sensación de estar viendo una proyección fílmica más que una representación teatral.

El dramaturgo modernista tenía en cuenta todos los signos semióticos que confluyen en la representación —acción, palabra, sonidos y luces, entre otros—, y es en este sentido precisamente donde se asemeja más al cine. Es más, para autores como Rafael Utrera (1981) existe un auténtico traspaso, aunque sea inconsciente, del cine a la obra de Valle Inclán:

Valle Inclán concibió la renovación del teatro, en crisis, aportándole la técnica y la estética del cinematógrafo, que asumió en la creación de sus obras; sus novelas y, en especial, sus esperpentos están traspasados de cine (planificación y uso del espacio, angulación y presentación de personajes) aunque ello tenga más de intuitivo que de racional y consciente. Valle, que no creía en la fijeza de los géneros, buscó la renovación de unos en la novedad de los otros; su vanguardismo tiene mucho de cinematográfico (p.16).

Sin embargo, Valle Inclán (1924) nunca estuvo a favor de utilizar la literatura como base para la producción cinematográfica; pues, para él, "producir películas a base de argumentos famosos, es decir, de alto mérito literario, viene a ser igual —valga el símil— que adaptar los materiales al plano de la construcción" (p.2).

Si tenemos en cuenta, por tanto, que muchas de las adaptaciones de sus textos han sido consideradas ramplonas ilustraciones (Castro de Paz, 2004), se puede afirmar que no le faltaba razón al pensar de ese modo. Aún así, resulta evidente que la presencia de Valle Inclán en nuestro cine va mucho más allá de las simples adaptaciones o versiones de sus obras.

Tras las conversaciones de Salamanca³, surgen, de manera significativa a partir

³ También conocidas como Primeras Conversaciones sobre Cine Español. Las sesiones tuvieron lugar en la Universidad de Salamanca del 14 al 19 de mayo de 1955. Fueron impulsadas por Ricardo Muñoz Suay y Basilio Martín Patino y en ellas se abordaron con visión crítica el pasado, presente y el futuro del cine español. Contaron con la participación de, entre otros, Martín Patino, Juan Antonio

de los años 60, toda una serie de creadores, guionistas y realizadores que proponen crear una corriente dentro del cine español más comprometida socialmente y con una postura crítica ante la vida y en la que el escritor gallego se convertiría en una de las mejores propuestas para un cine nacional creado a partir de grandes obras de la literatura española.

Desde que Juan Antonio Bardem llevara a la gran pantalla *Sonatas*, en 1959, una adaptación de las *Sonatas de Invierno y Estío*, hasta la reciente producción dirigida por José Luis García Sánchez de la trilogía de esperpentos *Martes de Carnaval —Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927)—, se han producido en el cine español una decena de cintas que adaptan o se inspiran en la obra del autor gallego, obteniendo resultados irregulares.

De ese modo, por ejemplo, el prestigioso escritor y director de cine ovetense Gonzalo Suárez (2004), tras estrenar *Beatriz*, afirmó:

Vivo o muerto, Valle es intratable. Precisamente su genio radica en la irreductibilidad de su carácter. Y es su carácter la herramienta con la que distorsiona la imagen, haciéndola suya, sometiéndola al cincel de la palabra con intolerante ferocidad. No hay autor menos propicio a la componenda cinematográfica. Valle se basa en Valle. Cualquier aproximación a su obra es sólo eso. Aproximación. Merodeo. Vana ilustración. Superflua digresión. No hay espejo para el espejo (p. 44).

Tampoco Luis Buñuel (1979) contemplaba a don Ramón como una opción para sus guiones al afirmar que "el teatro de Valle Inclán tampoco pasa bien al cine", pues "todo está en el lenguaje, en la vida retorcida y violenta de las palabras" (p. 4).

Sea como fuere, lo que parece evidente es que la obra de Valle Inclán ha sido un tabú para el denominado Cine Mudo Español. Entre 1896 y 1929, ninguna pieza literaria llamó la atención de nuestros productores-directores sin que podamos

Bardem, Antonio Del Amo, Sáenz De Heredia, Berlanga, José María Pérez Lozano, Antonio Cueva, Fernán Gómez o Eduardo Ducay.

encontrar motivos debidamente justificados. No será hasta la etapa del Cine Sonoro, es decir, a partir de 1930, cuando aparezca el primer texto valleinclanesco, *Sonatas*, coproducido en 1959, resultando una adaptación muy particular y subjetiva que afecta tanto a la selección de materiales literarios y partes de la novela como a la configuración de personajes y su valoración política correspondiente. Ambas cosas inciden sobre la esencialidad de la adaptación y permiten precisar sobre ella tanto los paralelismos respecto del original como, sobre todo, las desviaciones en contextos y personajes.

Si nos ceñimos a la producción cinematográfica española quedarán por tanto excluidas aquellas que con idéntico título que el original literario pertenecen a otra nacionalidad como la mejicana *Divinas Palabras*, dirigida por Juan Ibáñez en 1977, o las diversas variantes que para programas distintos ha producido TVE. Como resultado, por tanto, obtenemos nueve adaptaciones Valleinclanescas al cine: *Sonatas* (1959), *Flor de Santidad* (1972), *Beatriz* (1976), *Luces de bohemia* (1985), *Divinas palabras* (1987), *Tirano Banderas* (1993), *Esperpentos* (2009).

Muchas de estas producciones se sirven del prestigio autoral para confeccionar productos donde la incidencia de la censura político-religiosa franquista, en unos casos, y la comercial, en otros, han derivado la pieza literaria a latitudes muy distantes de su original y ello a pesar de que los directores-realizadores (Marsillach, Suárez) tenían acreditada fama y competencia reconocida. A ello se une el resultado de la primera adaptación de *Luces de bohemia* (1985), en la que las peculiaridades del esperpento en su estado puro se "desvían" hacia planteamientos narrativos más acordes con una estética naturalista que los genuinos del "callejón del gato".

Sin embargo, como se puede comprobar, si hay un director conocedor de la obra de D. Ramón y especialista en llevarla al cine, ese es José Luis García Sánchez (Salamanca, 22 de septiembre de 1941). Licenciado en Derecho y Sociología, es conocido como director, guionista, productor y actor ocasional, José Luis García es responsable de una extensa producción fílmica que comienza en 1976 con la dirección de *Colorín colorado* y termina, a día de hoy, con *Los muertos no se tocan*,

nene (2011), adaptación de la novela "esperpéntica" del mismo nombre de Rafael Azcona⁴. La mayoría de la crítica ha visto en él al único realizador capaz de seguir con el camino que marcaron Marco Ferreri o Luis García Berlanga en la construcción de un esperpento cinematográfico equivalente al literario de Valle Inclán (Moral Paredes, 2006, p. 4).

Nos detendremos en la serie que TVE estrenó en el 2009, y que, bajo el título de *Esperpentos*, versiona las tres obras que componen *Martes de carnaval*, publicadas en 1930; si bien ya se habían publicado de forma independiente con anterioridad. Dirigida por José Luis García Sánchez y adaptada por el más esperpéntico guionista español, Rafael Azcona (García-Posada, 1999), no se trata de un proyecto convencional, sino, como el propio director dice, de un "proyecto heterodoxo" (García Sánchez, 2009, p. 9), en el que se mezclan el documental, con imágenes de archivo y locuciones del propio Valle Inclán, el teatro, el cine, los cómics, la pintura y la música.

Las tres obras quedan enmarcadas por un grupo de actores que dramatizan, representan y filman los textos de D. Ramón y por dos singulares personajes, admiradores de Valle Inclán, que siguen con afán los trabajos de la troupe. Procedentes de *Los cuernos de D. Friolera*, D. Manolito y D. Estrafalario se extienden a las otras dos obras, dando cohesión a las tres piezas y arrojando el pensamiento de D. Ramón, apropiándose incluso, a veces, de sus propias palabras. D. Manolito y D. Estrafalario (Jesús Franco y Julio Diamante) se mueven por Madrid siguiendo las pistas de los textos de D. Ramón, mostrándonos los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera y la llegada de la II República. También hacen algunas referencias a la vida cultural de la época como es la rivalidad existente entre Valle Inclán y los hermanos Álvarez Quintero o la aparición, en la sala de un cine-club, de una pintoresca pareja, Lorca y Dalí, acompañados de la pintora Maruja Mallo.

Haciendo un ejercicio de metateatro, D. Manolito y D. Estrafalario asisten a – la lectura de *Las galas del difunto*,

⁴ Además de las señaladas, destacan, entre otras, *Don Mendo Rock ¿La venganza?*, *María Querida, La marcha verde, Lázaro de Tormes, Tranvía a la Malvarrosa, Suspiros de España (y Portugal), La noche más larga y La corte del Faraón.*

- la representación de Los cuernos de D. Friolera y
- al rodaje y posterior proyección de la película *La hija del capitán*.

Como se sabe, el juego del teatro dentro del teatro o la teatralización de las propias historias de los personajes son un aspecto muy común del esperpento. No sólo están los temas repletos de referencias teatrales, sino que incluso los personajes son conscientes de su propia teatralidad, pues son plenamente conscientes de que actúan folletinesca y melodramáticamente. El mismo D. Manolito, hablando de la función de *Los cuernos de don Friolera*, dice que parece "teatro napolitano".

Esta "realidad" se deslinda de la ficción dentro de la ficción a través del uso del color. Las andanzas de D. Manolito y D. Estrafalario se nos presentan en blanco y negro mientras que las obras representadas o proyectadas aparecen en color. Ocasionalmente, el mundo en blanco y negro de la dictadura de Primo de Rivera irrumpirá en la ficción coloreada, con un efecto propio del distanciamiento Brechtiano⁵, donde los dos personajes aportarán la visión crítica o subrayarán algún aspecto de la representación.

La estructura propuesta por Valle Inclán de una obra larga (*Los cuernos de D. Friolera*) entre otras dos cortas es "traicionada" por la versión televisiva en la que se alargan las obras más breves para conseguir así tres capítulos de semejante duración (1:18:57, 1:17:52 y 1:16:46). Posiblemente por problemas de programación tampoco se emitieron según el orden en el que aparecen en el libro, sino en el orden de publicación de cada obra por separado. Sin embargo, el orden elegido por Valle Inclán al editar conjuntamente las tres obras no es casual. En efecto, los tres esperpentos hacen referencia a hechos concretos de la historia de España, como bien refleja Joaquín Casalduero (1967):

⁻

⁵ Estébanez, D. (2008) en su Diccionario de términos Literarios, define el término Distanciamiento como: Acción y efecto de privar al público de la ilusión teatral y la identificación con los personajes, obligándolo a asumir una posición despierta y crítica ante el espectáculo que presencia. Este concepto se contrapone en gran medida a la empatía del teatro aristotélico realista tradicional. La técnica de la distanciación se realiza, como se sabe, mediante la frecuente interrupción del discurso de los personajes y del propio espectáculo, la proyección de películas, o los cambios de escenografía ante los espectadores, entre otros.

Partiendo del 98, Las galas, pasamos por los años del pistolerismo de Barcelona, Martínez Anido y Dato, de 1917 a 1921, y llegamos al Directorio Militar, 13 de setiembre de 1923. Es la cronología de la más completa desmoralización (...) Pasamos del soldado de Las galas a los oficiales de Los cuernos y vamos a parar al General. Expresión de un derrumbamiento (p. 283).

Por lo tanto, todo hace pensar que el orden de emisión es decidido por alguien ajeno a la producción, pues los capítulos están fijados cronológicamente al comenzar cada uno de ellos: *Las galas del difunto* en 1928, *Los cuernos de don Friolera* en 1929 y *La hija del capitán* en 1930. Además, hay una gradación en la complejidad de los sistemas de representación de las obras de Valle Inclán: comenzamos con la lectura dramatizada, seguimos con la puesta en escena y, por último, el rodaje y proyección de la película, que culmina con la proclamación de la II República.

José Luis García Sánchez decide respetar al máximo el texto teatral. Tan sólo crea algunas escenas —especialmente en las dos obras más cortas ya que, al tener que alargar la duración de las historias, está obligado a escribir secuencias enteras que sirven de apoyo a la historia principal— y altera, en alguna ocasión, el orden, sin que ello suponga una alteración del resultado, alcanzando casi siempre la literalidad, especialmente en *Los cuernos de don Friolera*.

Por lo que se refiere a la interpretación, el esperpento requiere la construcción física del personaje eliminando cualquier psicologismo. El actor necesita una elaborada técnica corporal y gestual que le permita encajarse en ese abigarrado fresco de personajes estrafalarios que, sin embargo, no dejan de tener un poso de humanidad derivada de las pasiones que los agitan. Ya decía don Ramón que quería un teatro de gritos. Sus personajes son histriones desmesurados basados en un teatro popular repleto de personajes gesticulantes, con rostros y gestos de animales, cuyas muecas fijas e hiperbólicas evocan las caretas de carnaval. Sin embargo, en el film, el trabajo de los actores es desigual. Así, interpretaciones propias del esperpento se unen a otras más naturalistas y algunas cercanas a las expresiones del clown o, simplemente, exageradas. Ciertos personajes están cuidadosamente construidos, reproduciendo tics y ademanes que, en ocasiones, están indicados en

las propias acotaciones. Abundan los gritos, interjecciones y voces que llegan desde fuera del plano recreando el ambiente y la escena tras la cámara.

Como se ha comentado anteriormente, en la serie de TV encontramos tres niveles:

- El primero tiene un tono documental en el que una *voz en off* —a veces de un locutor o, incluso, la del propio Valle Inclán— nos adentra en el universo de D. Ramón, en el esperpento. Las imágenes de archivo se entremezclan con fotografías del "estrafalario ciudadano". Este nivel tiene una misión casi didáctica, pues nos presenta todo lo que la figura de Valle Inclán y el esperpento supuso en su época y nos anticipa lo que supondría en la posteridad.
- El segundo nivel está definido visualmente por el blanco y negro. La ficción se mezcla con las imágenes reales de la época y se hace referencia a hechos concretos y reales de la historia reciente de España. D. Manolito y D. Estrafalario se mueven por el Madrid de los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera mostrando el ambiente político, social y cultural de la ciudad. En alguna ocasión, estos personajes actuarán como elementos distanciadores irrumpiendo en la ficción, comentando o subrayando algún aspecto de la lectura, la representación o la proyección, según sea el caso.
 - En el tercer nivel se muestra la ficción representada.

En la obra literaria los espacios se multiplican y, para su presentación, Valle Inclán parece manejar "panorámicas" o "planos secuencia". En la película, por el contrario, el espacio se limita a cuatro o cinco decorados que, aunque eficaces, pierden la esencia de las acotaciones espaciales señaladas. Baste como ejemplo la escena primera de *Los cuernos de don Friolera*, en la que desde un plano general de la ciudad de San Fernando de Cabo Estrivel se nos acerca hasta un primer plano de los ojos de don Friolera (Valle Inclán, 2000):

San Fernando de Cabo Estrivel: una ciudad empingorotada sobre cantiles, el sol enciende los mismos cabrilleos que en la turquesa del mar. A lo largo de los muelles, un mecerse de arboladuras, velámenes y chimeneas. En la punta, estremecida por

bocanas de aire, la garita del Resguardo. Olor de caña quemada. Olor de tabaco. Olor de brea. Levante fresco. El himno inglés en las remotas cornetas de un barco de guerra. A la puerta de la garita, con el fusil terciado, un carabinero, y en el marco azul del ventanillo, la gorra de cuartel, una oreja y la pipa del Teniente Don Pascual Astete -Don Friolera-. Una sombra, raposa, cautelosa, ronda la garita. Por el ventanillo asesta una piedra y escapa agachada. La piedra trae atado un papel con un escrito. Don Friolera lo recoge turulato y espanta los ojos leyendo el papel (p. 133).

Por su parte, la apariencia de los personajes en la película se asemeja bastante a la descripción que de ellos hace D. Ramón como verdaderos fantoches, con vestuario estrafalario y maquillaje teatral. Están repletos de convencionalismos, siendo el caso más evidente la "representación" de la hija de Friolera o del mancebo de las galas, interpretado por una adulta pero que aceptamos como niña o joven en "el juego teatral". García Sánchez utiliza hábilmente multitud de espejos en la película, muchos de ellos deformantes, para evidenciar lo grotesco de estas criaturas llenas de defectos físicos (enanos, tuertos, cojos...), pero sobre todo tarados morales que se mueven guiados por los pecados capitales (soberbia, lujuria, avaricia, envidia, etc.).

Una constante en la obra de Valle Inclán es la presencia de animales en escena efectuando generalmente una humanización del animal y una animalización de los personajes⁶. Aunque del primer caso aparecen ejemplos variados en la película, a pesar de haberse eliminado animales que aparecían en el texto literario, del segundo, los ejemplos no son tan evidentes. Entre ellos, cabe destacar la imagen de la Daifa de *Las galas del difunto* lamiendo la cara de Ventolera como una cabra, animal que previamente ha aparecido durmiendo junto a Juanito.

Las galas del difunto

La película comienza con las palabras de Valle Inclán sobre la trilogía Martes de

-

⁶ En este sentido, y salvando las distancias, encontramos paralelismos con los Yahoos y los Houynhnhms de la obra de Jonathan Swift, *Los Viajes de Gulliver*.

Carnaval, mientras aparecen fotografías del propio autor. Las imágenes de archivo sitúan al espectador en el Madrid de 1928. A través de unos dibujos y las palabras leídas por los actores se va construyendo el decorado, los personajes y la acción mientras vemos combinarse las imágenes en color con el blanco y negro.

La historia es una clara burla de *Don Juan Tenorio*; en el texto teatral hay multitud de referencias a la obra de Zorrilla. García Sánchez refuerza estas referencias haciendo recitar a Juanito los famosos versos teatrales que don Juan le dedica a doña Inés, en la última escena del lupanar, cuando va buscando a la Daifa, con el traje de su padre muerto. La insistencia en lo macabro es también una constante en la obra de Valle Inclán. La muerte se convierte en un elemento esencial en los esperpentos; en este caso, la muerte del boticario. Resulta curioso observar cómo José Luis García Sánchez culpa de la muerte del boticario a uno de los siete pecados capitales, la gula. Sin embargo, en el texto, aunque no hace una referencia explícita, los motivos de su muerte parecen apuntar más a las malas artes de la hija y la bruja. Desde la escena primera, las prostitutas desean la muerte al boticario, con una incisiva maldición, fragmento que también desaparece en el film:

LA DAIFA: ¡Y tener que desearle la muerte para mejorar de conducta!

LA BRUJA: $_i$ Si te vieras con capitales, era el ponerte de ama y dorarte de monedas, que el negocio lo puede! $_i$ Y no ser ingrata con una vida que te dio refugio en tu desgracia!

LA DAIFA: ¡No habrá una peste negra que se lo lleve!

LA BRUJA: Tú llámale por la muerte, que mucho puede el deseo, más si lo acompañas encendiéndole una vela a Patillas. (Valle Inclán, 2000, p. 84).

El momento de la muerte de don Sócrates Galindo es descrita por Valle Inclán en una acotación cargada de animalización, pelelización y sentido cinematográfico:

El boticario, con rosma de gato maniaco, se esconde la carta en el bolsillo... Cantan dos grillos en el fondo de sus botas nuevas... Reaparece bajo la cortinilla con los ojos parados de través, y toda la cara sobre el mismo lado, torcida con una mueca. La palabra se intuye por el gesto, el golpe de los pies por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual... El boticario se dobla como un fantoche (Valle Inclán, 2000, p. 94).

Sin embargo, en la película es tratada casi con benignidad. La secuencia se resuelve de una forma más o menos rápida: vemos al boticario retorcerse en el suelo y reflejado en el espejo deformante del armario. Una vez más aparecen los espejos y la deformación. Si García Sánchez se apiada del boticario en el momento de la muerte no lo hace así en la escena del velorio y cuando es despojado de sus vestiduras. Ambas escenas, inventadas por los guionistas, se resuelven con un planto, que aparece en otras obras de Valle Inclán como *Divinas palabras*. En estas escenas, el cadáver es ridiculizado y ultrajado como si fuera un pelele.

Debido a la complejidad de las obras de Valle Inclán, hasta hace relativamente poco nadie se atrevió a llevarlas a escena. De hecho, la primera representación de *Luces de bohemia* tuvo lugar en 1963. Por este motivo se pensaba que los esperpentos no eran más que novelas dialogadas que sólo podrían llevarse a un escenario a través de lecturas dramatizadas. En este capítulo, García Sánchez juega con este concepto y propone la lectura de *Las galas del difunto* por parte de una compañía de actores. Con tal excusa, el director nos deleita con la lectura y audición de las acotaciones de la obra. Estas didascalias, de belleza extrema, son fruto de la voluntad estética del autor que, por encima de toda deformación, prevalecía sobre Valle Inclán. El guionista-realizador las usa hábilmente como elemento distanciador.

El "director" teatral interrumpe la acción para leer las acotaciones, aunque no siempre concuerda con lo que estamos viendo en pantalla. Incluso en alguna ocasión se trastocan las acotaciones; por ejemplo, la anteriormente citada de la muerte del boticario es leída mientras vemos a la Daifa retorcerse de dolor al enterarse de la muerte de su padre. Otras veces, la intervención del actor/personaje se hace de forma neutra al más puro estilo brechtiano; el *flash back*, concebido como

una película de cine mudo, con la interpretación gesticulera y melodramática de los actores o el uso de efectos visuales, quizá un poco obsoletos y simplones que no acaban de encajar en la historia, son recursos para buscar un extrañamiento imprescindible en el esperpento.

Desde el punto de vista de la interpretación, nos parece que es una obra desigual. Junto al excesivo naturalismo de Pujalte, vemos a un histriónico Galiardo y a un correcto Diego. Sin embargo, lo mejor de la película es, sin duda, el grotesco batallón de lisiados y famélicos —Sebastián Haro, Manuel Morón y Pepe Quero— que resuelven a la perfección sus secuencias. La degradación de los personajes es absoluta: vemos a los muertos en ropa interior, fotos de epitafios absolutamente ridículas o al propio Ventolera detenido semidesnudo con abrigo y bombín. A esta degradación física se le suma la absoluta degradación moral de todos los que intervienen en la farsa. Desde el clero —echando la ceniza en el agua bendita hasta el pueblo llano —que condena a la prostitución a sus hijas por una falsa moral—, pasando por las autoridades —disfrutando de opíparos manjares mientras la tropa pasa hambre— o el ejército —entregándose al pillaje y no respetando ni a los muertos. Todos estos personajes se mueven orientados por sus bajas pasiones. Los pecados capitales actúan como catalizadores de toda la historia; la gula del boticario, que le lleva a la muerte, la lujuria de Juan, que le lleva al prostíbulo de la Daifa, la envidia y la codicia de Ventolera, que le lleva a robar el traje del muerto; y todo ello regado con variadas clases de licores.

El film está montado en planos muy largos y muy abiertos para permitir distanciarnos de los personajes y mirarlos desde "la otra orilla", como decía don Estrafalario en *Los cuernos de don Friolera*. Y ello nos permite reírnos de sus tragedias y divertirnos con sus pasiones ridículas. Este es precisamente el sentimiento que nos lleva al patetismo esperpéntico que juega con el humor negro y nos deja una sonrisa congelada en la cara. En los planos siempre hay más de un personaje y vemos más de una acción. Los sonidos de fuera de plano evocan un mundo bullicioso y ajetreado. La música de Antonio Meliveo y Milladouro siempre aparece como un elemento diegético remitiéndonos a un mundo rural y festivo.

Por su parte, los espacios son casi todos interiores salvo la calle, el cementerio y el patio de la cantina. El cielo, siempre borrascoso, es introducido en la imagen a través del *kroma key*⁷, por lo que resulta excesivamente artificioso. Tan sólo cuando la imagen se torna en blanco y negro (escena del entierro) resulta efectivo recordándonos a los grabados de Goya. La película termina con la lectura de la carta por las prostitutas mientras Juanito y la Daifa hacen el amor en la habitación. Por último, Ventolera es detenido por la guardia civil. Sin embargo, en el texto teatral la carta es leída por el golfo, que no recibe ningún castigo por sus obras, mientras la prostituta acaba desmayada de dolor por la muerte del padre.

Los cuernos de Don Friolera

Si *Las galas del difunto* era una parodia de *Don Juan Tenorio, Los cuernos de don Friolera* hace lo propio con *Otelo*. Una tragedia a la española: "Nuestra tragedia no es una tragedia", nuestros "héroes" son peleles deformes reflejados en los espejos cóncavos. Es, sin duda, el reflejo de una sociedad deformada. Sin embargo, esta deformación nos lleva a la revelación, al re-conocimiento, al ser conscientes de nuestros defectos; o como dice el propio director, "Valle Inclán ponía una lente deformadora delante de sus personajes, pero en realidad lo que hacía era reflejar deformidades" (Galdeano, 2009). Es un dedo acusador que intenta, en un último esfuerzo, una redención social. Quizá sea este uno de los aspectos que se echa de menos en la adaptación cinematográfica: una conexión con los problemas actuales, una visión más ácida y contemporánea del texto.

Azcona y García Sánchez optan por una casi literalidad del original, alterando únicamente el orden de algunas escenas o entremezclándolas en el montaje; suprimen el prólogo y el epílogo donde se representa la misma historia del teniente Astete con dos técnicas muy valleinclanescas, a través de un bululú y un romance de ciego. Es de este prólogo y epílogo de donde salen los personajes de Don Manolito y

⁷ Efecto técnico que consiste en la inserción de una imagen dentro de otra, sustituyendo un fondo de color sólido y uniforme por la imagen que se desee incrustar.

Don Estrafalario que asisten a la representación del bululú, al principio, y oyen el romance de ciegos desde una ventana de la cárcel, al final, donde han sido recluidos acusados de anarquistas. Las ferias de Santiago el Verde, en la raya portuguesa, son sustituidas por las más castizas ferias de Madrid, donde se levanta un teatro ambulante —muy propio de Valle Inclán— en el que la compañía de don Cipriano representa "Los cuernos de don Friolera", como no podía ser de otra manera, sin permiso oficial. La compañía acaba detenida y haciendo el paseíllo delante de los espejos cóncavos —otra vez los espejos— dispuestos a la entrada de la carpa que sirve como teatro.

El tradicional juego de plano contraplano es sustituido por planos muy largos, al igual que en el capítulo anterior, pero en este aparecen los planos secuencia que al ser más fríos, alejan aún más al director de sus personajes y, como consecuencia, también al espectador. Se favorece así la actitud demiúrgica que proponía Valle Inclán, la no identificación del autor con sus personajes, convirtiéndose en un observador externo que mira desde arriba a los fantoches y juega con ellos. Reforzando esta idea aparecen también gran cantidad de planos picados que nos hacen recordar las conocidas palabras de Valle Inclán publicadas en una entrevista de 1928 (Martínez Sierra, 1928):

Creo hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas –y ésta es la posición más antigua en la literatura–, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta [...] Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos [...] Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior (levantado en el aire), y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos (pp. 2-3).

Este modo de narrar cinematográfico ya aparece en *El pisito* —dirigida por Marco Ferreri en 1958 con guión de Rafael Azcona— y queda fijado como rasgo definitorio de la estética esperpéntica cinematográfica: varias acciones simultáneas dentro del plano, alargamiento en la duración de los planos, aumento de la escala de los mismos que se aleja del personaje, predominio de planos de conjunto, enteros y generales, quedando casi excluidos los primeros planos, la mayor presencia de los planos secuencias, etc.

La música de Antonio Meliveo nos llega del patio de butacas al igual que un sinfín de sonidos que "ensucian" la representación teatral. Así, oímos el piano, que ambienta musicalmente la acción, al público —rumor, toses, risas, aplausos—, al director, que da la orden para que comience la función, e incluso oímos al apuntador facilitándole la audición del texto a los actores. Entre escena y escena, utiliza cortinillas circulares que se cierran como en el cine mudo, aludiendo al catalejo de doña Tadea, o vemos el telón cerrándose. Todo ello para recordarnos una y otra vez que lo ofrecido no es más que una representación teatral, una farsa. Los actores se mueven por una escenografía de telón pintado que toma cuerpo según nos adentramos en la historia. Las panorámicas propuestas por Valle en hermosísimas acotaciones se solventan con dibujos o, directamente, obviándolas. Los espacios se alternan entre los interiores y los exteriores. Aunque, hasta la privacidad, la intimidad de los hogares adquiere rápidamente ambiente de plaza pública, pues Doña Tadea y los vecinos parecen estar siempre al acecho para inmiscuirse en las situaciones más íntimas, convertirlas en problema de dominio público y darle a la vida privada visos de algarabía callejera.

En nuestra opinión, este es el capítulo mejor resuelto tanto por la dirección como por los actores. Adriana Ozores hace un fantástico esfuerzo por cambiar su registro como intérprete. En un encuentro con alumnos de la universidad de Málaga, la actriz afirmaba: "Ha sido una manera de trabajar muy distinta a la del cine o al teatro. Había que poner un plus de esperpento, de pérdida de vergüenza, para mí ha sido como una escuela" (Galdeano, 2009). El resultado es una interpretación espléndida que junto con la labor de sus dos compañeros de reparto, Juan Diego y

Juan Luis Galiardo, dejan momentos memorables. El personaje del barbero está perfectamente construido así como el de Friolera, que le permite al actor desplegar todo el histrión que lleva dentro. En cuanto a los actores secundarios, Pilar Bardem tiene una aparición discreta y correcta mientras que Paco Tous y Pepe Quero hacen un despliegue de aspavientos, muecas y gags visuales que le hacen estar sobresalientes.

En general, en este segundo capítulo, el humor, siempre necesario en el esperpento, está mucho más presente. Valle Inclán buscaba "el lado cómico en lo trágico de la vida misma"; así, en 1921 proponía esta escena:

¿Imagina usted a un marido que riñera con su mujer, diciéndole parlamentos por el estilo de los del teatro de Echegaray? Por que hay que apropiar la literatura a ellos. ¿Supone usted esa escena? Pues bien, para ellos sería una escena dolorosa, acaso brutal... para el espectador, una sencilla farsa grotesca (Velázquez, 1921, p. 122).

Pues bien, justo esa es la escena que presenciamos cuando Friolera vuelve y le pide explicaciones a Loreta. Ellos discuten con un diálogo elevado de tono, mientras que los clientes del bar de enfrente se divierten y se ríen de la situación. Aunque no hay que dejarse engañar por los gags, que a veces pueden parecer ingenuos y facilones —caídas, muecas, escatología...—, pues, como dijo Galiardo, "es una película que tiene género, muchísima risa y muchas lecturas". Juan Diego también hace referencia a la hilaridad de la cinta y del buen ambiente en que se trabajó durante el rodaje: "En la medida que íbamos rodando nos íbamos divirtiendo más por esa capacidad de Valle Inclán de reírse de la realidad, eso es lo maravilloso del cine" (Galdeano, 2009). Y eso se percibe con claridad notoria en la película, especialmente en este capítulo, donde la química entre los actores sobresale de la pantalla. Incluso hay escenas que dan la sensación de improvisaciones llenas de frescura. El propio García Sánchez agradecía a los actores el haberle facilitado mucho su trabajo: "Esperpentos, en definitiva, es una película que han dirigido los actores, pero que he firmado yo" (Galdeano, 2009).

La personificación de los animales adquiere aquí una dimensión especial. El perro Merlín toma un protagonismo que le convierte en un personaje más del film. El can interactúa con su dueño, ejerciendo de confidente y amigo; es el único que comprende la difícil situación por la que está pasando su amo. Y ve impotente cómo es obligado a matar a su esposa por la supuesta honorabilidad del cuerpo de carabineros de la que es depositario.

La hija del capitán

Ya desde las primeras imágenes del capítulo se muestra un Madrid bullicioso y moderno, con automóviles, cinematógrafos y aviones que surcan el cielo. Es un país agitado socialmente donde el proletariado empieza a revolverse. Los prólogos y los epílogos de los tres episodios, que en este cobran una especial relevancia, actúan como espejos que reflejan el ámbito cultural, político y social de una época en crisis moral y ética.

En la lectura de la supuesta carta de Valle Inclán, se entrevén claramente las ideas del autor sobre el cine, sus anhelos y sus desconfianzas hacia el nuevo arte que comienza. En este tercer capítulo, García Sánchez se acerca más a la estética cinematográfica y, por el contrario, se aleja de la teatral, al tiempo que adopta unos planteamientos mucho más naturalistas. Por primera vez aparecen secuencias rodadas en exteriores. La escenografía es mucho más realista como también la construcción de los personajes. Todos estos detalles hacen que la película se aparte de los cánones esperpénticos que encontrábamos en los dos capítulos anteriores. Los personajes se desdibujan y sólo en algunos momentos aparecen los fantoches esperpénticos de Galiardo y Diego. La interpretación de Lara Grube nos resulta insulsa y excesivamente plana. No tiene nada que ver con el grotesco personaje encarnado por Juan Diego, el único que consigue mantener una interpretación grotesca, con apariencia de marioneta, que se mueve a golpe de instinto.

En cuanto al guión, aunque al principio parece alejarse del texto de Valle Inclán, luego vuelve a retomar las escenas de la obra. Se centra más en la trama política, dejando a un lado la historia entre la Sini y el golfante. Incluso la relación de la pareja

no es exactamente como aparece en el film. A pesar de todo, Azcona y García Sánchez optan por la casi literalidad del texto dramático.

Los planos abiertos que aparecían en los capítulos anteriores se mezclan ahora con los primeros planos y los medios, conservando su extensa duración y alternándose con los planos secuencias.

Los espacios se llenan de espejos con multitud de reflejos; especialmente significativo es cuando el general se mira en uno que deforma su imagen, o quizá muestra la realidad de un ejército sin ideales y capaz de todo para favorecer sus propios intereses.

Hay otros rasgos esperpénticos que se pueden encontrar en la cinta: la manipulación del cadáver como si fuera un pelele que se cae, se golpea, lo trocean...; los elementos distanciadores como los letreros de cine mudo; las intervenciones de los espectadores de la sala interrumpiendo la acción fílmica; o el contraste entre los días luminosos y la noche oscura que toma protagonismo en la mayoría de las secuencias.

Parece evidente que los resultados "valleinclanescos" y "esperpénticos" hallados en la trilogía *Martes de Carnaval* de García Sánchez son el resultado de un progresivo "aprendizaje" llevado a cabo previamente por este director en *Divinas palabras* y *Tirano Banderas* donde las exigencias de la producción —el cine es una "forzosa industria" — pueden ser una rémora pero donde hay, sin duda, un trabajo literario, plástico y musical en el que Valle Inclán comienza a tomar cuerpo.

Por todo ello, podemos concluir que Valle Inclán necesita de cierta especialización en el guionista, madurez narrativa en el director y mimo capitalista en el productor. Cuando se dan estas circunstancias, empezamos a encontrar el mejor Valle Inclán plástico y literario; la reincidencia en adaptaciones sucesivas del "eximio autor y extravagante ciudadano" parece conducir a progresivas conquistas de la expresión cinematográfica en aras de un medianamente aceptable equiparamiento entre texto literario y texto fílmico.

La concepción de la citada trilogía y su resultado como eficaz narración cinematográfica con destino a su emisión en televisión hacen hoy de *Los cuernos de Don*

Friolera, La hija del capitán y Las galas del difunto el mejor Valle Inclán encontrado en el ámbito de las adaptaciones. Más allá de ciertas exigencias y condicionamientos de producción, el esperpento, verbalizado por los personajes y hecho plástico en decoraciones y ambientaciones, en el más amplio sentido del término, encuentra su mejor expresión, a día de hoy, en los tres títulos analizados, en los que el efecto de aproximación (o atracción) y al tiempo de distanciamiento al espectador se ha logrado mediante lectura, representación y filmación de los originales, gran novedad en el ámbito de la expresión cinematográfico-televisiva.

Dicho esto, resulta evidente que la esencia del mejor Valle Inclán está en sus palabras, en su lenguaje, como también en el hecho de que su expresión tiene como fin diseccionar su tiempo y su sociedad y dejar al descubierto sus miserias y defectos, tal como hemos podido comprobar en algunos de sus textos. Sería interesante, por tanto, que las futuras adaptaciones no olviden esta cuestión y el autor sirva, o mejor aún, siga sirviendo, para poner el dedo en la llaga de lacras tan temporales como intemporales del mundo en el que vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

Buñuel, L. (1979). Agon, o el canto del cisne según Luis Buñuel (transcripción de José de la Colina). *Contracampo*, 1, 7.

Casalduero, J.~(1967). Sentidoy forma de Martes de Carnaval. Madrid: Gredos.

Castro de la Paz, J. L. (2004). Más allá de la adaptación. Presencia de Valle Inclán en el cine español. *Revista Cultural da "Asociación Amigos de Valle Inclán"*, 9, 65-75.

Estébanez, D. (2008). *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

Galdeano, L. (2009, 22 de abril). Los actores de "Esperpentos" reflexionan sobre la figura de Valle Inclán y el cine español. *Diario Sur*.

García-Posada, M. (1999, 23 de Octubre). Recuperación de Rafael Azcona. El País.

Martínez Egido, J. J. (1999). La recepción de cine y de teatro: a propósito de *Divinas Palabras* de Valle Inclán [Versión electrónica], J. A. Ríos Carratalá y J. D. Sanderson (Eds.). *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine: 3º Seminario*. Alicante: Universidad de Alicante.

Martínez Sierra, G. (1928, 7 de diciembre). Hablando con Valle Inclán de él y su obra. *ABC*, 3-4. En Ramón María del Valle Inclán. (1994). *Entrevistas, conferencias y cartas*. Edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle Inclán. Valencia: Pre-Textos, 393-397.

Moral Paredes, Á. (2006). El esperpento cinematográfico: de El pisito a Crimen ferpecto. Cuadernos de Documentación. Multimedia, 17.

Utrera Macías, R. (1981). *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Suárez, G. (1986). Beatriz, una reflexión ni cóncava ni convexa. Catálogo de la exposición *Valle Inclán y el cine*. Madrid: Ministerio de Cultura.

VVAA. (2005). *Cuaderno de dirección: Romance de lobos. Valle Inclán*. Dirección Ángel Facio. Madrid: Teatro Español.

Valle Inclán, Ramón María del. (1924). Valle Inclán y su opinión sobre el cine, *El Bufón*, Barcelona, 1, 2.

Valle Inclán, Ramón María del (1999). Divinas Palabras. Madrid: Espasa-Calpe.

Valle Inclán, Ramón María del (2000). *Martes de Carnaval*. Madrid: Espasa-Calpe.

Velázquez, E. (1921, 28 de noviembre). Don Ramón María del Valle Inclán en México. *Repertorio americano*. En VVAA. (2005). Cuaderno de dirección: Romance de lobos. Valle Inclán. Dirección Ángel Facio. Madrid: Teatro Español, 294.

FUENTES DE INTERNET

www.rafaelutreramacias.com

http://multidoc.rediris.es/edocuinfo/index.php?Itemid=28&id=114&option=com content&task=view

http://www.gona.es/esperpentos/

www.cervantesvirtual.com/

http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/brevisima_historia_cine_espanol_0057.htm

http://rodadoengalicia.galiciafc.org/

http://www.elpasajero.com/

http://fama2.us.es/fco/cuadernos/cuader2_2.pdf

FILMOGRAFÍA

Bardem, M. (Director / Adaptación). (1959). *Sonatas*. [Cinta cinematográfica]. España-México: Manuel Barbachano Ponce (México) y UNINCI (España).

Díez, M. A. (Director) y Camus, M. (Adaptación). *Luces de bohemia*. [Cinta cinematográfica]. España: Laberinto Films con la colaboración de TVE.

García Sánchez, J. L. (Director / Adaptación) y Llovet, E. (Adaptación). *Divinas palabras*. [Cinta cinematográfica]. España: Lola Films.

García Sánchez, J. L. (Director / Adaptación) y Azcona, R. (Adaptación). *Tirano Banderas*. [Cinta cinematográfica]. España-Cuba-México: Instituto Cubano del Arte e industrias cinematográficas (ICAIC), Cinematográfica del Prado S.A., Ion Producciones y Septiembre Producciones.

García Sánchez, J. L. (Director / Adaptación) y Azcona, R. (Adaptación). *Esperpentos*. [Serie de Televisión]. España: Gona.

Marsillach. A. (Director / Adaptación) y Carvajal, P. (Adaptación). (1972). *Flor de santidad*. [Cinta cinematográfica]. España: Avenir Films / Azor Films.

Suárez, G. (Director / Adaptación). Moncada, M. (Adaptación). (1976), *Beatriz*. [Cinta cinematográfica]. España: Lola Films.

ENTREVISTA A ANDREA D'ODORICO ARQUITECTO DEL ESPACIO

Juan Manuel Sánchez



Andrea D'Odorico.

Nada hacía pensar que el destino fatal lo esperara a la vuelta de la esquina, precisamente no lejos de lo que más amaba, el teatro como espacio físico, como ámbito de trabajo y de ilusión; también en una ciudad que le fascinaba, Sevilla, tan italiana en cierta forma, como resumen y síntesis teatral para un italiano que nunca quiso dejar de serlo. Esta entrevista, pergeñada a lo largo de muchas horas de conversación tranquila durante meses como trabajo de investigación para mi tesis doctoral sobre su andadura escenográfica, ha anticipado la aparición a causa de su prematuro fallecimiento.

El premio Ceres 2014 a la mejor Trayectoria Empresarial del Festival de Mérida, que le fue concedido el pasado año a toda una vida dedicada al teatro, fue el colofón a una carrera artística brillante. Como si el destino barruntara la tragedia cercana, allí en el Festival de Teatro de Mérida fue capaz de descifrar algunas de sus claves vitales: el teatro como un bien de primera necesidad, como estímulo intelectual, estético, que aporta finalmente felicidad.

JUAN MANUEL SÁNCHEZ

Intentar indagar en la personalidad de Andrea D´Odorico, que hablara de su trabajo, de sus obsesiones más intimas como creador, de su simbología plástica, de las constantes en toda su obra asentada a base de esfuerzo y creatividad, alcanzando ya el medio siglo de montajes, todos ellos refinados, de un nivel escenográfico incuestionable, de una belleza como pocas veces se suele contemplar en los escenarios, no fue tarea fácil, puesto que Andrea D´Odorico era una persona a la que, como todos los grandes, no le gustaba hablar de si mismo, ni que hablaran de él los demás, pues su atávica timidez le impedía aceptarlo sin ruborizarse. El teatro como una forma de vida que estructura tu manera de pensar, actuar y de estar en el mundo. Eso lo llevó él a rajatabla siempre. Todo le interesaba, puesto que estaba al tanto de todo lo que se hacía en teatro, cine, pintura, literatura...

¿Hacia dónde cree que va el teatro en estas primeras décadas del siglo XXI?

Yo creo que el teatro se está deconstruyendo, está dando pruebas, como siempre ha sido a lo largo de la historia, de adaptarse a nuevos cambios y situaciones paradójicas, como son las actuales. Nunca antes se habían hecho tantos textos de orden investigativo, fragmentados, primando muchas veces lo gestual y plástico sobre lo meramente textual. Esto da al escenógrafo mucha más libertad para configurar un espacio abierto, abstracto por así decirlo, con posibilidad intelectual de diferentes lecturas.



Boceto de la escenografía diseñada por Andrea D'Odorico en el año 2006 para *Así es si así os parece*, de Luigi Pirandello. Dir.: Miguel Narros.

¿Y usted cree que ese es el camino correcto o ideal de trabajo para un creador de espacios escénicos?

Por supuesto, en la medida que suponen retos nuevos para ir despojándose del sentimiento tradicional de construcción de espacios, ese será un camino lleno de conquistas. El escenógrafo siempre tiene en cuenta, casi como una presión angustiosa, si su trabajo se ajustará a lo que el director espera de él. Cuanto más y por extensión general, también siente una indefinible angustia porque el público reciba el trabajo de la manera más natural posible, sin que su trabajo anule el trabajo de los actores o la dirección, o brille por el contrario de una manera autónoma y protagonista. Cuando está claro que el escenógrafo es coautor siempre al servicio de todo cuanto sucede en el hecho teatral, ayudándole o descubriéndole signos teatrales.

¿Quienes han sido para usted los creadores, arquitectos o escenógrafos que más le han influido o a quienes más ha admirado?

Yo provengo de la arquitectura, siempre he prestado mucha atención a aquellos que por una u otra razón tienen el volumen o el espacio como marca de fábrica o pauta de conducta. Siendo estudiante me influyó sobremanera Louis Khan, sobre todo por su monumentalidad y su capacidad para evocar culturas pasadas, con sello de gran arquitectura poética, que ya es difícil. Si el trabajo del alemán Mies van der Rohe se erige como la gran arquitectura moderna, Khan me interesa más si cabe, precisamente porque encuentra valores donde otros ya no los aprecian. A mi me subyugaban sus trabajos americanos, quizá por lo abiertos que eran hacia unos valores de tipo escenográfico. Carlo Scarpa también me ha influido lo suyo, porque ha sido mi maestro, fui alumno y después estrecho colaborador en montajes de exposiciones en grandes museos. Adolphe Appia como autor visionario que va más allá de la escenografía ha sido una guía constante, fuente de inspiración permanente, en tanto en cuanto sus trabajos no son ni modernos ni antiguos, sencillamente escapan a cualquier definición. Los trabajos de Ezio Frigerio sobre todo para Giorgio Strehler en el Piccolo Teatro de Milán o los del checo Josef Sbovoda con su personal manera de entender la oscuridad y la luz como signos escenográficos en si mismos. A todos ellos los he sentido como creadores con los que tenía cierta empatía, veía que encontraba respuestas en sus trabajos. Fabiá Puigcerver, en España, fue un creador grandioso que a pesar de morir joven hizo cosas bellísimas y seguro que nos habría sorprendido todavía si siguiera vivo; fue una tragedia para el teatro español. Todos estos grandes creadores han apuntalado mi mundo, han hecho que me sintiera seguro haciendo lo que hacía. En realidad los escenógrafos son tanto mejores cuanto más son capaces de descubrir cosas de la dramaturgia, valores que estaban latentes pero que ni tan siquiera el director, muchas veces más dedicado a los actores que a otra cosa, sabía del texto.

¿Tiene algún tipo de preferencia por dramaturgos o textos?

Nací en Italia, pero llevo más de media vida en España. En principio soñaba con la arquitectura, colaboré con varios estudios en Zúrich y Ginebra. Vine a España por la arquitectura también. Entré en el estudio de Antonio Lamela como arquitecto. Madrid en 1971 era una ciudad gris, mortecina, pero con un potencial enorme rezumando por tantos buenos edificios barrocos o neoclásicos. Los clásicos del siglo de oro son manantial de creación literaria, musical, tantas cosas... Lope de Vega o el gran Cervantes son cumbre de sabiduría poética y teatral. Valle Inclán y García Lorca me apasionan, creo que configuran los pilares contemporáneos de la dramaturgia moderna como pocos países alcanzan. Deberían hacerse continuamente, al menos en los teatros nacionales, porque son una cascada de sabiduría y de talento literario, es decir, de teatro puro. Se hagan como se hagan, son modernos siempre. Al teatro de García Lorca me he acercado varias veces, a su dramaturgia exquisita llena de referencias atávicas donde tradición y misterio abren las puertas a un teatro nuevo. He comprendido sus valores polisémicos, la potencia creativa que emana de sus textos, sobre todo de la etapa más surrealista, su teatro más avanzado. Pirandello es uno de mis preferidos porque disecciona el comportamiento humano, las sociedad italiana como nadie. Soy italiano, me fascina la calidad de sus obras, por la definición ácida de sus personajes, por sus conflictos psicológicos y sobre todo porque reta al escenógrafo a la elaboración de espacios sugeridos, donde un solo

espacio puede ser todos los espacios. Por no hablar de metateatro en *Seis personajes en busca de un autor*, escrita en 1921. Teatro dentro del teatro o vida dentro de la vida, que es casi un planteamiento de espacio casi mental, maravilloso.

¿Piensa que el teatro hoy está agotado, que no puede competir con otros soportes de entretenimiento como el deporte o internet?

Es una pregunta que siempre se plantea. El teatro desaparecerá por arcaico, por antiguo, pero esos son también sus valores. Quizá desde el origen del cine mudo o la fotografía se tiene este miedo, esta suspicacia hacia los nuevos inventos, pero yo creo que no hay nada que temer. El teatro tiene la categoría de rito ancestral que lo hace imbatible frente a cualquier competidor. Por otro lado, el hecho de contemplar en tiempo real y en vivo una representación teatral tan cercana, nos retrotrae a las más atávicas ceremonias de los pueblos. Todo esto hace del teatro uno de los espectáculos más emocionantes nunca vistos y estoy seguro de que nadie ni nada desbancará nunca. El ser humano es observador, necesita saber de los demás por su propia naturaleza. El espejo del escenario refleja sus propios conflictos y los de sus congéneres. Siempre ha sido así y seguirá sucediendo, sin duda alguna.



El burlador de Sevilla de Tirso de Molina. 2003. Dir.: Miguel Narros.

¿Qué opina del director como gran estrella del espectáculo teatral?

Afortunadamente es una polémica que está ya superada. Es obvio que en la elaboración de algo, de un espectáculo teatral en este caso, tiene que haber una cabeza pensante, que articule, equilibre, aglutine e imponga su sello; puesto que es un trabajo colectivo, en progresión constante durante los ensayos. Por lo tanto, el director de escena es la persona responsable de que todo llegue a buen puerto con resultados impredecibles que la crítica y el público dilucidarán. Tiene que llevar su firma autoral en todo caso, esto es así. Incluso en los espectáculos colectivos de los años sesenta y setenta, siempre decidía finalmente alguien, aunque luego no se reseñara como director, subordinándose a un trabajo colectivo. El director de escena tiene que tener claro la apuesta dramática que quiere plantear en el escenario y esto no es fácil. Ser director de escena es una de las profesiones más difíciles, que admiro y respeto por encima de todo. Por supuesto hablo desde unos resultados de excelencia, que es a los que quiero siempre llegar, el terreno de calidad teatral al que he aspirado y en el que querido moverme. Lo demás, lo corriente o lo ya trillado, no me interesa.

¿Si le dijera a usted que me definiera sus valores escenográficos, lo que ha aportado usted a la escenográfía española, cuales serían?

Eso lo tendrían que decir mejor los críticos o los analistas teatrales. Pero si tengo que decir algún valor, creo que una cierta manera de entender la escenografía o el espacio escénico como un valor sígnico de vital importancia. Yo provengo de la arquitectura, por tanto me interesa sobremanera el espacio vacío, también el volumen pero siempre en diálogo permanente con los actores, con la luz, con el vestuario, con la música; con todo lo que ocurre sobre el escenario. Me interesa el aspecto sinergético de mi trabajo sobre los demás valores que se incardinan en el hecho teatral. He tenido la suerte de trabajar durante muchos años con Miguel Narros y esto hace que a la larga nos hayamos entendido generalmente bien, hemos tenido grandes discusiones muchas veces, pero siempre hemos salido reforzados

en nuestro cometido. El tener una gran amistad con el director hacía posible seguir diariamente la evolución de los ensayos que, para un escenógrafo, es un dato importante, pues te facilita mucho las cosas. En cuanto a los valores que he podido aportar, desde mi modesta opinión, le diré que quizá se hallen en la plasmación escenográfica de espacios susceptibles de ser vividos actoralmente. Escenografías que facilitaran a los actores su trabajo, al mismo tiempo que les dignificaran en escena. Espacios versátiles y multidisciplinares, que ayuden al director a sacar lo mejor de los actores y a dar luz en el escenario, entendido no en el aspecto de la iluminación sino en el de aclarar escenográficamente la oscuridad de la dramaturgia. Siempre empiezo mi trabajo desde la oscuridad del texto hacia la luz de la forma espacial sintética. No sé, a grandes rasgos esto es lo que puedo resaltar sobre mi aportación, si es que he hecho alguna. El oficio es en sí mismo una gran aportación. Aunque ahora este concepto no es moderno.

¿Hacia donde cree que va la escenografía hoy?

Está teniendo, sobre todo desde hace unos años, una influencia creo yo negativa de las últimas experiencias de las artes plásticas: vídeo, instalaciones, fotografía... Estoy a favor siempre de la incorporación de todo lo nuevo, pero al mismo tiempo todo no sirve. Se corre el riesgo de que por experimentar, se conciban las escenografías o las puestas en escena más horripilantes y dictatoriales, montajes disparatados sin haber sido pensados lo suficiente, dando un discurso negativo, cuando no fragmentado del teatro. Otras veces puedo apreciar el abismo estético que ha habido entre el escenógrafo y el director. La escenografía tiene que confluir con la dirección de escena y los actores, nunca ir por caminos divergentes porque esto lo veo mucho en festivales o en las programaciones ordinarias de nuestros teatros nacionales y clásico. A veces el error viene por la abrumadora cantidad de dinero que muchas veces se emplea, como si el dinero pudiera hacer posible un buen trabajo escenográfico por si mismo. De la contención racional del empleo de arte y dinero salen los mejores espectáculos, a mi juicio.

¿Y en cuanto a la variedad de lugares para hacer teatro que han surgido estas dos últimas décadas, que opina?

Creo que siempre está bien que surjan espacios nuevos para el hecho teatral siempre y cuando sean multidisciplinares. Las periódicas reformas que a veces sufren los edificios teatrales son una oportunidad inmejorable para actualizar y poner al día, con equipamiento técnico de última generación, tanto la caja escénica como el patio de butacas. Yo personalmente apuesto más por edificios de nueva planta que por reformas costosas y difíciles en teatros decimonónicos. Lo que está sucediendo con el teatro sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico clama al cielo en ese sentido. Con el tiempo que se está tardando en acondicionar, ya se habría levantado uno idóneo para ese cometido en otro lugar de Madrid, con el añadido positivo de crear ciudad, ennobleciendo el barrio que se hubiera elegido para su construcción. Esto es extensible a todo. Por lo demás, hay que felicitarse por la aparición de numerosas salas alternativas, teatros de bolsillo con poco aforo, pero con la virtud que admiten otro tipo de puesta en escena y cercanía para subrayar el rito del teatro, dando libertad para todo tipo de espectáculos o dramaturgias de nueva creación. No olvido, por ejemplo, las salas del Matadero, la sala Valle Inclán, Francisco Nieva del CDN, los Teatros del Canal e incluso el Circo Price, ejemplo de lo que deberían ser espacios teatrales del siglo XXI, generosos, amplios, con todos los adelantos técnicos para la buena consecución de cualquier tipo de espectáculo, sea de danza, teatro a la italiana o espectáculos polivalentes.

¿Sigue mucho el teatro que se hace por ahí; hasta qué punto le influye el teatro que hacen los demás?

Si, claro que me influye y mucho. Aunque uno piensa que lo ha visto todo y de todo, no es así. Uno a una cierta edad se considera formado y creo que con un discurso artístico personal, aquilatado pero siempre recibes algún zambombazo que otro viendo cosas que no esperabas. Pobre de aquel creador que no le interese lo que hacen los otros y se encastille en su torre de marfil. Yo todavía tengo curiosidad por todo, disfruto con el teatro que hacen otros profesionales, con unos más y con otros menos, claro está, pero me froto las manos cuando viene el festival de otoño o

alguna compañía extrajera de calidad en cualquier fecha, sea de teatro, teatro-danza o danza a secas. En estos hallazgos naturalmente siento corazonadas, vislumbro aspectos estéticos o mágicos que luego trascienden involuntariamente en algún trabajo escenográfico.

¿Opina que actualmente hay un teatro español con unos valores estéticos reconocibles o por el contrario cree que nos los tiene?

Podría tenerlos si lo quisiera. España es una mina de oro en cuanto a material dramático y a dramaturgos. Le mencionaba antes a Valle y a Lorca, pero es que tiene también un Siglo de Oro inagotable con Calderón, Lope o Tirso, por decir solo unos pocos. Una de las cosas que más lastran el teatro, sobre todo a los institucionales, son los cambios caprichosos, cuando no arbitrarios de los diferentes equipos directivos que están a merced del político de turno. Cuando leo alguna entrevista en la que se subraya la importancia del teatro inglés o francés frente al español me llevan los demonios. Quizá aquí hace falta un proyecto serio, pero de verdad, que haga posible, de una vez por todas, un gran Teatro Nacional que vele e investigue por el gran acerbo dramático y cultural que nos han dejado nuestros predecesores, pero esto tiene que ser una estructura con pilares serios, fuertes, desligados de los avatares interesados de la política. Si no es así, seguiremos exactamente igual, dando rodeos, silbando al vacío, haciendo y deshaciendo como la tela de Penélope. Y esto es muy cansado.



Boceto de la escenografía diseñada por Andrea D'Odorico en el año 1988 para *Largo viaje del día hacia la noche*, de Eugene O'Neill.

¿Si yo le digo qué escenografía prefiere; la tradicional con multitud de elementos visuales, decorativos y volumétricos o una escenografía tendiendo al vacío, en el sentido de valorar otros elementos como la luz o el espacio sonoro, con cual de ellas se queda?

Me quedo claro está con la más sintética porque mi personalidad creativa tiende a ello, aunque sobre esto habría mucho que hablar. En el nacimiento de un trabajo escenográfico o un espacio escénico quien manda es el texto dramático siempre, al margen de pactos o líneas estéticas con el director o el iluminador claro está. Recuerdo el caso de *Petra Regalada* de Antonio Gala, una obra que gustó mucho, tuvo un éxito tremendo durante años, pues precisamente la monté utilizando el *horror vacui* pues el texto y la psicología del personaje lo pedían así, en ese caso fue un gran acierto. Pero mirando atrás a todos mis trabajos, pienso que la mayoría tienen un sello, un aire como de familia que los acerca a todos a un tipo de escenografía más despoblada de decoración, más de espacio vacío, con unas líneas rotundas de estructura arquitectónica, todo ello es lo que más me gusta plasmar en mis trabajos.

Seguramente si su muerte no hubiera acaecido como un mazazo cerrando el último acto de su vida, una vida joven todavía llena de teatro por abordar, con todas las premisas de la excelencia como hizo siempre, Andrea D´Odorico seguiría indagando en textos dramáticos de sus autores favoritos, dibujando esbozos escenográficos para obras de encargo, repasando, revisando libros y catálogos en busca del hallazgo que hace completar el figurín o el mueble o el parabán que completaría toda una puesta en escena magnífica; haciendo de todo ello, una forma de ponerse al día él mismo, porque Andrea no podía nunca distanciarse de la vida o el teatro; puesto que el teatro para él era la vida simplificada, una vida trasegada y fundamentada en lo artístico por encima de todo. Poco importaba el dinero o el tiempo, importaba sobre todo, la excelencia artística.

Porque a la postre, el fin último de las cosas es el trabajo bien realizado, hecho a la medida de los artistas que miran y hacen las cosas de otro modo, que hacen de su trabajo trascendido un conflicto estético e intelectual que obliga, en este caso a los espectadores, a mirar al mundo y, en consecuencia, a ellos mismos, de otra manera.

LA IMPORTANCIA DEL MOVIMIENTO EN EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR

Belén Franco Pérez Mª Montserrat Franco Pérez

El presente artículo pretende demostrar la calidad que el entrenamiento corporal —organizado, personalizado y continuado en el tiempo— le aporta al actor una mejor corporalidad que le resultará muy beneficiosa a la hora de enfrentarse a cualquier trabajo interpretativo. La propuesta que aquí se plantea no es novedosa, pues, como se sabe, ha sido tratada por grandes teóricos de la escena dramática como Konstantín Stanislawski, Vsévolod Meyerhold, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Anne Bogart, entre otros, y de la escena corporal como Mary Wigman, Rudolf von Laban, Martha Graham, o Doris Humphrey, por mencionar solo algunos.

Se parte de la premisa de que el actor tiene que considerar su cuerpo como la materia prima más importante de su trabajo, y reconocer que éste, como máquina de elaboración que es a la hora de la interpretación, debe mantenerse en buena forma. Fundamentaremos ésta discusión a partir de una revisión realizada sobre la tradición escénica corporal.

Por lo tanto, este ensayo propone como objetivo principal exponer que el estudio y la práctica del movimiento, atendiendo a la más amplia concepción del término, son la base sobre la que cimentar y levantar los pilares de un buen intérprete: los bailes de corte, la danza clásica, la danza moderna, la danza contemporánea, el mimo, la pantomima, la expresión corporal, la comedia del arte, las técnicas de ejercitación en diferentes disciplinas orientales, la acrobacia, o la esgrima. Los más importantes para este propósito son los ejercicios rítmicos de Charles Dullín, las investigaciones de Francois Delsarte sobre las reacciones de extraversión e

introversión, el trabajo de Stanislavski sobre las "acciones físicas", el entrenamiento biomecánico de Meyerhold y la síntesis de Eugeni Vajtangov. El movimiento está presente en cada una de las acciones que el actor realiza.

Revisando los grandes teóricos del teatro del siglo XX, se observa que desde el punto de vista conceptual y procedimental, se le otorga una importancia muy especial a la corporalidad y, por ende, al estudio del movimiento en el desarrollo interno y externo del trabajo del intérprete.

Antonín Artaud (1896-1948) es considerado el teórico que reivindicó el cuerpo como elemento fundamental para el desarrollo del fenómeno teatral, no siendo ésta una teoría exclusiva en él sino, más bien, la continuación de una línea de investigación que tiene sus orígenes ligados a alguna tendencia teórico-práctica que comenzó a gestarse a finales del siglo XIX y que a lo largo del XX fue consolidándose y generando la noción de *teatralidad*, que comienza a considerar como eje o base fundamental de la corporalidad de los actores.

El cuerpo se considera un instrumento y pasa a ser un elemento de significación más sobre la escena, abandona la concepción de canal o medio que lleva la palabra, el diálogo, y se convierte en signo, en código, en instrumento comunicante.

Adolphe Appia, Gordon Craig, Meyerhold, Grotosvki o Stalinisvlaski han investigado, observado, analizado y utilizado el cuerpo como materia voluble, moldeable, practicable. Ellos fueron los grandes precursores de la importancia corporal sobre la escena durante todo el siglo XX, constituyendo la lista de participantes en esta reformulación del hecho teatral en relación con la figura corporal.

Appia (1862-1928) propone el cuerpo como elemento dominante en la escena, vinculando el movimiento al cuerpo del actor, a la música, al espacio, etc.

Para Craig (1872-1966), el movimiento es el origen de todos los elementos de la puesta en escena y a su vez, este movimiento, es al que el resto de los elementos se encuentran supeditados.

En Stanislavski (1863-1938), el cuerpo es el instrumento capaz de exteriorizar los sentimientos invisibles, aquellos con los que se construye la fisicalidad del personaje, las herramientas para que el actor traiga a un primer plano micro acciones-emociones que de otro modo podrían pasar inadvertidas.

Meyerhold (1874-1940) es el padre de la Biomecánica, técnica que asegura el dominio corporal desde el punto de vista del actor y la coherencia entre el movimiento y la motivación general del espectáculo.

Estos cuatro teóricos de principios del siglo XX se replantean la escena teatral teniendo como objetivo principal la corporalidad.

Otros teóricos como Grotowski, Brook o Barba se replantean en sus investigaciones teatrales las propuestas de Artaud.

Grotowski (1933-1999), en su trabajo con el actor, quiere eliminar toda resistencia a los procesos psíquicos y todo movimiento es considerado natural porque no puede actuar como signo. Para él, el movimiento debe llevarse a cabo desde el organismo, situando al cuerpo en primer lugar, incluso antes que la voz.

Para Brook (1925-), lo importante es empezar el trabajo partiendo del cuerpo y no del intelecto y Eugenio Barba (1936-) se interesa por las técnicas denominadas extra-cotidianas del cuerpo.

En una misma cultura debería residir la concordancia entre el cuerpo cotidiano y el virtuosismo del cuerpo escénico. El concepto de esquema corporal universal no existe, ni tan siquiera una técnica universal sino principios técnicos y escrituras corporales.

El trabajo diario se debería concentrar en la composición de su papel, en la construcción de la forma, en la expresión de los signos, es decir, en el artificio. No hay contradicción entre la técnica interior y el artificio (articulación de un papel mediante signos). Creemos que un proceso personal que no se apoya ni se expresa en una articulación formal y una estructura disciplinada del papel no constituye una liberación y puede caer en lo deforme, en lo mal expresado.

Un signo, no un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros. En términos de técnica formal, no se trabaja con una proliferación de signos, o por acumulación (como en los ensayos formales del teatro oriental), sino que más bien sustraemos, tratando de destilar los signos, eliminando de ellos los elementos de conducta "natural" que oscurecen el impulso puro. Otra técnica que ilumina la estructura escondida de los signos es la contradicción (entre el gesto y la voz, la voz

y la palabra, la palabra y el pensamiento, la voluntad y la acción, etc.); aquí también seguimos la vía negativa.

No se pretende, por tanto, enseñar al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga de apuros. No se intenta encontrar un método deductivo de técnicas coleccionadas: la propuesta de trabajo se concentra en un esfuerzo por lograr la "madurez" del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad.

Educar a un actor consiste en buscar la manera de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos, mediante un entrenamiento vocal, plástico y físico, se guía al actor para que logre el punto exacto de concentración consiguiendo que se descubra el inicio del camino.

Al fijarnos en la noción de antropología teatral que tiene su origen en los estudios del teórico Eugenio Barba, se extrae la idea de que el *training* se tiene que convertir en una forma de vida para el actor, tanto en la escena como en la cotidianeidad de su vida. El actor debe investigar tanto con su cuerpo como con su intelecto para construir su "propia partitura", que, según Eugenio Barba, es un procedimiento del actor compuesto para varios ejercicios, cada uno de ellos será una partitura generada mediante signos y movimientos aparentemente aislados que posteriormente se unen y se repiten como secuencia en la cadena de ejercicios.

La partitura establecida por Eugenio Barba es la siguiente¹:

- 1. La estructura del ejercicio: principio, desarrollo y fin.
- 2. La precisión de las transiciones (cambios de acción, de sentido, de ritmo, de energía).

¹ Extraída de *II. Eugenio Barba. II.1 Antropología Teatral*; y de Barba, E. (1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Mexico: Grupo Editorial Gaceta, S.A.

- 3. La dinámica del ritmo regulando el tiempo de la acción (velocidad, intensidad, tono).
- 4. La armonía entre las distintas partes del cuerpo (manos, brazos, pies y rostro).

Por lo tanto, la partitura ayuda a fijar la dinámica y la naturaleza de la acción con sus variantes.

Tomando este referente, se deduce que el *training* es un punto importante para el actor, pero también para el director de escena que mediante la observación de este trabajo consigue extraer del actor todas sus posibilidades de interpretación. Seleccionando y organizando aquellas que sean mejores o más productivas para el trabajo concreto que se esté desarrollando, debe conseguir además una disciplina en el método de trabajo para el elenco de un proyecto concreto.

Por otra parte se encuentra la nomenclatura y la técnica de preparación denominada por Grotowski como *motions*, estructura de movimiento corporal creada por Jerzy Grotowski y su equipo de colaboradores durante la etapa del *Objetive Drama* (1983-1986). Con el fin de comprender esta técnica de trabajo corporal, hay que repasar el origen del *training* que data de los inicios de su carrera y se encuentran recopilados en el libro *Hacia un Teatro Pobre*. Además, se debe señalar que la obra de Grotowski se dividió por etapas, todas ellas generadas al desarrollo y la evolución de talento creativo, en el sentido del desarrollo de la capacidad para encadenar conocimientos generados a partir de una incansable y productiva búsqueda. Grotowski tomó el teatro como punto de partida, pero siempre quiso ir más lejos. Sus inquietudes sobrepasaron el arte de la representación y se convirtieron en un arte del hombre que busca respuestas más allá de las fronteras de lo cotidiano, ese ir más allá en búsqueda de lo infinito y del retorno al origen.

Para la mayoría de los actores occidentales contemporáneos, el concepto de *training*, en que el cuerpo y la voz son las herramientas fundamentales de su trabajo en el escenario, se renueva y fortalece con la investigación realizada por Grotowski, desde su primera etapa creativa entre 1957 y 1969, denominada *Periodo de las Producciones*, y sobre la cual Eugenio Barba, como testigo directo de este momento, señala:

El concepto y la práctica de un training se desarrolla enormemente con Grotowski y su laboratorio teatral de Wroclaw en los años sesenta: a partir de Grotowski la palabra training pasa a formar parte del lenguaje occidental, y no solo como designación de preparación física y profesional. Por ejemplo: el training se propone tanto para la preparación física, para el oficio como una especie de crecimiento personal del actor por encima del nivel profesional: es el medio para controlar el propio cuerpo y dirigirlo con seguridad, y a la vez es la conquista de una inteligencia física (Barba & Saravese, 2009, 358).

Para Grotowski, el desarrollo de esa inteligencia física se facilitaba a través del entrenamiento, su modelo de actor fue el resultado, entre otros aspectos, de una práctica corporal que incluyó inicialmente una serie de ejercicios de aprestamiento físico que exigían el desarrollo de capacidades corporales y vocales de amplia aplicación basados, entre otras, en posturas del Hatha Yoga y series de acrobacia, las cuales exigen un alto nivel de concentración y ayudan a conectar el cuerpo con la mente como una unidad creadora, una suerte de cuerpo decidido a lanzarse al mundo de la creación.

Sobre el hecho de entrenar el cuerpo, Grotowski planteaba:

Los ejercicios son ahora un pretexto para trabajar en una nueva forma de entrenamiento. El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un método para sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ¿Y cómo hago esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos. Esto es lo que significa Vía Negativa: un proceso de eliminación (Sierra, 2011, 35: Grotowski, 1970, 94).

La primera etapa del entrenamiento en el trabajo de Grotowski fue abordada desde el plano físico del actor, germen de lo que más adelante se transformaría en una investigación por la dimensión orgánica del cuerpo y cómo esta dimensión se proyecta en la técnica artística. *Motions* recoge como otros ejercicios de Grotowski esta transformación, en la cual la organicidad de un movimiento que parte del interior potencia la ejecución de unas técnicas corporales de alta exigencia para el actor, técnicas en las que la destreza del cuerpo es básica. El desequilibrio, las fuerzas en oposición, la búsqueda de equivalencias para compensar estas oposiciones y una acertada utilización de la energía silenciando la mente y abriendo los canales de percepción visuales y auditivos colocan a *Motions* en una dimensión más allá del *training* técnico.

En este periodo inicial, Grotowski creó diversas categorías de ejercicios dentro del *training*, dos de estas, los ejercicios físicos y los ejercicios plásticos, permiten vislumbrar algunos de los principios que posteriormente formarán parte de las posturas de *Motions*.

Appia fue otro de los grandes renovadores de la escena dramática basando su trabajo sobre el todo en el drama Wagneriano. Este creador pretende reforzar con su estética la acción dramática sirviéndose de la escena simbolista. Rompió con la escena a la italiana, sustituyó el decorado por telas y construcciones corpóreas, y sobre todo y lo más importante para el tema que nos ocupa es que buscó, mediante la incitación del actor al juego, componer con el movimiento corporal: la puesta en escena es un cuadro que se compone en el tiempo.

Gordon Craig, tuvo una intensa relación con Isadora Duncan, artista conocida por sus investigaciones y alardes con el cuerpo. Para Craig, el hombre de carne y hueso utiliza los gestos realistas para expresarse y admitiendo esto, él formulaba la siguiente pregunta: "¿por qué no aceptar también que la realidad escénica pueda soportar una pantomima realista?" (Sánchez, 1999, 60).

A partir del Expresionismo, los conceptos de equilibrio y proporción se fracturan porque se comienzan a exponer juegos que hasta ahora habían sido desdeñados por los receptores, desacostumbrados a tener que completar el relato que ahora se puede retardar con paréntesis, monólogos exaltados, silencios programados e inquietantes, y con unos movimientos acordes con el resto de los lenguajes escénicos, movimientos que, por otra parte, están íntimamente relacionados con la

evolución del trabajo que el actor del siglo XX debe ejercitar, ya que el gesto debe estar entrenado y capacitado para pasar de la serenidad a la locura con la verosimilitud de la encarnación, de lo extracotidiano, del distanciamiento que Bertolt Brecht originó y desarrolló en sus puestas en escena.

El actor del siglo XX se vio obligado, por tanto, a utilizar su cuerpo como elemento de significación, su gesto como elemento de codificación y su movimiento como elemento de expresión. El actor del siglo XXI trabaja con su cuerpo como materia prima para la composición del personaje. Por este motivo, y por tantos otros en los que no hemos podido profundizar, el actor de nuestro tiempo debería planificar, conocer y experimentar con su herramienta vital —su cuerpo—, la cual debe estar siempre a punto, siempre alerta, siempre en estado de preparación para la creación de una nueva realidad (Oliva & Monreal, 1994).





Figura 1: Primera posición de la base de *motions*. Estado de alerta. Fotógrafo: Pere Sais. (Sierra, 2011: 41).

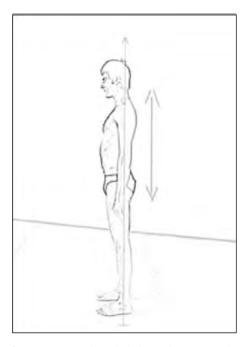


Figura 2: Posición neutra, Standing de la base de motions. (Sierra, 2011: 42).

Reflexionando ante las propuestas de estos grandes teóricos, un planteamiento que se hizo a la hora de escribir este artículo es si los planes de estudio desarrollados en nuestro país para la formación de intérpretes contemplan realmente la importancia del movimiento en el entrenamiento del actor. Motivo por el cual se ha revisado la normativa vigente en el Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las Enseñanzas Artísticas Superiores de Grado en Arte Dramático, establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE) y revisando la aplicación y elaboración de la normativa desarrollada por las Administraciones Educativas de la Comunidades Autonómicas que han regulado e imparten las Enseñanzas Artísticas Superiores en Arte Dramático, y se ha centrado principalmente la atención dentro de la materia de movimiento en los contenidos de Danza, que se imparten en las distintas asignaturas de esta disciplina, para ver qué aspectos son comunes y si se perciben en los descriptores de las

distintas administraciones contenidos similares o diferentes. Esta revisión se ha acotado dentro del itinerario de Interpretación Textual porque es el recorrido común impartido en todas las Escuelas Superiores de Arte Dramático que existen en nuestro país.

Las asignaturas de Danza están dentro de la materia de Movimiento, es una asignatura obligatoria y específica de la especialidad de Interpretación. Se encuentra ubicada en todos los planes de estudio entre los cursos de 1º a 3º, siendo anual en la mayoría de las Comunidades Autónomas y cuatrimestral en la Comunidad Valenciana, dividida en esta Comunidad en cuatro asignaturas Danza I y II en el primer curso con 3 créditos ECTS en cada una de ellas y Danza III y IV en el segundo curso con 2 y 3 créditos ECTS, respectivamente.

En Andalucía, Baleares, Cataluña, Madrid y Valencia, Danza I y II están encuadradas en los cursos de 1° y 2° . Hay una curiosidad en cuanto a la relación de estas enseñanzas en Canarias porque no existe la asignatura de Danza como tal, sino que los contenidos de esta disciplina se encuentran englobados en una asignatura que se denomina Movimiento I, II, III y IV y que se imparte en los cuatro cursos. En el resto de Comunidades Autónomas la asignatura de Danza aparece en los cursos de 2° y 3° .

Una vez confrontados los contenidos que marcan los descriptores de las diferentes comunidades autonómicas, se ha observado que en todos ellos se le presta una especial atención al trabajo de composición coreográfica, dato importante teniendo en cuenta que para un intérprete es fundamental y necesaria la toma de conciencia espacial, el tránsito de los cuerpos por el espacio y la carga significativa del movimiento escénico con respecto a la lectura espectacular.

Otro aspecto al que se le da gran importancia en los descriptores es a la toma de conciencia corporal, a la preparación física y al entrenamiento. Pero ante este dato y contando con la experiencia desarrollada, hemos observado que este aspecto puede generar confusión, al tratarse la asignatura de Danza como si fuera una asignatura de preparación física, quedándonos sólo en la forma y obviando contenidos de suma importancia como pueden ser la toma de conciencia corporal, el trabajo de sensa-

ciones corporales que generen la adquisición de conocimientos y aplicación de los mismos que nos lleven a adquirir calidad, plasticidad, musicalidad en el movimiento, etc.

Un epígrafe de importancia dentro de los citados descriptores es el trabajo de la Danza Contemporánea, aspecto que consideramos significativo por su proximidad a las técnicas del teatro corporal. En efecto, dependiendo de las técnicas que se trabajen pueden aportar a los interpretes alineación, sujección, conciencia corporal, además de fluidez, continuidad, calidad y plasticidad e investigación a partir del movimiento.

Se observa que la Comunidad Valenciana ha hecho una buena estructuración de la asignatura de Danza para poder trabajar distintas técnicas de Danza Contemporánea y que los alumnos al finalizar estas enseñanzas hayan adquirido los conocimentos corporales que van a servirles de herramientas a la hora de poner en práctica su trabajo profesional.

También aparecen en los descriptores de algunas Comunidades Autónomas que la toma de contacto con esta disciplina se realice a través de una iniciación en la Danza Académica que les va a aportar alineación, colocación y conciencia corporal, aspectos que después pueden ampliarse con el desarrollo de otras técnicas o estilos de Danza.

En algunos descriptores nos hablan de la Danza a través de los diferentes periodos históricos y en otros de los bailes aplicados a la escena. Debemos considerar que el conocimiento general de esto es de suma importancia porque ello va a ser de gran utilidad a la hora de tener que incorporar posibles danzas o bailes en determinadas puestas en escena.

Por último, añadir que el único descriptor que hace referencia a la práctica de diferentes técnicas de danza, diferentes escuelas y estilos, considerando las aportaciones localistas, lo encontramos en Andalucía (esto es así al venir impuesto por el Estatuto de Andalucía). Tenemos constancia de que se imparten contenidos de iniciación al flamenco.

Por ser este —el flamenco— un arte de gran importancia y peso a nivel nacional,

también se conoce que en escuelas foráneas a la comunidad andaluza su técnica es tenida en cuenta dentro de la asignatura de Danza, como ocurre en la Real Escuela Superior de Madrid donde también se estudian principios básicos para poder afrontar la ejecución de este estilo.

Por otro lado, reforzar con asignaturas optativas, siguiendo el modelo de Murcia, permitirá trabajar durante más tiempo y continuidad la parte corporal que necesita el actor y que le aporta el trabajo de la Danza.

Tomar como ejemplo la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia, que al fracciónar la materia de Danza en cuatro asignaturas permite hacer una diferenciación en las técnicas a trabajar. Sería importante iniciar con una base académica y trabajar los distintos periodos históricos de la Danza y el Baile de Escena, para seguir con una Técnica Graham que ayude a continuar el trabajo de alineación, sujección, tono muscular, etc. En el siguiente curso, iniciar la asignatura con una aplicación de la Expresión Corporal a la Danza y desarrollar un trabajo en la línea de la Técnica Limón, y finalizar con un trabajo de suelo de Realese, un estilo libre de Danza Contemporánea y desarrollar trabajo de Taller de Composición Coreográfica.

Para concluir, cabe señalar que somos conscientes que sería de gran interés establecer como asignaturas optativas: Flamenco y Claqué, ya que le aportaría a nuestros futuros actores un buen desarrollo musical y rítmico como complemento de su formación interpretativa y difícil de conseguir con otras técnicas y estilos de Danza.

Tabla 1. Descriptores de la asignatura de Danza en Andalucía, Asturias y Baleares.

C.A.	DANZA
ANDALUCÍA	Preparación, formación y entrenamiento físico del actor o la actriz. Estudio de la danza como lenguaje corporal codificado. Práctica de diferentes técnicas de danza, diferentes escuelas y estilos, considerando las aportaciones andaluzas. Creación coreográfica, creatividad e improvisación.
ASTURIAS (nos remite al BOE <i>Real Decreto</i> 630/210 de 14 de Mayo)	Conocimiento anatómico-fisiológico del aparato motriz. Principios de comunicación y expresión no verbal (lenguajes codificado y no codificados). Reconocimiento y conciencia corporal. Preparación física y entrenamiento. Composición formal y significado del movimiento. Acrobacia, lucha espectacular, danza y coreografía. El cuerpo como instrumento creativo.
BALEARES	Danza I Principis bàsics de l'anatomia del cos en moviment. Assolir nocions bàsiques de moviment a través d'exercicis tècnics de la dansa contemporània. L'equilibri, l'observació, el ritme, el moviment com a llenguatge narratiu, la projecció en l'espai i l'amplitud del moviment.
	Danza II Treball de les tècniques contemporànies de la dansa. Estructures i esquemes per l'entrenament amb consciència. El pes i el volum del cos en moviment en relació a un altre cos. El ritme, l'atenció i l'escolta en grup. Pautes per improvisar i de recerca, execució de coreografies dirigides.

Tabla 2. Descriptores de la asignatura de Danza (dentro de la materia Movimiento) en Canarias.

C.A.	DANZA
C A N A R I A S	Movimiento I Iniciación al control del esquema corporal entendido como la organización psicomotriz global que responde a los niveles motores, tónicos, rítmicos y espaciales; así como los sensoriales, afectivos y racionales. Respiración, desbloqueo y disponibilidad corporal. Equilibrio y contraposición de fuerzas Formación de la destreza corporal y cultura plástica. Iniciación al análisis del movimiento fragmentado y coordinado. Improvisación, composición e interpretación a través del movimiento. Videograbación. Movimiento II Desarrollo de las capacidades motoras. Conciencia del esqueleto y de los principales grupos musculares. Disociación de ritmos y movimientos, individual y grupal. Posibilidades sonoras y rítmicas del cuerpo Desarrollo del análisis y la práctica del movimiento segmentado coordinado, respeto a las ideas de plano, lateralidad, profundidad y volumen. Presencia y energía. Calidades del movimiento en tiempo y en el espacio. Improvisación, composición e interpretación a través del movimiento. Videograbación. Movimiento III Iniciación a la danza y a la coreografía. Profundización en el conocimiento y práctica de los conceptos implicados en la creación de la actitud del gesto y del movimiento, en el Teatro y la Danza. Profundización teórica y práctica de los conceptos de movimiento en el tiempo y en el espacio, el peso, la duración, el acento, el canon Improvisación, composición, coreografía, e interpretación a través del movimiento Coreografía de Danza. Videograbación. Movimiento IV Desarrollo de la teoría y práctica de la Danza y de la Coreografía. Dominio de las bases del Mimo y la Danza. Profundización en el conocimiento y práctica de los conceptos implicados en la creación de la actitud del gesto y del movimiento, en el Teatro y la Danza Métodos y técnicas de composición gestual y coreográfica Videograbación.

Tabla 3. Descriptores de la asignatura de Danza en Castilla y León, y Extremadura.

C.A.	DANZA
C A S T I L A Y L E Ó N	Danza I Prácticas sobre concreciones rítmicas precisas, presentadas corporalmente y debidamente segmentadas. Los elementos técnicos y el vocabulario específico de la danza clásica. Musicalidad y ritmo en la articulación del espacio bajo evocaciones externas y creatividad interpretativa. Trabajo coreográfico de grupo. Danzas que impliquen recorrido y desplazamiento en el espacio. Danza II Técnica y creatividad de la coreografía. La práctica de concreciones rítmicas precisas, presentadas corporalmente y debidamente segmentadas. El vocabulario, los pasos y el movimiento de diferentes estilos y lenguajes de la danza contemporánea y de los bailes aplicados a la escena. Trabajo creativo individual, por parejas y composiciones coreográficas de grupo a partir de los conocimientos técnicos adquiridos.
E X T R E M A D U R A	Danza I Ejercicios básicos que configuran la barra y el centro en la Danza Clásica. Coordinación, colocación del cuerpo y posiciones de Danza Clásica y Contemporánea a nivel básico. Utilización del espacio. Ejercicios coreográficos individuales. La danza como desinhibición. Inicio a la danza-teatro. Danza II Trabajo de suelo con fluidez de movimiento. Coordinación, colocación del cuerpo y posiciones de Danza Clásica y Contemporánea a nivel intermedio. Trabajo de direcciones, desplazamientos, giros y equilibrios. Ejercicios de composición coreográfica. Ejercicios coreográficos grupales y trabajo con objetos. Otras posibilidades técnicas de la danza.

Tabla 4. Descriptores de la asignatura de Danza en Madrid y Murcia.

C.A.	DANZA
C.A.	DANLA
M A D R I D	Danza I Principios y herramientas del lenguaje de la danza. Nivel I. La danza a través de los diferentes periodos históricos. Nivel I. La expresión corporal a través de la danza. Las herramientas propias del lenguaje de la danza en la interpretación y la composición coreográfica. Nivel I Danza II Principios y herramientas del lenguaje de la danza. Nivel II. La danza a través de los diferentes periodos históricos. Nivel II. La expresión corporal a través de la danza. Las herramientas propias del lenguaje de la danza en la interpretación y la composición coreográfica. Nivel II.
M U R C I A	Danza I Conocimiento anatómico-fisiológico del aparato motriz. Reconocimiento y conciencia corporal. Preparación física y entrenamiento. Composición formal y significado del movimiento. El cuerpo como instrumento creativo. Introducción a técnicas básicas de danza. Colocación, flexibilidad, fuerza, coordinación y equilibrio a través de los principios del movimiento de la danza académica y de la danza contemporánea. Conexión del movimiento con el ritmo interior y la respiración. Trabajo de la memoria coreográfica y la fluidez del movimiento. Desarrollo del ritmo, el fraseo, la musicalidad, la dinámica, la intención y el movimiento en el espacio. Danza II Conocimiento anatómico-fisiológico del aparato motriz. Reconocimiento y conciencia corporal. Preparación física y entrenamiento. Composición formal y significado del movimiento. El cuerpo como instrumento creativo. Introducción a la danza histórica y social. Interpretación de algunas de las danzas sociales más destacadas de lo diferentes periodos históricos. Comportamiento de época y protocolos elementales.

Tabla 5. Descriptores de la asignatura de Danza en Valencia y B.O.E.

C.A.	DANZA
V A L E N C I A	Danza I Aprenentatge dels coneixements bàsics de la dansa contemporània i la improvisació. El moviment en relació amb espai i el temps. Danza II Estudi de diferents tècniques de dansa contemporània i improvisació. Introducció a la creació coreogràfica. Danza III Estudi pràctic de les tècniques de dansa contemporània i improvisació a partir del coneixement anatòmic del cos en moviment. El Solo com a instrument de creació. Danza IV Estudi de diferents mètodes d'improvisació i composició. La dansa com a mitjà d'expressió. Tallers de creació coreogràfica.
Descriptores BOE	Movimiento Conocimiento anatómico-fisiológico del aparato motriz. Principios de comunicación y expresión no verbal (lenguajes codificados y no codificados). Reconocimiento y conciencia corporal. Preparación física y entrenamiento. Composición formal y significado del movimiento. Acrobacia, lucha espectacular, danza y coreografía. El cuerpo como instrumento creativo. (21 créditos)

BIBLIOGRAFÍA

Appia, A. (1997). *The work of living Art & Man Is the Measure of All Things*. Florida: Barnard ed. y trad. Coral Gables. University of Miami Press.

Arana, T. (2012). La hermeneútica del actor o la labor del actor sobre sí mismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 6 enero-diciembre de 2012*, 134–143.

Artaud, A. (1986). El teatro y su doble. Barcelona: Edhasa.

Araque, C. (2009). El entrenamiento como base de la formación actoral. *Calle 14:* revista de investigación en el campo del arte, vol 3, núm 3, julio-diciembre 2009, 114-121.

Barba, E. (1986). Caballo de plata. *Edición especial de Revista Escénica*. México: UNAM.

Barba, E. (1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta, S.A.

Barba, E. & Savarese N. (2009). El arte secreto del actor. México: Escenología

Brook, P. (1973). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones de península.

Brook, P. (2001). Más allá del espacio vacío. Barcelona: Alba Editorial.

Grotowski, J. (1980). Teatro Laboratorio. México: Siglo XXI, editores S.A.

Grotowski, J. (1970). Hacia un teatro pobre. México: Siglo XXI, editores S.A.

Meyerhold, V. (1971). *Teoría Teatral*. Madrid: Fundamentos.

Oliva, C. & Monreal, F. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra (3ª edición).

Sánchez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez, J. A. Ed. (1999). *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Sánchez, M. J. *Teoría teatral del siglo XX: el cuerpo y el ritual*. Granada: Universidad de Granada.

Sierra, S. (2011). Motions una práctica Grotowskiana que altera el equilibrio del actor. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 5* enero-diciembre de 2011. pp. 32–47.

REFERENCIAS DE LEGISLACIÓN UTILIZADA:

Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. (B.O.E. núm. 137).

DECRETO 32/2011, de 2 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece el Plan de Estudios para la Comunidad de Madrid de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático. (B.O.C.M. núm. 138).

ORDEN 22/2011, de 2 de noviembre, de la Conselleria de Educación, Formación y Empleo, por la que se establecen y autorizan los planes de estudios a la Escola Superior d'Art Dramàtic de València, dependiente del ISEACV, con ducentes a la obtención del título de Graduado o Graduada en Arte Dramático. (núm. 6648).

Orde do 30 de setembro de 2010 pola que se establece o plan de estudos das ensinanzas artísticas superiores de grao en arte dramática na Comunidade Autónoma de Galicia, e se regula o acceso ao dito grao. (núm. 196).

Ordre de la consellera d'Educació i Cultura, de 18 d'agost de 2009, per la qual s'estableix l'accés al primer curs de l'especialitat d'interpretació, opció textual i, amb caràcter experimental, el desenvolupament curricular dels cursos primer, segon, tercer i quart del grau superior de l'ensenyament d'art dramàtic a la comunitat autònoma de les Illes Balears. (núm. 130).

DECRET 73/1994, de 7 de març, pel qual s'estableix l'ordenació curricular del grau superior del sensenyaments d'art dramàtic. (Correcció d'errades en el DOGC núm. 1966, pàg. 7054, de 31.10.1994).

DECRETO 259/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático en Andalucía. (B.O.J.A. núm. 165)

Resolución de 3 de mayo de 2012, de la Consejería de educación y universidades, por la que se modifica la Resolución de 9 de julio de 2010, por la que se establece el plan de estudios de las Enseñanzas Artísticas Superiores de Grado en Arte Dramático impartidas en la escuela superior de Arte Dramático de Gijón, reguladas por la ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de educación. (núm. 118)

Orden de la Excma. Sra. Consejera de Educación, Universidades, Cultura y Deportes

por la que se autoriza, con carácter experimental, la implantación de los estudios oficiales de grado en Música, Arte Dramático y Diseño, en la Comunidad Autónoma de Canarias.

Resolución de 25 de julio de 2013, por la que se establece para la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia el plan de estudios y la ordenación de los estudios superiores de arte dramático, se completan los planes de estudio iniciados en los años académicos 2010-2011 y 2011-2012, y se regula la prueba específica de acceso. (núm. 189).

DECRETO 27/2014, de 4 de marzo, por el que se establece en la Comunidad Autónoma de Extremadura el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. (B.O.E. núm. 47)

FUENTES PROCEDENTES DE LA RED

http://www.nexoteatro.com/Imagenes%20TEORIA/Barba.pdf

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/capitulo2.pdf http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4746/Teor%EDa%20Teatral %20del%20Siglo%20XX.%20El%20Cuerpo%20y%20el%20Ritual.pdf?sequence=1

http://www.academia.edu/1251637/Teor%C3%ADa_teatral_del_siglo_XX_El_cuerpo_y_el_ritual

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Jerzy Grotowski, hacia un teatro pobre. [Artículo publicado originalmente en *Odra* nº9, Wroclaw, 1965] http://www.caac.es/docms/txts/grottos_txt01.pdf

Teatro popular Romando de Suiza (2012). *La rítmica como entrenamiento del actor.* Alicante: Biblioteca Virtual del Instituto Cervantes

http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ritmica-como-entrenamiento-del-actor/

TOROBAKA ISRAEL GALVÁN / AKRAM KHAN Teatro Central. Sevilla 27 de febrero 2015

Juan Manuel Sánchez

Toda coreografía obedece generalmente a parámetros abstractos. En ella se hilvanan elementos conceptuales junto a todo un trazado de dibujos en el espacio, provocados por el movimiento continuo de los bailarines. Si ToroBaka es el conflicto, el drama que sustenta todo el complejo coreútico puede ser considerado como el choque entre dos concepciones del mundo enfrentándose más allá de las previsibles concomitancias culturales o gestuales. Oriente-Occidente no es ni tan siquiera un pretexto para empezar a desarrollar esta coreografía en la que se superponen otros lenguajes interesantes. Precisamente, estos son los que interesan más desde el punto de vista de los hallazgos, de la ambición que en si mismo establece con los cantantes líricos, un percusionista y compás. Amalgama aparentemente antitética como no podía ser menos, pero su anverso y su reverso no es el problema, puesto que sus dos caras Oriente-Occidente dialogan transustanciados de puro arte en dos bailarines que están en su grado máximo de expresión artística.

Israel Galván baila con la palabra, con el signo diferenciador y con el taconazo a un tiempo. Su escritura coréutica se eleva por encima de lo habitual, va más allá de lo que se ve normalmente en festivales o en programaciones de repertorio en el mundo flamenco o en aspectos de Danza Teatro. Si Vicente Escudero fue capaz de articular todo un lenguaje de pasos, figuras y tiempos dramáticos en la danza, Israel Galván trae la actualidad de la vanguardia histórica como él, lanzando todo un fogonazo de reflexión, atrevimiento y composición lúdica del baile flamenco.



Sus notas musicales, mensajes balbucientes, onomatopeyas que trascienden el círculo mágico planteado en el escenario, como un satélite dinámico que se hace al mismo tiempo permeable a lenguajes de tipo Da-Da o caligramático. Y no es una figura estilística sino una influencia que se invoca a la tradición como un *continuum* cultista la que hace de este trabajo una hoja de ruta convincente, cargada de peligros con riesgo de darse el culetazo pero que con su sabiduría nos transporta a lo mejor del baile de hoy y de siempre.

El toro como animal totémico en la cultura mediterránea. La vaca como animal sagrado en India tamizan y potencian toda una manera nueva de entender la danza llena de valores plásticos e ironía, así como con mucho sentido del humor, permitiendo un discurso coreográfico potente, despojado de esa pretenciosidad hueca en la que incurren muchas veces espectáculos que se presentan con intenciones de densidad antropológica.

ToroBaka respira libertad. Una libertad de buena danza moderna que solo la da la experiencia de los dos bailarines: Akram Khan, de origen bengalí, pero afincado en Inglaterra donde es aclamado y considerado como uno de los coreógrafos más innovadores —con la danza Kahtak como centro de sus investigaciones, un tipo de danza clásica surgida en la ciudad de Kerala al sur de India—; e Israel Galván, un virtuoso del baile flamenco puro, que aúna tradición heredada de sus padres, ambos bailaores flamencos sevillanos, y el atrevimiento por explorar caminos no trillados por donde el baile flamenco se asiente con fuerza en el siglo XXI.

Ni Akram Khan fagocita a Israel Galván, ni Israel envuelve en su torbellino de baile culto, virtuoso y fibroso, el carácter, el ascendiente secular de Akram. Los dos van trenzando sutilmente su caligrafía coréutica por el escenario polivalente, lleno de neologismos, de aspiraciones estilísticas sofisticadas, con llamaradas de vestigios clasicistas también. Ambos van escalando, con capacidad e intuición, una nueva manera de entender el espacio escénico del ritual sacrificado de la danza. Si los tempos del escenario no son los de la vida, en ToroBaka se invoca un nuevo espacio que seguramente está donde bailan las Bacantes o donde se enseñorea Pan. El sonido percutido como un latigazo, la valoración del silencio como un taconazo rotundo, trasciende la percepción del baile Flamenco / Kathak como sagrada expresión universal y estética.



¿Pero hacia dónde va el flamenco con su torbellino de ideas, giros, zapateados, equilibrios, variaciones, pasos, signos e influencias? Nunca se sabe. Lo que sí es cierto es que el baile flamenco enfrentado al espejo de su propia lejanía o atavismo

JUAN MANUEL SÁNCHEZ

no se deja guiar mansamente por faros puntuales o sirenas que se retuercen susurrando lo moderno como canónico. Si el baile flamenco evoluciona —siempre lo ha hecho— no será por intereses espúreos, apresurados a ganar dinero de los turistas, o por cabezas con deficiente formación coreográfica y técnicas embarulladas. Evoluciona desde un planteamiento correcto entre asimilación de la lejana tradición y aventuras sinceras por descubrir nuevos códigos, depuración de su técnica siempre permeable a influencias valiosas, rasgos contemporáneos a los que incorporar a su maleta de bagaje ancestral.

EL GESTO DEL ACTOR DE KABUKI EN LA ESTAMPA JAPONESA¹

Raquel Bravo García

El actor de Kabuki posee una recámara donde se entrena, pero cuando sale a escena lleva consigo varias cosas que ya conoce. Sabe qué es un Samurai, qué es el honor, el deber, la venganza de sangre, etc. Yo intencionalmente retomo estos dos términos de su repertorio. Conoce todo esto y echa mano de su técnica de manera que el público entiende de qué habla, qué representa; no es el sentido de la forma, sino el sentido del contenido.

(Vsévolod Meyerhold)

Con el paso del tiempo la cultura japonesa ha pasado a ser una de las más interesantes para la sociedad europea en todos sus aspectos, su forma de vida, la historia, la educación, la religión, el arte... Una gran variedad de géneros que conforman un abanico lleno de riqueza cultural que se ha convertido y se sigue convirtiendo en el centro de investigación de numerosos estudiosos. Pretendemos acercarnos a la fina línea que une el arte con el teatro japonés centrándonos en la idea de conocer y disfrutar el trabajo interpretativo del actor de Kabuki a través de la estampa japonesa; una línea transparente, en ocasiones incluso discontinua, que permite la fusión de estos dos campos.

Por lo tanto, la finalidad del presente estudio es encontrar los gestos más característicos de algunos personajes del teatro kabuki en las estampas japonesas que nos han llegado hoy en día, marcando dos grandes vías de trabajo en este

¹ El presente trabajo es el resultado de un Trabajo Fin de Estudios defendido por su autora en la ESAD de Extremadura en junio de 2015 y tutorizado por la profesora del Departamento de Plástica Teatral, Dª, Mª, Eulalia Martínez Zamora.

proceso; por un lado, el teatro Kabuki y, por otro, el grabado o la estampa japonesa. Profundizamos en la idea del movimiento, la calidad, la gestualidad... del actor a la hora de representar un determinado personaje en una obra Kabuki y como esa esencia es captada por el artista para representar un momento determinado del personaje en la estampa japonesa.

En el teatro kabuki todo está pensado para alcanzar su mayor efectividad teatral en toda su totalidad, no solo en su faceta dramática, sino también en sus aspectos visuales. Así, vemos un rechazo al realismo, casi totalmente ausente. Está lleno de recursos teatrales, muchos de ellos tomados de otros tipos de teatro que existieron anteriormente y que han marcado la evolución de éste tanto en su estética y escenografía como en la técnica interpretativa de los actores. De este modo, destacamos la influencia del teatro Bunraku² que comenzó a formar parte del Kabuki a partir del siglo XVIII, desde entonces lo actores comenzaron a adoptar algunas de las poses de los muñecos o incluso a moverse como ellos. Uno de los más característicos del teatro Kabuki es el no llevar máscaras, la manera de danzar y cierto tipo de gesticulación ya que con la nueva forma teatral desapareció por completo el uso de caretas y el actor comenzó a valorar su propio cuerpo como medio de expresión, de tal modo que se introducen en la escena saltos, movimientos rápidos, líneas, o diferentes direcciones. Sin embargo, estos impetuosos movimientos son el contrapunto que remarca instantes de gran tensión dramática.

Uno de los recursos más efectivos del teatro Kabuki es cuando el actor "clava" una *mie*, que es un recurso teatral empleado solo por los personajes masculinos que hace que se quede clavada en la retina del espectador. Por lo general, existe un momento en el que todos los protagonistas se dirigen hacia la parte delantera del escenario "clavando" una *mie* los personajes masculinos y posando inmóviles los personajes femeninos³ a

_

² El Bunraku es una forma teatral que combina tres especialidades: manipulación de muñecos, recitado de un texto y acompañamiento musical.

³ Las poses de los personajes femeninos se llaman *Kimari*. Presentan ademanes más sutiles, sin cruzar los ojos y el movimiento de cabeza es más femenino. Javier Vives, *El teatro japonés y las artes plásticas*. El Kimari también lo describe Ronald Cavaye en *Kabuki, teatro tradicional japonés*.

modo de grupo escultórico y quizás bajo una lluvia de pétalos de cerezo, creándose así un verdadero retablo viviente como un apoteósico final de la obra.

Existen otros tipos de poses o *mutis* que ayudan a crear esa espectacularidad teatral que tanto lo caracteriza, así tenemos los llamados *roppo*, que son poses más estilizadas que las *mie* y que se puede realizar durante la obra o formar parte de la entrada o salida de un personaje por el *hanamichi*⁴.

Otro término importante del Kabuki es el llamado *kata*, que es un patrón gestual o una sucesión de movimientos y poses. Sus tipos son innumerables, muy visuales y codificados que el espectador entiende desde un primer momento.

A diferencia del teatro occidental, en búsqueda constante del realismo, el teatro Kabuki siempre huye de él. Así, no existe ningún intento de "representar" sino de "presentar", no busca "demostrar" sino "mostrar". En una obra Kabuki podemos ver varios tipos de trabajo actoral que nos muestran personajes muy diferentes que encuadramos en dos grandes grupos: por un lado los actores que encarnan personajes masculinos y por otro los actores que representan papeles femeninos.

Los actores que se especializan exclusivamente en personajes masculinos reciben la denominación de *Tachiyaku*. Estos se dividen en distintas categorías dependiendo de la edad o del status social del personaje. Existen dos tipos de personajes masculinos los *aragoto* y los *wagoto*, se diferencian el uno del otro por su interpretación.

En cuanto a los personajes femeninos, se engloban todos dentro de la figura del *onnagata* y esto nos lleva a los primeros inicios del teatro Kabuki. A partir del siglo XVI, concretamente en la localidad japonesa de Izumo, aparece la figura de una sacerdotisa del homónimo santuario sintoísta de Izumo llamada Okuni. Se cree que una vez terminada la jornada Okuni y sus amigas danzaban en las orillas del río

⁴ El Hanamichi es quizás el elemento más significativo de un teatro Kabuki, llamado "camino de las flores", es una pasarela de madera que mide algo más de un metro de ancha y arranca desde el escenario atravesando todo el patio de butacas. Es el punto en el que el actor puede estar en contacto más cercano con el espectador y en el que puede recibir de éste ramos de flores, de ahí su nombre, es donde se desarrollan las *mie* más características de los protagonistas y escenas importantes como el reencuentro de amantes o el suicidio ritual... (Cid Lucas, 2006).

Kamo con el fin de entretenerse, eran danzas más vivaces que las del teatro Noh. Así todos los autores coinciden en la presencia de una mujer como iniciadora del teatro Kabuki, y también nos hablan de cómo la historia del teatro japonés ha desbancado la presencia de la mujer en la escena, pasando a ser los personajes femeninos interpretados por jóvenes y más tarde por hombres adultos. Sin embargo, a medida que se ponía más énfasis en el texto, en el cuerpo y se desarrollaba un mayor nivel de dramatismo, surgió la necesidad de más personajes femeninos y nació el arte del *onnagata*. Esta introducción nos sirve para entender uno de los elementos más característicos del teatro Kabuki; todos los personajes femeninos están interpretados por hombres, de hecho muchos autores coinciden en que si la mujer volviera a actuar en el teatro Kabuki serían personajes mucho más naturales y deberían adoptar la "masculina" feminidad necesaria para convertirse en una verdadera *onnagata*.

La sociedad en la que nació el arte de la estampa japonesa marca unas características comunes a todos los subgéneros que engloba el *Ukiyo-e*. Esta expresión, compuesta por los ideogramas *uki* ("flotante"), *yo* ("mundo") y *e* ("pintura"), define un género pictórico y gráfico de carácter popular que tuvo su temprano desarrollo durante el periodo Edo (1615-1868). En esta época destaca una clase social, la *chonin* (artesanos y mercaderes), que se concentraban en las grandes ciudades en continuo crecimiento. Esta forma de vida y de cultura popular se denominó *ukiyo*⁵. En el periodo Edo ese "mundo efímero" tuvo una connotación placentera, frívola, que evocaba al goce inmediato o al disfrute del momento presente, como el "carpe diem" latino.

Así mismo, esta clase social tuvo también su propia forma de expresión plástica, el género *ukiyo-e*, destinado a plasmar los temas cotidianos de ocio, de diversión y placer más queridos por la burguesía en dibujos que fueron reproducidos en papel por un sistema de múltiple reproducción como fue el grabado en madera o xilografía.

⁵ El término *Ukiyo* ya existía en el Japón medieval como una expresión budista que aludía al mundo transitorio, efímero, pasajero, accidental, es decir un "mundo de dolor del que era necesario liberarse".

Varios fueron los temas que atrajeron al público del *ukiyo-e*. Entre ellos destaca el tema de los actores del Kabuki, que forma parte de un subgénero llamado *yakusha-e*, y que fue uno de los más populares y característicos de la época. El mejor testimonio de la fama que llegaron a tener los actores de teatro Kabuki lo encontramos en la gran cantidad de estampas que les dedicaron los autores, concretamente durante el periodo Edo y Meiji. Los actores son representados individualmente o en grupos, a veces forman parte de series, estampas sueltas o dípticos y trípticos. Era importante que el público identificara a su actor favorito, por eso se le representaba con el traje y el maquillaje del personaje que encarnaba. Muchas estampas nos muestran el personaje en sus poses *mie* con todo tipo de detalle. En estas estampas se podía identificar claramente el estilo de actuación del actor retratado, el *aragoto*, el *wagoto* y el *onnagata*. La imagen iba normalmente acompañada del nombre del actor, del personaje al que interpreta y la obra a la que pertenece.

Vamos a intentar localizar todos estos elementos nombrados anteriormente del teatro Kabuki en algunas de las imágenes de las estampas japonesas.

Como se sabe, uno de las facetas más características del teatro Kabuki son las famosas poses *mie*, existen distintas *mie* dependiendo del personaje y del momento en el que se realiza, pero todas tienen en común varios elementos, en rasgos generales la *mie* es una pose que se mantiene durante unos segundos paralizando la acción, sin embargo la técnica para llevarla a cabo es más compleja, los ojos se ponen estrábicos y se realiza un giro de cabeza que termina en un pequeño golpe de barbilla⁶, en estos segundos el personajes se impregna del sentimiento requerido ya se trate de ira, temor, indignación o sorpresa. Es una posición fijada por la tradición y consolidada a lo largo de los siglos por célebres sagas de artistas y realizada en los momentos de un innegable valor dramático.

En muchos grabados japoneses se puede percibir los ojos estrábicos del actor representado por el artista en el momento de su *mie*; en el entorno de las convencio-

⁶ El movimiento circular de la cabeza se llama *senkai* y la mirada cruzada se denomina *nirami* (Vives, 2010).

RAQUEL BRAVO GARCÍA

nes teatrales del Kabuki, el cruzar los ojos simboliza la decisión y energía del personaje para afrontar la situación comprometida en que se encuentra.



Actor Nakamura Shikan IV como Sato Kiyomasa en la obra *Seisho Daijin Araki no Ritsuzo* Grabado de Kunichika (1835-1900). Cavaye. 2008, 57.

La *mie* tiene diferentes denominaciones según la postura adoptada. La más clásica es la denominada *Ishinage no mie*, esta posición recuerda a alguien enojado después de haber lanzado una piedra. El actor levanta la mano derecha por encima de su cabeza extendiendo los dedos, el brazo izquierdo lo dobla llevando el puño cerrado frente a su pecho, en ese momento extiende la pierna izquierda golpeando el suelo con el pie, mientras que realiza el giro de cabeza con su golpe de barbilla y la mirada con los ojos cruzados.



Era Meiji (1868-1912), pintura kakejiku sobre papel, colección "pájaro profeta" Zaragoza. Autor Anónimo (Almazán Tomás, 2014, 201).

Otro tipo de *mie* es la llamada *Jashiramaki no mie*, destaca porque el personaje se enrosca en una columna u otro elemento parecido. Las dos estampas siguientes muestran la importancia que le da el artista a la pose *mie* en sí misma pues los dos personajes son representados de la misma manera, se podrían incluso confundir, sin embargo, gracias al atuendo y a las inscripciones de la estampa sabemos que se trata de personajes diferentes, en este caso al artista del grabado le interesa más plasmar en la estampa la importancia de la pose, del momento y del instante que se crea cuando el actor la realiza, es decir, prevalece la acción del momento sobre la representación del personaje o del actor en sí.



Actor Ichinawa Danjuro VIII como el personaje Narukami Shonin. Grabado de 1851. Fuente: www.britishmuseum.org



Actor Ichinawa Danjuro VII como el personaje Goemon. Grabado de Utagawa Kunisada. Hacia 1830-1835. Periodo Edo. Fuente:www.ukiyo-e.org

RAQUEL BRAVO GARCÍA

Cavaye hace un recorrido de las *mie* que realiza el personaje de Benkei en la obra *Kanjincho*, algunas de ellas nos sirven como ejemplo. En primer lugar, vemos una *mie* en la que el protagonista Benkei es descubierto por Togashi. Esta estampa nos revela la tensión del momento, con ojos muy abiertos en los personajes, gesto de sorpresa en Benkei, situado en el centro y Togashi, colocado a la derecha, desenvaina su sable y se prepara para la lucha. En todo su conjunto el artista se centra en hacer llegar al espectador esa situación que viven los personajes en escena.



De izquierda a derecha los actores Onoe Kikugoro V, Ichikawa Danjuro IX e Ichikawa Sadanji I interpretando a los personajes Minamoto no Yoshitsune, Benkei y Togashi Saemon. Grabado de Toyohara Kunichika (1890).

Periodo Meiji. Fuente: www.ndl.go.jp.

Sin embargo, Benkei protagoniza otras *mie* características en esta obra, por ejemplo cuando adopta la posición basada en el dios Fudo Myoo. Este personaje simboliza la lealtad, el coraje y la fuerza, características que vemos reflejadas en esta estampa realizada por Utagawa Kunisada, que lo muestra sosteniendo el pergamino de Togashi y un rosario con los puños apretados y hombros encorvados, tal y como se representa al dios Fudo Myoo.

Kunisada le da la misma importancia a la figura de Benkei que al dios. Su presencia ocupa casi la totalidad de la estampa y muestra la misma posición del cuerpo a excepción de los objetos que porta que en el caso del dios Fudo Myoo son una espada flamígera y una cuerda. Nos llama la atención el rostro, que muestra la misma fuerza

y fiereza con el que se representa al dios. Con esta representación podemos decir que incluso Kunisada desea igualar al actor al nivel del personaje y al nivel del dios Fudo Myoo, tres figuras en una y lo hace a través de una gran monumentalidad de la figura sin dejar apenas espacios libres en la estampa, con un rostro que revela la fuerza y la energía contenida del momento de la *mie* y con una gran variedad de colores que llaman la atención del espectador.





Actor Toyokuni III como Benkei. Grabado de Utagawa kunisada (1852). Fuente: www.toshidama-japanese-prints.com.

Pero esto no es únicamente un recurso teatral para captar la atención del espectador, sino que también marca el clímax de la obra con una gran tensión emocional. Con estas *mie* el discurso dramático de la obra se detiene durante unos momento creando un vacío temporal, estas pausas ligadas a la respiración del actor son un recurso expresivo que solo se puede dominar practicando muchas veces. A continuación, la pose se disuelve y la obra continua.

Estas poses dramáticas son muy diferentes dependiendo también del tipo de obra que se está representando, así pueden ser extremadamente estilizadas o más naturales y adecuadas.

Los llamados *roppo*, son poses más estilizadas que las *mie*. El origen de la palabra *roppo* es una combinación de los ideogramas "seis" y "dirección". Aunque parezca poco claro, todo parece indicar que hace referencia a las seis direcciones (cielo,

RAQUEL BRAVO GARCÍA

tierra, norte, sur, este y oeste) en las que se mueven los brazos y piernas. Cavaye (2008) indica la fuente de estos *roppo* como una adaptación del Tanzen, una manera de caminar empleada por los dandis de la época Edo en los baños públicos. Los actores comenzaron a imitar su forma de andar añadiendo algunas variaciones. Generalmente todos los *roppo* tienen en común los saltos alternando las piernas. Un *roppo* se puede realizar durante la obra o formar parte de la entrada o salida de un personaje por el *hanamichi*.

Al final de la obra *Kanjincho*, el personaje de Benkei realiza el llamado *Tobi roppo* o "salida voladora", donde el héroe avanza dando saltos por el *hanamichi*; Benkei gira su bastón dramáticamente bajo su brazo, adopta la pose *mie* final y posteriormente recorre el *hanamichi* saltando con una pierna y después con la otra.



Fotografía de un actor de Kabuki realizando el *tobi roppo* por el *hanamichi*. Fuente: www.japantimes.co.jp.

Debido a la fama del personaje Benkei este *roppo* es bastante representado en las estampas japonesas, en el ejemplo que vemos a continuación llama la atención que el autor del grabado dibuja al personaje de espaldas avanzando por el *hanamichi* y a

un público admirando la labor del actor. Resulta evidente que con ello lo que desea el artista es retratar la acción, el movimiento y el gesto del *roppo* más que la escena o el rostro del actor. Sin duda, es un gran ejemplo para hablar del deseo que tienen los autores de estas estampas por representar al personaje en el momento más importante de la obra, donde el actor que lo encarna muestra sus habilidades. Como se sabe las estampas era principalmente un medio propagandístico del actor y de la obra, pero en ocasiones encontramos ejemplos tan interesantes como este donde el autor está más interesado en plasmar el movimiento contenido del *roppo* y a un público expectante observando la escena.





Estampa y detalle. Actor: Musashibo como el personaje de Benkei en la obra *Kanjincho*. Grabado de Yoshitoshi (1879). Fuente: www.fujiarts.com.

Sukeroku, otro protagonista del teatro Kabuki, al final de su baile de entrada interpreta un "tanzen roppo", es uno de los más característicos, Sukeroku camina pavoneándose como un joven hace en los barrios de placer, lo vemos representado en varias estampas, comparamos una de ellas con una fotografía real de un actor realizando este *roppo*, podemos decir que el autor plasma la esencia del roppo, del movimiento que supone la acción del momento, incluso podemos percibir la calidad del gesto, la energía y la esencia del personaje.



Fotografía de un actor de Kabuki interpretando a Sukeroku mientras realiza el "tanzen roppo". Fuente: www.citynomads.com



El actor Ichikawa Danjuro VI como el personaje Sukeroku. Grabado de Toyokuni I. 1799. Fuente: www.theartofjapan.com

Hemos hablado anteriormente de la variedad de los personajes que existen en el teatro Kabuki y de cómo estos también son un tema de representación para los autores de las estampas japonesas donde prevalece en dicha representación el personaje no el actor.

Dentro del grupo de los personajes masculinos vemos las estampas destinadas al *aragoto*, es un tipo de personaje que se caracteriza por su ímpetu y fuerza en todo lo que hace, se complementa con movimientos grandilocuentes y una declamación

rimbombante, es el estereotipo de la rudeza, la determinación y la violencia. Tienen un estilo más impetuoso, son héroes valientes y guerreros que se distinguen en la estampa, aparte de por su indumentaria típica de cada personaje, por ser representados con gestos amplios, exagerados y violentos; piernas y brazos abiertos y rostros fuertes y rudo. Cavaye (2008, 64) nos ilustra sobre el origen de este tipo de personaje:

(...) el aragoto es una contracción del aramushagoto que significa "estilo del guerrero salvaje". Se dice que Ichikawa Danjuro I se inspiró en un personaje del teatro de marionetas llamado Kinpira, (...) un violento guerrero que gozaba de gran popularidad. Danjuro ideó unos movimientos exagerados con una declamación forzada.

En la siguiente imagen podemos apreciar una clara diferencia entre el personaje femenino y el personaje masculino, el cual es mostrado con gestos más violentos mientras que el personaje femenino es más delicado. Las extremidades del *aragoto* se abren en diferentes direcciones mostrando más ímpetu y agilidad en sus movimientos propios de un guerrero, el rostro también nos refleja la fuerza y la rudeza del personaje, a diferencia del personaje femenino que "esconde" sus atributos y es mucho más cerrado y delicado. El autor nos muestra una escena donde juega con los opuestos que caracterizan a ambos personajes.



Díptico "nishiki", el actor Nakamura Matsue como Shizuka Gonzen, Nakamura Utaemon como Sato Tadanobu y Asao Kunizo como Hayami Tota. Grabado firmado por Shunkosai Hokushu. 1820 (Almazán Tomás, 2014, 208).

RAQUEL BRAVO GARCÍA

Por otro lado nos encontramos con las estampas dedicadas a las escenas protagonizadas por el joven enamorado de la cortesana, el *wagoto*.

Cavaye (2008) nos comenta que es un estilo más refinado que debe sus inicios al actor Sakara Tojuro I (1647-1709). En efecto, se trata de un estilo de representación más realista y lo podemos ver en la creación del personaje joven enamorado. La voz es más natural aunque con un tono más alto y sus movimientos y gestos son más refinados y delicados. Estos personajes evitan los gestos excesivamente masculinos y adoptan algunas características femeninas, llegando incluso a compartir gestos delicados con el *onnagata*. De este modo, vemos como son personajes más cerrados e introvertidos.

En la imagen el autor nos presenta a Hanbei y Ochiyo, son los protagonistas de una historia de doble suicidio por amor (*Shinju*) basada en un hecho real del año 722. Los personajes portan rosarios budistas en sus manos que apenas se dejan ver y, con un gesto delicado y suave, llevan vestimentas funerarias en las que aparece la invocación *Namu Amida* para implorar misericordia al compasivo Buda Amida. Los dos personajes son representados casi con la misma pose corporal; de hecho, solo existen una ligera variación en la colocación de los brazos dependiendo de los objetos que llevan y en el giro de las cabezas colocadas estratégicamente por el autor para que los personajes enamorados se miren entre sí.



Díptico *nishiki*, los actores Bando Mitsugoro y Sawamura Tanosuke interpretan a Hanbei y a Ochiyo en la danza *mie Tasuke setai no akebono* del drama *Taiheiki kikusui no maki*. Grabado de Utagawa Toyokuni. 1813 (Almazán Tomás, 2014, 154).

La palabra *onnagata* es el nombre genérico del actor que interpreta caracteres femeninos en escena, viene a significar "a la manera o como una mujer". Onna "mujer", gata "tipo o clase". Estos *onnagatas* juegan siempre con efectos plásticos, la posición de las manos, la manera de caminar, el gesto de la cabeza o el volteo de una enorme manga de un kimono, todo se ejecuta de una manera teatral y vistosa; una réplica perfecta a una feminidad idealizada por el actor; es una disciplina que ya no pretendía representar a la mujer real.

El naturalismo dio paso a la exageración y a una feminidad forzada pero refinada. En el habla se emplea el falsete, su delicadeza, la gracia de un parpadeo, movimientos y gestos de los brazos y manos cortos y muy controlados, los hombros se dejan caer, las rodillas se doblan para conseguir menor altura y la manera de andar se feminiza, juntando las rodillas y metiendo los pulgares hacia el interior. J. Kott (1985, 35) nos ofrece una descripción de este personaje muy precisa:

El onnagata representa la feminidad mucho más que si lo hiciera una mujer, su feminidad es una feminidad observada cuidadosamente durante varias generaciones de actores y más aún quizás, de pintores japoneses, ésta es al mismo tiempo encanto y burla, adoración y humillación, idealización y deseo; es una feminidad doblemente ambigua vista a través de los ojos de los hombres. En el Kabuki el erotismo es refinado y como subyacente: los dedos se buscarán mucho tiempo antes de unirse, el abrazo será fugaz, a veces, esto no será más que un accesorio.



Actor Ichikawa Danjuro como el personaje Agemaki. Grabado de Utagawa Toyokuni I. Periodo Edo. Fuente: www.ukiyo-e.org

RAQUEL BRAVO GARCÍA

Por último, resulta muy interesante mencionar las composiciones que realizan los autores de estas estampas a la hora de plasmar la imagen de una escena de Kabuki, pues hay escenas muy complejas con numerosos actores como son las escenas de luchas entre personajes protagonistas que conllevan un mayor dinamismo. Para hablar sobre ello pondremos como ejemplo una de las escenas más famosas del teatro Kabuki, la escena *Kurumabiki*, la cual ha sido representada en las estampas del *Yakusha-e* en numerosas ocasiones a lo largo de la historia.

Normalmente, ésta presenta una composición triangular marcada por la colocación de los personajes. La escena *Kurumabiki* o también llamada "rotura del carruaje" cuenta cómo un joven heroico llamado Umeomaru que se enfrenta vigorosamente a Shihei, el enemigo que condenó su ser. Por lo general, en las estampas que representan esta escena vemos tres personajes en la parte inferior y uno en la superior realizando movimientos agitados dando cierta sensación de caos dentro del orden que muestra la composición de las figuras.

Los autores priorizan a los personajes sobre el objeto que le da nombre a la escena, el carro, que pasa a un segundo plano e incluso, en algunos ejemplos, ni siquiera se percibe su presencia, lo cual acentúa la necesidad del artista de plasmar la representación de la acción. Los personajes sujetan o desenvainan sus *katanas*, se miran unos a otros y parecen incluso flotar o sujetarse unos sobre los otros de tal manera que la escena entre estos gestos agitados y la indumentaria de los personajes gana un gran dinamismo.



Escena *Kurumabiki* con los actores Onoe Shoroku I, Onoe Matsusuke II, Nakamura Utaemon III y Sawamura Genrôsuke I. 1811. Fuente: www.kabuki21.com



Escena *Kurumabiki* con los actores Ichikawa Kumazô III, Ichikawa Danjuro V, Bandô Mitsugorô II y Otani Hiroemon III (1788). Fuente: www.kabuki21.com

Resulta harto complicado ceñirse a las poses Kabuki (*mie, kata y roppo*), pues ya de por si conforman un amplio tema donde toman partido muchos elementos importantes a tener en cuenta como son la limpieza del gesto o del movimiento, el ritmo, el imaginario, la energía contenida, el tempo, la dirección... y es precisamente la unión de todos ellos la que dan como resultado esta estética tan característica del teatro Kabuki; se trató de encontrar estos elementos en el soporte artístico de la estampa japonesa. Llegamos así a la conclusión de que tanto el teatro Kabuki como la estampa *Yakusha-e* ofrecen una gran variedad de temas interesante y en común para ser estudiados e investigados.

Se puede afirmar, por lo tanto, que esa unión que buscábamos entre arte y teatro está claramente subrayada, pues desde sus inicios las manifestaciones teatrales han sido utilizadas y representadas por los artistas por tratarse de un elemento llamativo y un lugar de reunión para la sociedad. Por otro lado, el espectador se ve reflejado en los personajes protagonistas y en sus historias de tal manera que en Japón el actor se convierte en un verdadero héroe y líder, de modo que su representación se convierte en un elemento artístico que, a su vez, posibilita la rápida producción y difusión como es la estampa. Este es el momento en el que se fusionan ambas artes, provocada por la necesidad de acercar al público, aún más si cabe, la vida de los

personajes, sus historias, sus emociones contenidas, su energía, su presencia, su mirada, su físico, su indumentaria..., es decir, todos estos elementos que vemos en una obra Kabuki y que se concentran en un segundo en una pose *mie* captada perfectamente por el artista en la estampa japonesa.

El gesto del actor de Kabuki es sin duda una de las características más llamativas del teatro japonés, las poses *mie*, *roppo* o *katas* realizadas en los momentos de clímax de la obra resultan ser un recurso visual impactante para el espectador y por lo tanto es lo que el artista prefiere representar, éste consigue plasmar dichos gestos, la posición de cada parte del cuerpo, las manos, la técnica del *samurai* con su *katana*, su mirada, la delicadeza de un *onnagata* cuando toca un instrumento, su suavidad cuando inclina la cabeza, la atmósfera de dos enamorados o la rudeza y la valentía del héroe *aragoto*. Toda esa esencia que ve el espectador en una actuación Kabuki es captada y representada por el artista y de ahí que podamos llegar a la conclusión de que incluso teniendo en cuenta las distintas características de los artistas en la historia del grabado, sus aportaciones artísticas y las limitaciones que puede tener en su época la representación de una escena real en un soporte plano, siempre han conseguido plasmar la esencia del teatro japonés.

BIBLIOGRAFÍA.

Almazán Tomás, V. David. 2014. *Noh/Kabuki. Escenas del Japón.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Cavaye, R. (2008). Kabuki, teatro tradicional japonés. Gijón: Satori.

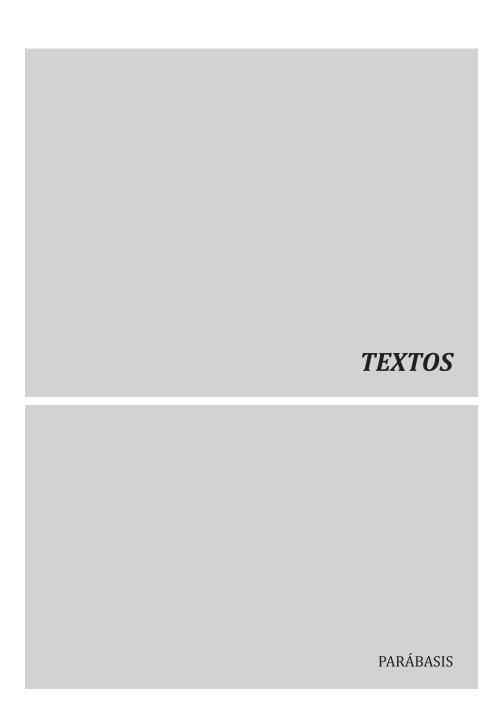
Cid Lucas, F. (2006). La espléndida flor de mil colores: el teatro Kabuki (notas para una aproximación). Cáceres: Museo de Cáceres.

Espinosa Domínguez, C. (1987). *Japón De la tradición a la modernidad*. Madrid: Centro de documentación teatral.

Ruiz, B. (2012). El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao: Artezblai.

Savarese, N. (1992). El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental. México: Fondo de la amistad México-Japón.

Vives, J. (2010). El teatro japonés y las artes plásticas. Gijón: Satori Ediciones.



PELELES Andrés Del Bosque

Texto ganador del I Certamen de Textos Teatrales Parábasis-Jardín de Ulloa, convocado por la Fundación Mercedes Calles-Carlos Ballesteros, la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura y la publicación *Parábasis*.

PELELES

Comedia De Carnaval inspirada en la fiesta del Peropalo de Villanueva de la Vera. PRÓLOGO

Andrés Del Bosque

Uno de los estudiosos del festejo del Peropalo en el pueblo de Villanueva de la Vera, Fulgencio Castañar, anima a tomar la fiesta para un estudio de la transición del rito religioso al teatro. Por ser obedientes nos hemos metido en un berenjenal del cual esperamos salir con la benevolencia del respetable público. Porque lo primero que salta a la vista es que todo pasa en carnaval, es decir, precisamente cuando el pueblo se da una fiesta a sí mismo, sin la división entre actores y espectadores. Y sin embargo para nadie es un misterio que ustedes han sido invitados a contemplar las imágenes desplegadas en este escenario por nosotros, que somos los hombres de la acción, es decir, los actores y para rematarla esto no es un estudio, como quiere Don Fulgencio, sino una historia, una ficción:

Cuentan los que saben que el Peropalo era un Dios, un antiguo Dios de la fertilidad en honor del cual se hacía la procesión del falo, la faloforía. Pero no se escandalicen las damas de la comunidad, que portando un enorme chorizo colgado de una zarza no pretenden ni imaginan estar animando un acto relacionado con un rito erótico. El puritanismo represivo de una parte y la hipocresía de la otra han despojado al **Amor** de su condición de salud, abundancia y vida para confinarlo al martirio, a la culpa y a la pornografía. Pero ni la caza de brujas ni la pacatería pueden acabar, bellas damas, con vuestra gracia lunar desplegada y flameando en el paseo dionisíaco de un chorizo. El amor es más fuerte.

Dionisio es una divinidad griega de origen tesálico-minoico, de quince siglos antes de Cristo. De él se cuenta que sentía tanto amor por los hombres, que cuando un demonio se llevó a Perséfone a los infiernos para disfrutar solo de ella, Dionisio se

subió en un mulo, bajó al infierno y pagó en persona, con su propia vida, para que los hombres recuperaran la primavera. Quince siglos más tarde, Jesucristo es ese Dios que se sacrifica por amor y baja a la tierra para intentar devolver la primavera a los hombres. La alegría de la Resurrección, la esperanza de una existencia digna, la dignidad. Esto de *encajar* a los dioses unos dentro de otros es una tradición constante en la historia de las religiones de todos los pueblos.

Corrían los años de Torquemada y la expulsión de los judíos, cuando llegó Colón a América con la cruz y el trabuco, seguido de los "extirpadores de idolatrías", clérigos ávidos y fanáticos que sembraron el terror. Corren entonces las divinidades nativas a fundirse, a *encajarse* y a disfrazarse bajo los santos y dioses cristianos: los indios Aymarás rinden culto a la Pachamama bajo la virgen del Carmen y los mexicas ven a San Jorge como su dios... Y en 1581 nuestro antiguo Peropalo, "privado de falo" en la etimología griega, comparece ante el Santo Oficio y la hermandad de peropaleros, tendrá que dar cuenta de los contenidos cristianos del ritual. Son acusados de realizar un sacrificio humano, un rito pagano idólatra y su defensa la basan en una "suerte de abjuración", aceptan todos los cargos pero *encajan* su ritual en la Quema de Judas. Un rito sobre un pelele ya aceptado por el poder de la iglesia, síntesis de la propaganda oficial que demonizaba a los judíos como pueblo "deicida" (que mata a dios) y estandarte de la fobia antisemita que se desató en todas las comunidades cristianas. No podríamos soslayar un asunto tan complejo porque forma parte de la historia que queremos contarles. Pregunta: ¿La habilidad proverbial de los judíos para los negocios, la falta de escrúpulos por un lado y el desprecio hacia las actividades mercantiles de la nobleza castellana que generaba un desprecio hacia el dinero y lo material, favoreció el odio hacia los judíos, que sabían prescindir de placeres que costasen dinero y no lo generasen? ¿El hecho de que muchos judíos conversos llegaran a las cimas del poder político por su habilidad con las finanzas y el que comprasen las rentas al rey y se encargasen de recoger los tributos, puede explicar la animadversión del pueblo hacia ellos, que no distinguía entre una monarquía que gastaba o derrochaba el dinero y unos judíos que se habían convertido en financieros que prestaban a la Corona para sacarla de apuros a cargo de los tributos de los años

venideros? ¿Sometiendo al Peropalo a todos los escarnios previstos en el rito, se consigue una satisfacción plena, al poder vengarse de alguna manera de los sufrimientos que Cristo padeció por culpa de la traición de Judas?

Que respondan los que saben.

El hecho es que hay una estrofa de las coplas al Peropalo que dice: "Que se junte mucha leña y se haga un hoguerón / y allí se vayan echando / los de la mala intención". Una incitación a los miembros de la población, a que ellos mismos, sin contar con el Tribunal de la Inquisición ni proceso alguno, se libraran de los judíos, solo es posible que surgiera después de que los miembros del Santo Oficio hubiesen mandado quemar en las hogueras a familias judías enteras.

Pero el hecho de que un ritual carnavalesco referido a la quema de un pelele se transforme después de comparecer ante el Santo Oficio en un ritual catártico de quema del judas, que pertenece más al ciclo de una pasión bufa de Semana Santa que a un subversivo festejo de carnestolendas, nos deja intranquilos. Y no podemos interpretarlo como si fuera una claudicación de los *peropaleros* ante la inquisición y un sumarse ciegamente a la propaganda antisemita, que sobrevino antes y después de la expulsión de los judíos. Al contrario, el hecho de que las coplas proclamen una victoria sobre la Santa Inquisición nos habla de que el ritual sigue perteneciendo al ciclo carnavalesco del mundo al revés. Y que bien podría ser una parodia de los procedimientos, juicios, métodos, negocios, limpiezas de sangre y actuaciones del santo oficio.

La Santa Inquisición no estaba para bromas, tampoco la moderna maquinaria de propaganda montada por el actual Imperio es cosa de risa; sin embargo, hoy, como ayer, el poder necesita válvulas de escape. Como el Rey necesita del bufón, la liturgia del carnaval, y el gobierno de unos pocos necesita de la opinión de los muchos. Es sorprendente ¡cómo tantos aceptan incluso ir al sacrificio de la guerra para defender los negocios de los menos! En la película *The Patriot* se ve cómo se funda la gran Nación Americana y siempre me pregunté: ¿Qué tendrán en la cabeza los soldados de la primera fila de infantería de ambos ejércitos que se masacraban a gusto? Así se combatía en el pasado, los generales con un catabienlejos, y los peones a la degollina.

Hoy se hace desde un avión apretando un botón y soltando bombas en nombre de la libertad y la democracia.

Pero no quiero irme de lenguas, tanto ustedes como yo tenemos la Inquisición bien dentro, con una diferencia, ustedes han venido a este auto de fe, porque quieren ver cosas extraordinarias y oír aquello que ustedes no se atreven a pronunciar, y nosotros no podemos defraudarlos, verán ustedes como es llevado al quemadero el inhumano que puso a freír nuestros sesos, verán la historia de un Pelele, de un Judas que al enfrentar al Santo Oficio carga con todos los crímenes de la Humanidad. Verán como todo el que se atreva a defenderlo se condena. Puedo ver como ustedes se harán cómplices de los inquisidores y me parece estar oyendo la de calumnias y delaciones que pronunciaran en su contra. Lo negarán tres veces pero luego dirán que son sus herederos. También habrá mujeres que por él suspiren y algunas lo llorarán como si fueran sus viudas. Estarán ante el Gigante convertido en Pelele. Y verán al Peropalo ante el Santo Oficio.

PERSONAJES

REVERENDO CASTAÑAZO, autor moderno e inquisidor anacrónico.

EL MAGNÍFICO DE MONROY.

DOCTOR BLAS, padre de la joven Cristina.

CRISTINA, la joven cristiana.

DIEGO, el enamorado de la joven Cristina.

CAPITÁN, el Capitán Matamoros Sablazo de la Zanganería.

TABAQUINO, criado del Magnífico.

ESMERALDINA, criada del Doctor Blas.

EL PEROPALO ANTE EL SANTO OFICIO.

SE ESTABLECE EN EL ESPACIO ESCÉNICO EL TRIBUNAL DEL SANTO OFICIO.

EL PÚBLICO SE APOSENTA EN LOS PUESTOS DEL TRIBUNAL DE LA INQUISICIÓN. SUENAN CAMPANAS, CAMPANILLA Y APARECE EL REO.

UN ENORME GIGANTE DE VARIOS METROS DE ALTURA, DE CUYO PECHO, BAJO VIENTRE Y CABEZA SALDRÁN TODOS LOS PERSONAIES DE SU DEFENSA.

(Entra el coro de peropaleros con el muñeco Peropalo y se instalan en el banquillo de los acusados).

REVERENDO CASTAÑAZO: (Da una vuelta rápida, observa al público, sube a la tarima). ¿Quién es el Peropalo?

CORO DE PEROPALEROS: Todos somos Peropalo.

REVERENDO CASTAÑAZO: ¡Y yo soy la Biblia en Pasta! Vamos a ver, de uno en uno. Juro que soy...

(Los peropaleros van pasando y se identifican. tienen rasgos en común. parecen de la estirpe peropalera, máscaras de la zona, hijos del terruño)... Juro que soy...

EL MAGNÍFICO: Juro que soy El Magnífico de Monroy.

 $DOCTOR\ BLAS: Juro\ que\ soy\ el\ Doctor\ Blas, Padre\ de\ la\ joven\ cristiana.$

CRISTINA: Juro que soy Cristina, la joven cristiana.

DIEGO: Juro que soy el enamorado de la joven cristiana.

ANDRÉS DEL BOSQUE

CAPITÁN: Juro que soy el Capitán Matamoros Sablazo de la Zanganería.

TABAQUINO: Juro que soy Tabaquino criado del Magnífico.

ESMERALDINA: Juro que soy Esmeraldina criada del Magnífico de Monroy.

REVERENDO CASTAÑAZO: Acusados de empalar de año en año a un cristiano en el pueblo de Villanueva de la Vera.

EL MAGNÍFICO: Empalamos a un pelele en carnaval.

REVERENDO CASTAÑAZO: ¿Y a quién representa el muñeco?

DOCTOR BLAS: A un judío, falso converso, que rondaba a las mocitas del pueblo.

CRISTINA: Y es justicia decir que las mocitas revoloteaban alrededor del lingote de oro que le colgaba al viejo.

CAPITANO: Era un joven y gigantesco guerrero enviado por el Divino Comandante.

TABAQUINO: Un bandido justiciero que a los ricos se los llevaba por delante.

DIEGO: Y a los pobres los desplumaba por detrás. ¡¡La de empalados que habrán pagado por detrás, la fama que este bandolero cosechaba por delante!!

ESMERALDINA: Justos por pecadores.

REVERENDO CASTAÑAZO: ¿En qué quedamos? ¿Es un pelele, un muñeco, es judío o es converso? ¿Es cristiano, es gigante o es enano? ¿Es joven, es viejo, es rico, es pobre, es bandido o es honrado? ¿Es justo o es pecador? ¿Un mártir o un depravado?

ESMERALDINA: Ha de ser de todos modos.

DOCTOR BLAS: Peropalo somos todos.

CAPITANO: Déjenos hacer la farsa, y quedará demostrado.

Realizan un bailecito que resume la historia que se va a contar.

ESCENA I

EL MAGNÍFICO tacaño salda cuenta con ESMERALDINA, una criada puertas afuera.

EL MAGNÍFICO: Vamos a arreglar cuentas. Pásame el libro donde anoto todo. Esta es la Biblia. ¿Cuánto te debo Esmeraldina?

ESMERALDINA: Cincuenta Duros, señor.

EL MAGNÍFICO: Cincuenta perras dirás.

ESMERALDINA: No, señor eso es lo que usted me paga diario. Y ya me debe más de un mes.

EL MAGNÍFICO: ¿Tanto te pago diario Esmeraldina? ¿Cuánto te pagan en las otras casas de la gente rica?

ESMERALDINA: Cincuenta y cinco perras diarias señor y nadie tiene tanto como usted.

EL MAGNÍFICO: ¿Qué sabes tú lo que tengo? ¡Qué lindo vestido llevas!

ESMERALDINA: Sí, gracias señor, usted me lo regaló, era de la señora Sara, su difunta esposa.

ANDRÉS DEL BOSQUE

EL MAGNÍFICO: Es verdad, qué tristeza. ¿Te lo regalé, dices? Ah, es verdad, aquí en la

Biblia lo pone. Regalado a cambio de que tú me regalares dos días de trabajo. Te los

descuento y te quedan cuarenta duros.

ESMERALDINA: No, señor, se lo devuelvo.

EL MAGNÍFICO: Espera ¿dónde vas? Quítatelo aquí mismo.

ESMERALDINA: No, señor, voy al cuarto.

EL MAGNÍFICO: Para qué esos secretos entre nosotros, si nos conocemos tanto.

ESMERALDINA: Por desgracia. Voy al cuarto.

EL MAGNÍFICO: No pichoncita. ; Sabes lo que es cash?: al contado. O me pagas ahora o

no hay negocio, me gusta la transparencia en las operaciones bursátiles.

ESMERALDINA: Está bien, me lo quedo.

EL MAGNÍFICO: Cuarenta duros. Estuviste dos días sin venir, Esmeraldina.

ESMERALDINA: Un día por enfermedad y otro por mi cumpleaños.

EL MAGNÍFICO: En mi herencia tengo dispuesto la donación de un Hospital y allí

podrás enfermarte a gusto. En cuanto a tu cumpleaños tengo una sorpresa que te la

daré esta noche, si te quedas conmigo. Dos días menos son 35. ¡Quebraste la sopera

Esmeraldina!

ESMERALDINA: ¡No fui yo, fue el gato, señor!

EL MAGNÍFICO: ¡Trae el gato que lo voy a interrogar!

108

ESMERALDINA: Anda por los tejados.

EL MAGNÍFICO: Quien está a cargo de alimentar esa bestia, Esmeraldina.

ESMERALDINA: Yo señor, pero...

EL MAGNÍFICO: Y ahora andará por los techos muerto de hambre, ¡para que digan que aquí no come!

ESMERALDINA: Cuando su señora vivía, comía, ahora, solo ratones.

EL MAGNÍFICO: Ya ves, la cadena alimenticia, y que agradezca que aquí no se coma gato por liebre.

ESMERALDINA: Él quebró la sopera buscando qué comer.

EL MAGNÍFICO: ¿Tienes testigos?

ESMERALDINA: No, señor. (Mira al coro y es ignorada).

EL MAGNÍFICO: Descuento cinco, son 30. Pensé que sería bueno que tuvieras un lugar donde echar tus huesos, ¿Has pensado en morirte?, los jóvenes son así, se creen eternos, pero yo te compré un rinconcito en nuestro mausoleo redondo. Te quedan 15 duritos.

ESMERALDINA: Págueme lo que quiera señor, pero de una vez y déjeme irme que voy a vomitar.

EL MAGNÍFICO: (*Gimiendo*). Lo ves, ya todos me tienen asco. De los 14 duros que te debo...

ESMERALDINA: Son 15, señor.

EL MAGNÍFICO: Bueno, de los trece, como tú digas. No vamos a pelearnos por doce. Aquí en el libro pone claramente que son once, tienes un duro que me des para darte justo los diez. (*Le paga los diez duros*). ¿Estás conforme, Esmeraldina?

ESMERALDINA: Sí. (Sale llorando).

EL MAGNÍFICO: ¡¡¡ Esmeraldina!!! ¡¡MeRaldina...!! ¡¡Raldina!! ¡¡¡Dina!!! ¡¡¡Naaa!!! (*La levanta*). ¿Sabes por qué, pichona, el dinero de los muchos está en manos de unos pocos?

ESMERALDINA: No...

EL MAGNÍFICO: Porque hay tontos como tú que lo soportan... ¿Cuánto es lo que al final te llevaste?

ESMERALDINA: Diez duros...

EL MAGNÍFICO: Diez duros, pobrecilla. Yo te daré lo justo. Lo que en verdad te debo sin engaños... Dame esos diez aquí tengo tus cincuenta.

ESMERALDINA: (*Buscándolos*). No lo sé, señor, no los tengo... deben de habérseme caído.

EL MAGNÍFICO: Búscalos, búscalos bien, que lo que se pierde no tiene dueño.

ESMERALDINA: No están señor, usted...

EL MAGNÍFICO: Yo te los di, Esmeraldina, está aquí anotado en la Biblia. Tal vez nunca salió de mi mano, o quizás jamás llego a la tuya, pero todo el mundo vio la transacción.

Hay tantas operaciones que no se ven que son como el humo del tabaco. Vender humo,

ese es el gran negocio. Humo que se compra quemando el dinero y atrapando de

clientes a los pulmones, que al enfermarse comprarán nuestros fármacos para ir a

parar a nuestros bellos cementerios. La cadena alimenticia... El dinero es ilusión pero

el amor de este viejo no.

Anda a visitar a Cristina, la hija del Doctor Blas. Me traerás de vuelta un manojo de

pelitos de aquellos bien cortitos y rizados, pero debe ser con su consentimiento...

Nadie debe saber nada, luego dicen que soy brujo y solo sé unos trucos de prestidigi-

tación... Adiós. (El viejo continúa limpiando las huellas). ¡¡¡Llévate esto de aquí

Esmeraldina...!!!

(ESMERALDINA arrastra el cuerpo escondido del Peropalo y sale rápido).

REVERENDO CASTAÑAZO (Interroga al muñeco): ¿Adónde va ese muñeco? ¿Por qué y

de quién se le oculta?

EL MAGNÍFICO: Va pasando de casa en casa.

ESMERALDINA: Se esconde, se tapa, como una semilla bajo la tierra.

REVERENDO CASTAÑAZO: ¿Qué se quiere probar con esta escena? ¿La habilidad

proverbial de los judíos para los negocios? ¿Se trata de justificar con la escena el odio

hacia los judíos, que sabían prescindir de placeres que costasen dinero y no lo

generasen? ¿Qué pasa? No responde el Peropalo, no se defiende, que conste en autos.

ESCENA II

DOCTOR BLAS, el padre de la joven cristiana. Doctor en leyes, un abogado con aires

nobiliarios que se arruina, no quiere que su hija se entere de nada. El negocio del tabaco

en la zona no va bien y él atiende a muchos clientes del ramo. Tiene la casa llena de

tabacos porque le pagan en fardos. Se abre violentamente una puerta y un cuerpo cae en

su interior. El cuerpo del Peropalo. El DOCTOR BLAS se apresura a cubrirlo de fardos de

tabaco.

(Continua haciendo una cruz de tabaco donde se crucifica como el muñeco Peropalo).

DR. BLAS: Llevaremos este muñeco crucificado a Madrid, y donde haga falta (coloca el

muñeco en la silla, se deshace de él) porque lo que no se puede permitir, es que nos

estrangulen los acreedores, a los que producimos tabaco en el campo. Por mí que

quemen todas las plantaciones de tabaco.

¿De qué me sirven mis títulos si los únicos títulos hoy día son los valores de la bolsa, y

el toma y daca?

Yo, que soy descendiente de los señores de Oropesa y Almaraz.

Rellenarme de pólvora y hacerme estallar es el signo de los tiempos.

(Llegan ESMERALDINA y TABAQUINO y comienzan a empalar al DOCTOR).

Pero tranquilos que ya caerá la Guillotina para igualar a nobles, burgueses y plebe

bajo la cruda ley de gravedad.

Allá voy con mi ruina y mi calamidad a reventar cual pelele en carnaval.

ESCENA III

Entra CRISTINA en medio de este delirio del DOCTOR BLAS. Rápidamente, BLAS simula

contar fardos y hacer cuentas.

CRISTINA: ¿¡Qué pasa padre!?

DR. BLAS: Nada, aquí... tejiendo (esconde los palos). En la Aritmética de la existencia,

hija mía, vamos muy bien con el agua al cuello, pero, ¿qué le hace el agua al pescado?

porque sabrás que pescado viene de ictus y este es el signo del señor... y el señor...

Trino y uno son cuatro, cuatro por dos ocho.

CRISTINA: Padre, estoy enamorada.

DR. BLAS: Cuatro formas tiene el amor: filial, maternal, paternal, erótico y carnal.

CRISTINA: De Diego.

DR. BLAS: ¿De Diego? el rudísimo patán, que dice más "pomplimarias" que arenas

tiene la mar. Y ese joven ¿sabe fumar?

CRISTINA: ¿Qué tiene que ver?

DR. BLAS: ¡Ah! el que no fuma no quema y el que no quema no da fuego, quien no da

fuego no echa chispas y no es del club de la barbacoa y por lo tanto no come cerdo,

ahora te digo que la desinencia de marrano tiene tela...

CRISTINA: ¡Padre! él quiere pedir mi mano.

DR. BLAS: Uno les da la mano luego se toman el pie. Y yo sin pie ¿adónde voy?

CRISTINA: ¿Le digo que venga a hablar contigo?

DR. BLAS: Por mí podemos estar hablando un día entero pero casarse ni hablar, si no

fuma no quema, si no quema no da fuego, el matrimonio es algo serio y lo que es serio

no es para la risa. Hay cuatro formas de reírse ja ja ja, je je je jiiijiiijii y jojojo, jujujuju ya

no, porque es de una falta de nobleza...

CRISTINA: ¡¡Entonces no lo autorizas!! (Llora). ¡¡Buaaaaaaaaa!!

DR. BLAS: Ya sabes que no soporto el llanto si no es para la catarsis por la compasión o

el terror, y el terror lleva al terrorismo, porque hay dos clases de terrorismo, el

terrorismo de estado y el revolucionario, el revolucionario es una pandemia que se

termina no participando en ella, pero el de estado, esa es una lacra mucho peor

porque pretende que lo consagremos en la constitución y que los contribuyentes

paguemos con nuestros impuestos una cruzada de brutos armados que defienden los

intereses de los grandes comerciantes de tabaco. Diego no fuma, luego no se casa.

CRISTINA: Buuaaaa.

DR. BLAS: Pero espera que no puedo verte llorar. Tenía otros planes para ti hija mía,

(El DOCTOR empieza a llorar y va hacia abajo) ; fuma porro, fuma marihuana? Déjame

pensarlo entre los humos de un pitillo... vete, te quiero mucho y déjame en paz... (Sale

CRISTINA).

REVERENDO CASTAÑAZO: Nadie quiere verse vinculado al Peropalo, pero luego

todos son Peropalo.

DR. BLAS: Todos quemamos en el Peropalo lo que no nos gusta.

ESCENA IV

EL MAGNÍFICO DE MONROY. Un viejo Judío se queja de la impuntualidad de sus deudores

fuma un habano y llora su soledad.

EL MAGNÍFICO: La apariencia es lo primero cuando un joven, como yo, se quiere casar,

pero ¿cómo puedo estar a la moda si los clientes no pagan sus deudas puntualmente?

Pero para cobrar los intereses del dinero que han puesto en los censales, en eso si no

fallan. Trae el espejo y déjalo aquí, ¡Tabaquino! (entra con el espejo). Con cuidado

bruto que me costó una fortuna y como se quiebre son siete años de desgracia, para ti,

que tendrás que pagarlo. Ah, cómo me gusta el espejo porque me multiplica. Espejito,

espejito te muestro un duro y me traes dos. Tabaquino, este espejo está malo, mira un

traje nuevo y parece raído y roñoso.

TABAQUINO: El traje roñoso y el patrón roñoso e inhumano, digo, ...que se dejó un

riñón al pedir la mano.

EL MAGNÍFICO: Te has puesto del lado del espejo, jespeculador! Trae el de mi segundo

matrimonio con la duquesa de Yolombó.

TABAQUINO: Otro fiambre que caducó.

EL MAGNÍFICO: ¡Que dices!

TABAQUINO: Que aquí lo tiene patrón.

EL MAGNÍFICO: ¿Tú crees que le gustará a mi princesa?

TABAQUINO: ¿Quién es la novia señor?

EL MAGNÍFICO: ¡Y a ti que te importa, impertinente! (Confidencial). Tengo miedo al

rechazo, Tabaquino. A que me quieran solo por mi dinero. Es verdad que he tenido las

mujeres que he querido, pero más me duran cinco duros que una esposa, ay que solo

me siento. ¡Ah!, La duquesa de Nieva o la de Monroy pero de todas, la marquesa de

Oropesa, fue la mejor, aunque es verdad que mis títulos nobiliarios los compré de

ocasión te he de confesar, viejo amigo, que las pastorcitas han sido las mejores,

tiernas, salvajes y la leche nunca me faltó, ya sabes, la cadena alimenticia. Esta nueva

es un bombón y será mía aunque me duela el espinazo en la inversión. (Lo abraza

como gran amigo).

TABAQUINO: ¿Quién es señor?

EL MAGNÍFICO: ¡Y a ti que te importa, impertinente! Apura tráeme pluma y papel.

Deja el traje, fuera la capa, no ese no, el otro, ese sombrero me gusta más, la pluma, no

la del sombrero no, ¿y la tinta? ¿Quieres que escriba con mi sangre?, cuidado con la

tinta, no vales para nada, parásito, voy yo... (Sale el viejo y en el desconcierto

TABAQUINO se estrella contra el espejo y lo quiebra... Como el viejo está a punto de

volver recoge como puede los pedazos se pone el otro traje del viejo y se sitúa en el marco

del espejo para simular ser la imagen del viejo. Lazzo del espejo). ¡Tabaquino!, ¿dónde te

has metido, demonio de sirviente? Me noto raro. (TABAQUINO se estira). Ahora sí.

(Escribe la carta ante el espejo. Escribiendo. TABAQUINO le hace burla).

Cristina: si tú fueras mazorca y yo chincol

No habría pájaro en el mundo

Que te picoteara más que yo

Nooo muy ornitológica.

Cristinica: Por una mirada un cielo

Por una sonrisa un mundo

Y por un puro beso

Que no daría por un beso puro

Pagaría un duro, Cristinica, un duro

Ya está, si lo importante es la transacción con el padre... Eso es, le mando aviso de

cobro judicial al doctor Blas y asunto concluido, no habrá mejor carta de amor que una

factura de cobro. (TABAQUINO empieza a burlarse de EL MAGNÍFICO y es descubierto).

¡Tabaquino! (El viejo toma el trabuco y le dispara unos cañonazos a TABAQUINO).

REVERENDO CASTAÑAZO: Specula Speculorum. Desde el espejo tu imagen te mira y

se sorprende. Vean ustedes las dimensiones que está tomando este pelele. Una imagen da para todo... No se sabe quién es. ¿Quién es este Peropalo? "Peropalo" significa: Privado de falo.

(Coro de pelopaleros. Se ríen).

(Conversación de REVERENDO CASTAÑAZO con el PELELE. Juego con el muñeco, lo va a interrogar, intentando inculparlo).

REVERENDO CASTAÑAZO: Todo se lo diste al Papa, ya no hay más que hablar, lo dicho, dicho está... A Pedro le dijiste que el papa era tu sucesor, y el Papa nombró otro papa y luego otro papa y así una papada (*se ríen otra vez*). ¿Cómo? ¿¡Que nunca hablaste del Papa!?... Ah jajajaa (*ahora los peropaleros no se ríen*).

(El texto que viene ahora será dicho de una vez, con rapidez).

Ahora no vengas para estorbarnos... Tú les diste la libertad a esta gente... pero esta misma gente nos ha traído esta libertad y sumisamente la ponen a nuestros pies. Nada hay más intolerable que la libertad. Por qué no les diste pan en vez de libertad. Que libertad es esa que se compra con pan.

ESCENA V

(Cruce de calles. CRISTINA intenta enseñarle a fumar a DIEGO).

DIEGO: (Enamorado de CRISTINA). ¿Pero por qué te empeñas en que tenga que fumar?

CRISTINA: Porque quien fuma aspira y quien aspira progresa y quien progresa anhela y el que anhela desea y en el deseo hay amor.

DIEGO: Pero me sienta mal, me mareo.

CRISTINA: Es el vértigo de la pasión.

DIEGO: Besar tus labios y desnudarte a besos es mi mayor pasión.

CRISTINA: (Echándole una bocanada de humo a la cara). Ole, no tan rápido que no

sabes besar.

DIEGO: Cof cof... Tú serás mi maestra.

CRISTINA: Primero se ponen los labios redondos como flor, luego se cierran los ojos y

luego se aspira fuerte como si quisieras absorberme el corazón...

DIEGO: (Se prepara para recibir el beso y CRISTINA le pone el habano en la boca)...

:Argh!...

CRISTINA: (Haciendo volutas y figuras de humo con su larga boquilla). Los dioses nos

enseñaron a fumar y a intoxicarnos con las plantas sagradas de ultramar para que

veamos el paraíso al que podemos aspirar y aprendamos los misterios del más allá.

DIEGO: Y los hombres aprendimos a empaquetar los sueños y llenarlos de alquitrán

para vender esclavos negros allende el mar que van liando el humo de la pesadilla que

nos mandará al más allá.

CRISTINA: No fumadores, no folladores.

DIEGO: ¡Cristina! ¿Esa boca es tuya?

CRISTINA: ¿Has visto fumando al Peropalo? ¿Y has visto a las mujeres pidiéndole hijos

y un amor más pleno? No te pido que te fumes un campo de tabaco, solo pido que

compartas con mi familia y ya no diré más tacos.

DIEGO: Aborrezco la industria del Tabaco. Y he leído que dice en un paquete, que el

tabaco causa impotencia.

CRISTINA: Eso sí que no. No puedes meter la pata. Es preferible que diga el tabaco

mata.

DIEGO: Tú te burlas.

CRISTINA: Fúmame, muérdeme la boquilla, líame entre tus brazos y quémame con tu

fuego, entonces seré tuya... de lo contrario, no vuelvas a verme más. Adiós.

DIEGO: Entonces que te consumas. Si me condenas a besar un cenicero, prefiero besar

tus cenizas cuando las esparza el panteonero. Adiós.

(DIEGO encuentra al Peropalo, le pone su sombrero y su capa, recoge un tabaco y se lo

pone en la boca. Se sienta a su lado como en una parodia funeraria de sí mismo).

LA PARODIA DE LOS ENAMORADOS

Entran los criados, y con ESMERALDINA cantando realizan una parodia de la escena

anterior.

ESCENA VI

TABAQUINO se encuentra con DIEGO. Tienen un diálogo de sordos.

TABAQUINO: Disculpe, conoce usted la calle del desengaño.

DIEGO: Conozco la peor de todas muchacho. Tira recto por ahí y encontrarás a tu

propia novia cavando tu sepulcro. A la luz de tus ojos, al aliento que te da la vida,

envuelta en una nube de nicotina llamándote hacia esa droga adictiva letal que se

llama amor, amor al tabaco.

TABAQUINO: ¿Tomo por la calle del Tabaco?

DIEGO: Y esa te conducirá a la de la Hipocresía. Porque... ¿no te parece el colmo de la

hipocresía que el principal exportador de Tabacos del mundo haga un genocidio para

acabar con la cocaína mientras le vende a los jóvenes nicotina?

TABAQUINO: Ni un comino le entiendo yo a este tío, más vale que siga por donde me

lleven mis piernas, porque si voy por donde a este le lleva la cabeza, voy apañado.

DIEGO: Sería mejor que dejara de vender droga este imperio si quiere que alguien

crea que son sinceros en su cruzada contra la droga. ¿Tienes un cigarro?

TABAQUINO: Yo no fumo y ya me voy...

DIEGO: No, espera, has dicho ¿Desengaño 14? Es la casa de mi amor. ¿Qué le llevas?

TABAQUINO: Una carta para su padre el doctor Blas.

DIEGO: ¿De quién? No, espera, no me digas. No tengo derecho. Pero sí podrás llevar

una carta mía a Cristina. Querida Nicotina: no, dios mío, ¿qué hago? ¿Quiero perderla

definitivamente?... Amor mío, si no puedo verte me reventaré los pulmones de humo.

Siempre tuyo. Diego. Eso, llévasela. Toma esto para ti ¿Cómo te llamas?

TABAQUINO: ¡Tabaquino!

DIEGO: No, gracias, no fumo. ¡Qué asco!

TABAQUINO: ¿Y la calle?

DIEGO: ¡¿Ah?!

(Pantomima de enrevesada descripción de la calle y repetición de la pantomima por

TABAQUINO. Desaparición de DIEGO que se va cargando el Peropalo sobre sus hom-

bros, escondido se pierde entre las calles. TABAQUINO va a salir y se estrella con

CAPITÁN, que acaba de llegar).

ESCENA VII

CAPITÁN confunde a TABAQUINO con su patrón EL MAGNÍFICO.

CAPITÁN: ¿Dónde está el cadáver? ¿Dónde está el cuerpo del delito? Alto ahí. Soy el

capitán Matamoros Sablazo de la Zanganería, tú estás bueno para la leva, ahora

mismo te preparas y te vienes conmigo, todos los Quintos conmigo para la guerra

contra los moros, aunque me parece que el enemigo interno está mucho peor, acaban

de matar al Gran Inquisidor Pedro de Arbués los conversos de Zaragoza y en Sevilla

Diego Susán azuza a la plebe y a los gitanos contra el Santo Oficio. A acabar con todos,

moros, judíos y gitanos. Viva la Unidad de Castilla y Aragón. Vamos a machacarle los

huesos y a comernos el hígado de los que quieren la paz. Creen que esto se arregla con

negociaciones y conversaciones diplomáticas, un cuerno. A levantar un muro y a

preparar la maquinaria de guerra. Los soldados están hechos para combatir, tú (a

Tabaquino)...; adónde vas? Si no hay enemigos hay que inventarlos o ¿quieren que

vayamos a tejer bragas? Tiemblan las bragas de estas mozas cuando mi bota marcha

sobre la tierra. Aquí también se cometen crímenes. Cada año sacrifican un hombre

aquí en la Vera para el passover el janucá el purim o el ramadán, moros, gitanos y

judíos temblar que vamos a investigar... Dónde queda la calle de las Perras nº 7.

TABAQUINO: Esa es mi casa señor, bueno la casa de mi...

CAPITÁN: Entonces ¿tú eres El Magnífico de Monroy? Pero por tu apariencia te encuentro más roñoso que magnífico. Quedas detenido. Tendrás que probar tu inocencia porque supongo que no quieres guerra. ¡Fuego! Ah ¿declaras un alto al fuego? Que gracia me hace el ratón declarando un alto al fuego cuando el gato es el cazador. Primero tendrás que probar tu inocencia y convencer al gato de que no eres un ratón.

TABAQUINO: Yo no soy ratón, pero al lado de su bota si hay uno.

CAPITÁN: Ah ja ja ja... ¿eh? Qué dices, un ratón. Dónde dios mío, no... auxilio, socorro, no puedo verlos, la peste, la peste bubónica. ¡¡Mamaaaa!! Un ratón un ratón... (*mirando a las damas*) vosotras me comprendéis, no es que le tema pero los usan en la guerra bacteriológica, son ratas de destrucción masiva, y si no ¿por qué entonces mandamos gallinas al frente de batalla? Para que hagan saltar las minas y descubran los gérmenes y lombrices que mandan contra nosotros. Las gallinas no son símbolos de nuestra armada como dice la propaganda. La propaganda es fundamental, ten por seguro Roñífico de Mamoy que si nos conviene que seas culpable del crimen de sacrificar como los salvajes idólatras a un ser humano convenceremos hasta al Papa de tu rito idólatra. Luego, ¿te declaras culpable?

TABAQUINO: Me declaro culpable de ser Tabaquino, el criado del Magnífico de Monroy.

CAPITÁN: ¡Ah muy bien! (*Aparte*). Si hombre y yo soy la caperucita roja. Basta de farsa. Por lo pronto mientras dure el proceso se te confiscarán todos los bienes. Vamos al punto, en Las Indias está el futuro, Magnífico de Alcorcón, allí podrás ser Virrey por lo menos, te propongo que inviertas en la expedición ultramarina, los salvajes son unos brutos que tienen gobiernos de pacotilla muy fáciles de controlar. Aterrorizamos descerebrando, destripando y triturando a unos cuantos millones de indios y vendrán como niños a ofrecernos sus mujeres, y el oro, Magnífico, el oro y el moro, los bautiza-

mos y les llevamos nuestra fe, con la cruz y el trabuco, los reformistas vendrán con escrúpulos y dirán que los salvajes tienen alma, pero cuando vean la plata y nuestra iglesia abarrotada de oro y piedras preciosas querrán instalar un banco en las sacristías, anímate Majadero de Monroy. Somos el Monopolio de La Seguridad, todo el mundo solo debe pensar en seguridad y en terrorismo, nadie posee la maquinaria bélica y de propaganda de nuestro Imperio, esa es nuestra fortaleza y nuestro negocio, y así nosotros golpearemos con los puños las mesas de los gobiernos timoratos de otros países europeos, que tendrán que pagar las facturas de nuestras guerras de ultramar. ¿Qué dices? Mientras reflexionas, nosotros vamos a investigar tus crímenes, el hombre que se sacrifica aquí en la Vera, los crímenes de Zaragoza y el reciente y horroroso crimen del Santo Niño de la Guardia, acaecido en Toledo.

TABAQUINO: (*Temblando*). Yo, de esto, no sé nada, señor. Disculpe pero tiene que hablar con mi patrón. Yo solo soy su criado.

CAPITÁN: ¿Entonces es verdad? Está bien, llévale esta carta de citación a tu patrón que no se mueva de su casa que me presentaré allí para interrogarlo. ¡Viva Cristo, viva el Rey y viva yoooo!

ESCENA VIII

TABAQUINO distribuye bien las tres cartas para no confundirlas; va a partir, pero nunca se puede ir porque aparece CRISTINA.

TABAQUINO: La a con la patita por delante y la e con dos patitas. La i con un puntito, que redondita es la o. La u para decir buuuuuuu... Uy, qué susto, el señor Fantoche me dejó temblando. Vamos a ver, esta carta es de Diego para Cristina y esta otra de mi señor Magnífico para Don Blas, mientras la del Fantoche es para mi señor Magnífico. No me puedo equivocar. Esta para Cristina esta para Don Blas y esta para mi patrón. O

i¿era esta para Don Diego y esta para mi patrona Cristina y esta para doña Blas!? que digo voy a marcarla con una miga de pan cada una... Ya... eso es... esta para... uy que hambre, que desperdicio de miga, esta para las Perras 7, y esta para el Desengaño 14, o estas 14 son para las 7 perras y estas siete para las palomas... uy, no, los pensionistas dándole migas a las palomas, ¿por qué mejor no le dan migajas a los pensionistas?... que digo, esta para Diego y esta otra para Cristina y esta para el fantoche... no si el fantoche le manda a Blas, Blas se la manda a mi patrón. Ay que lío... (Se sienta arriba de una de las cartas que se le queda pegado en el culo no la encuentra. Lazzo de la carta pegada en el culo).

(Entra CRISTINA cargando en las espaldas el Peropalo que DIEGO ha ido a tirar a sus puertas).

CRISTINA: (Vestida con un saco, baila con la cabeza del Peropalo empalada. Está un poco trastornada). Mi novio ha ido a dejar la imagen de su cadáver ante las puertas de mi casa. ¿Qué hago con sus despojos?

Soy la madre del Rey Penteo que mató a su propio hijo travestido como un marica. ¡No! ha sido un rapto de locura dionisíaca. Pero he dormido con el dios, me ha tocado por fin su luz. Me voy con los alumbrados de Llerena y mi maestro Fray Alonso de la Fuente, el ente dilucidado. Ahora no tengo que elegir entre mi padre o mi esposo, tengo padre y esposo en un solo gozo.

Allí están, los estoy viendo, en un Shabatt de conversos, un aquelarre infernal, La Santa Compaña, las Cortes de la Muerte, me vienen las convulsiones, ayúdame Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz... (Cantando y gritando en medio de las visiones, que aparecen como sombras Goyescas de "Los caprichos" y nos recuerdan las Bacantes tras el macho cabrío). (Bailando con la cabeza del muñeco, luego baila con el chorizo del muñeco).

(Cantando).

Por las montañas de Oviedo

Iba un valeroso greco

Montadito en una cabra

Con su albardón y su freno.

Y por compañía lleva

Cuatrocientos mil gallegos;

Los unos vienen preñados

Los otros vienen pariendo

Otros a medio parir

Otros paridos enteros.

Y les dice: ¡Hijos míos!

Hijos de aqueste ciruelo!

Alzaime este jarapal

Veréis el jopo que tengo

(CRISTINA se convulsiona, se ríe y danza como poseída).

¡¡¡¡¡Dionisos hazme tuya, llévame en tu corte de bacantes...!!!!!

TABAQUINO: (Sorprendido. Unas veces la ayuda otras veces la acompaña en algunos pasos o la eleva por los aires y así espera que se calme).

Muy bien, ha llegado carta, ¿para quién?, para usted señorita Cristina. Esta, me parece..., no, esta, espere, la a con la patita y la e... Sí, esta.

CRISTINA: (Volviendo recién de la posesión, pero ya calmada, toma la carta que ha mandado EL MAGNÍFICO DE MONROY a su padre BLAS, conminándolo para que pague) (leyendo, sin que se entere TABAQUINO). "Estimado Doctor Blas. Como puede ver su deuda conmigo ya se hace impagable. Usted paga intereses sobre intereses y no le alcanzará la vida para terminar de pagar. Usted está arruinado, y todos sus bienes inmuebles serán embargados, pero tiene un tesoro, una joya, y seré franco, he pensado en volverme a casar..." (CRISTINA lo ha comprendido todo, se va desolada, de vuelta a casa sin agregar una palabra).

TABAQUINO: ¡Y la e con dos patitas! ¿le habré dado la carta correcta? Sí, sí porque la o es redondita y la u uuuuu que hambre que tengo. (*Ve al muñeco y se asusta*).

ESCENA IX

TABAQUINO va a partir pero aparece el padre de CRISTINA buscando a su hija para comunicarle una buena noticia, entonces TABAQUINO le entrega la carta del CAPITÁN donde le propone el gran proyecto a EL MAGNÍFICO. El DOCTOR BLAS, padre de CRISTINA, se enterará entonces de nuevas posibilidades de salir de su atolladero, abriendo mercados en las Indias. Sale el DOCTOR BLAS muy contento. Y por fin TABAQUINO se va feliz con la última carta para su patrón, que es la carta que DIEGO enviaba a CRISTINA.

(El DOCTOR BLAS, como un empalado. Recoge el cuerpo que ha dejado tirado su hija CRISTINA y se hace cargo de él. Su discurso es el de un predicador).

DR. BLAS: Se acabó el Tabaco, se acabaron las leyes, no hay más que las leyes de Dios, me meto a cura y me voy por el mundo a predicar. ¿Sabes quién soy, Tabaquino? Un pelele de carnaval crucificado y ¿sabes por quién? Por los fariseos, por los usureros y a menos que estos nuevos ricos estén satisfechos todo el mundo sufrirá; porque ellos controlan lo más básico de la subsistencia humana y que migajas se filtrarán a sus súbditos.

¿Y mi hija? ¿Voy a sacrificar su libre albedrío por el determinismo rigorista de un padre que busca solución a sus problemas económicos? No.

El mundo se divide entre los que siembran el terror y aquellos que lo cosechan pero... ¡si son los mismos! porque todo se reduce a la maquinaria de guerra que alquila brutos para imponer una sola Nación y su laboratorio del horror. Que viva la propaganda de la Santa Inquisición! Nada y Nadaísmo. Me meto a inquisidor me da lo mismo. ¡Soy de la Santa Hermandad y adiós a la Cristiandad!

TABAQUINO: Un momento señor, no se vaya que tengo carta para usted con la patita de la a y las dos patitas de la e, esta carta es para usted.

DR. BLAS: (*Leyendo*). "Estimado Marqués MAGNÍFICO de Monroy: Me encuentro aquí para investigar un crimen, que quiere conocer la Santa Inquisición..., te propongo que inviertas en la expedición ultramarina, los salvajes son unos brutos que tienen gobiernos de pacotilla muy fáciles de controlar... a ofrecernos sus mujeres y el oro... querrán instalar un banco en las sacristías... y... firmado Capitán Matamoros Sablazo de la Zanganería."

Muy bien, El Magnífico está en problemas, eso me conviene. Yo tengo la solución para él y para mí.

(Se lleva el cuerpo del Peropalo arrastrándolo).

ESCENA X

EL MAGNÍFICO, con la carta que DIEGO envió a CRISTINA en sus manos, se ha enterado de la ruptura de los enamorados y le parece adecuada y estimulante la decisión suicida que ha tomado el joven, está dispuesto a impulsarla y patrocinarla.

EL MAGNÍFICO: (*Leyendo la carta que* DIEGO *envió a* CRISTINA, *saca sus conclusiones*). ¿Matarse por amor?... Por amor al dinero, todavía lo comprendo, pero quitarse la vida por dinero es exagerado. ¿Quitarle el dinero a otro? Es comprensible pero es un robo, excepto que el otro se lo quite a sí mismo para dártelo, eso está bien, pero, si alguien se quita la vida, es que no le interesa el dinero. Si no ama el dinero que es un bien menor, ¿cómo va a amar a una mujer que es algo sublime? No ama el dinero, ni ama a la mujer, ni se ama a sí mismo. Se quiere suicidar. No lo puedo impedir. Es su libertad, su libre albedrío. Tampoco lo puedo ayudar. Cuando arden las hogueras por donde vayas. Tíos, sobrinos y parientes expulsados de sus casas, de la Península, sin tierra, vagando

como el judío errante. Afortunadamente no tengo parientes, los perdí. Qué haces cuando matan a tu padre y los soldados violan a tu madre, a tus hermanas, prenden fuego y demuelen tu casa ante tus ojos. O te suicidas o te haces millonario. No es mi caso. A todos presto desinteresadamente al setenta y cinco por ciento.

A mí no me gusta el cerdo y aquí estoy para que todos vean, matando un lechoncito para mi boda ante las puertas de mi casa. (*Revienta un cerdito de barro que es una hucha*). Pero claro en efigie, como sacrifican los peropaleros un pelele en su fiesta, en efigie, como el Santo Oficio quema la efigie de un hombre que "se quedó" en los interrogatorios, en efigie, como el Cid campeador que combatió estando muerto, en efigie, como un soldado que muere en la guerra y que es la efigie de su comandante y su nación. En efigie como mi rival, que solo será una sombra fantasmal cuando me haya casado con Cristinica y Blas haya firmado este contratito. (*Cuenta las monedas que caen del cerdito*).

(Se ilumina el espacio donde el Inquisidor interroga al muñeco Peropalo).

REVERENDO CASTAÑAZO: Que misterio entraña este viejo rompiendo el cerdito. (*La multitud se levanta protestando y el Inquisidor los golpea en la cabeza*). No sé si os estáis defendiendo o cargando cada vez con más culpas Peropaleros. (*Al muñeco*) ...Ni aún en efigie debes presentarte ante nosotros ¿No dices nada? No quieres hablar. ¿Eres el verbo y no quieres hablar?

ESCENA XI

El DOCTOR BLAS visita en su casa a EL MAGNÍFICO para proponerle un gran proyecto relacionado con las Indias. Le propone una fórmula para saldar sus deudas.

DR. BLAS: (Entrando a casa de EL MAGNÍFICO). Eh... con las manos en la masa... En la

matanza del cerdo. Magnífico, Magnífico de Monroy. Imagínese una religión de

suicidas que desprecian el oro, contra una cofradía de asesinos que idolatran el oro.

; Me sigue Monroy, me sigue?

Nosotros les cambiamos a los indios peleles sanguinolentos por ídolos de oro y plata

auténtica. ¿Me sigue Monroy? Déjese de contar monedas, yo le traigo las nuevas

monedas: ¡las acciones! Usted invierte en mi empresa de conquista de nuevos

mercados y yo le devuelvo, no un quince por ciento, sino cien veces su inversión...

EL MAGNÍFICO: Déjese de majaderías Blas y pague lo que me debe.

DR. BLAS: Por supuesto que le pagaré. Todos vamos a pagar, es tiempo de ajustar

cuentas. ¿Sabía usted que anda por la comarca investigando cierto Capitán enviado

por el Santo Oficio?

EL MAGNÍFICO: Y a mí qué. Eso no me incumbe, yo soy cristiano...

DR. BLAS: Cristiano nuevo. ¿Tiene su partida de nacimiento? Están investigando hasta

la doceava generación y han llegado a Villanueva por la denuncia de que aquí se

sacrifica seres humanos.

EL MAGNÍFICO: ¿Quién denuncia?

DR. BLAS: Un tal Diego de la Jara.

EL MAGNÍFICO: ¿Otro Diego? Me sale hasta en la sopa.

EL MAGNÍFICO: No sé qué se propone, pero usted tiene una deuda conmigo superior a

toda su hacienda, y yo tomaré cuenta en breve de sus propiedades que están hipoteca-

das a mi favor. Tendré la deferencia de que usted me señale por donde empiezo.

DR. BLAS: Empiece por conocer a este amigo mío, ¡Capitán; ¡Capitán!

Entra el CAPITÁN.

CAPITÁN: Capitán Archivaldo Matamoros Sablazo de la Zanganería de la Orden de Santiago y del Temple de Santo Antón representante in situ del Tribunal del Santo Oficio, en virtud del cual se le ACUSA a usted Señor Conde duque MAGNÍFICO de Monroy de participar en sacrificios humanos y otros ritos apostatas y judaizantes. Le he enviado con su criado la notificación escrita y celebro que usted *motu proprio* no se haya movido de su casa.

EL MAGNÍFICO: No he recibido notificación por escrito alguna. Y la misiva que me entregó mi criado no va dirigida a mí, sino a un tal Diego.

DR. BLAS: Diego es un chaval que le mola a mi nena, pero a mí sí que me ha llegado esa misiva y me apresuro a entregársela. (BLAS *bailando excéntricamente*). Sí ¿qué pasa? me gusta el baile.

EL MAGNÍFICO: (*Leyendo, va demoliéndose poco a poco*). ¿Pero qué es esto? Un hombre en el apogeo de la vida. A punto de casarme estaba, y ahora soy un reo. He vivido siempre aquí, esta es mi tierra. Esto es absurdo, es como si mañana quisierais expulsar de Palestina a los parientes de la Virgen María y de Jesús de Galilea. Y los investigarais hasta la doceava generación. Así llegaréis hasta Moisés, Matusalén, Abraham y a las doce tribus de Israel, Caín, Abel, Adán y Eva expulsados del paraíso. ¡Expulsar también a la Virgen y a San José por ser inmigrantes en Egipto! ¿¡Vais a expulsar a Dios, criaturas inmundas, viles gusanillos de la tierra!? ¿Qué quieren de mí?

DR. BLAS: Que melodramático Monroy, ¿Qué queremos? Pues que todo lo que yo le adeudo sea invertido como capital en nuestra nueva empresa de las Indias, que proveas de vituallas para un puñado de hombres que arrebataremos de las hogueras

del Santo Oficio, con lo cual no exigirán mucho. Yo que sé, un par de naves, armas y un

par de sueldos para estos piratas...

EL MAGNÍFICO: Pero qué se imaginan ¿que soy la reina Isabel? Eso es toda mi fortuna.

CAPITÁN: Sin riesgo no merece la pena vivir. Para conquistar hay que destruir y

arrasar primero para luego levantar la civilización de entre las ruinas. Matar, fabricar

armas y embarcaciones de guerra mueven la economía y la industria. Nosotros

seremos los gendarmes de Europa y traeremos el oro a manos llenas...

EL MAGNÍFICO: Basta majaderos. Tomo a tu hija como esposa, y será como absorber

tu deuda... Tú serás el cobrador del Sablazo implacable, organiza tu banda de matones.

Y este dinerillo del lechoncito ya no lo gastaré porque hay que ahorrar para tamaña

empresa. Así que mataremos un lechón de los tuyos que después de todo son míos

puesto que seré tu yerno... ¿Qué pasa con la notificación del Santo Oficio?

CAPITÁN: (Haciéndose los ignorantes). ¡¿Usted la ha recibido Marqués y Conde duque

de Monroy?!

EL MAGNÍFICO: Bueno... no.

CAPITÁN: ¿Y usted doctor Blas?

DR. BLAS: ¿Yo?... mucho menos.

CAPITÁN: Yo no he podido entregarla. Tendremos que repetir todo el procedimiento y

eso tardará varios meses incluso años...

EL MAGNÍFICO: Firma el contrato matrimonial.

DR BLAS: Firma la cancelación de la deuda

CAPITÁN: Firme su ingreso a la sociedad de las Indias occidentales.

Todos firman. Rompen la notificación y se la dejan en la mano al muñeco Peropalo. Se

van. Transición danzando.

ESCENA XII

CAPITÁN anda buscando un culpable y encuentra a TABAQUINO.

CAPITÁN: Todo hombre tiene su precio Tabaquino. Y los militares somos más caros

porque nuestra vida es un riesgo permanente. Vamos sin saber nunca cuando

regresamos. ¿Llevas dinero?

(TABAQUINO busca el batoccio y lo usa como espada).

TABAQUINO: ¿Dinero?

CAPITÁN: Sí, dinero, pelas, perras, duros.

TABAQUINO: Tengo este poquito. (Se lo quita).

CAPITÁN: ¿De qué se te acusa?

TABAQUINO: ¿A quién a mí?

CAPITÁN: Sí, imbécil. Aquí todos son culpables. Por eso están aquí.

TABAQUINO: Ah bueno.

CAPITÁN: ¡¿Bueno?! ...Se te acusa de empalar, descuartizar y quemar a un hombre

todos los años.

TABAQUINO: Otra vez. Ya te dije que hablaras con mi patrón.

CAPITÁN: Tu Patrón es una persona honorable, que financia los descubrimientos

científicos y tecnológicos y las expediciones de ultramar, y yo no puedo presentarme

ante los jueces sin un culpable, por lo tanto hazte a la idea de acompañarme a Llerena

donde darás cuenta de tus crímenes... Aquí traigo al acusado. (Se lo presenta al juez y

éste le da un martillazo a TABAQUINO en la cabeza, quien se queda dormido).

ESCENA XIII

TABAQUINO, agotado de tantas calabazadas, se queda dormido de pie apoyado en las

calabazas semejando un curioso árbol de calabazas. En el lugar se encuentran los

enamorados que se quieren ver, pero están enojados. Se acercan poco a poco, se atraen y

al momento comienzan a reñir... TABAQUINO, que quiere dormir, los trata de reconci-

liar para que lo dejen en paz.

CRISTINA: Ya no deseo que fumes.

DIEGO: Pero yo aprendí a fumar.

CRISTINA: Haz siempre lo que tú quieras.

DIEGO: Lo que más quiero es a ti.

CRISTINA: Yo también te quiero a ti.

DIEGO: ¿Quién es ti?

ANDRÉS DEL BOSQUE
CRISTINA: Tú.
(DIEGO prende un tabaco).
CRISTINA: ¿Fumas?
DIEGO: Anjá.
CRISTINA: No fumes, te hace daño.
DIEGO: Ya lo sé, está escrito en el paquete.
CRISTINA: ¿Por qué lo haces?
DIEGO: Me gusta.
CRISTINA: ¿Más que yo?
DIEGO: No.
CRISTINA: Entonces tíralo.
DIEGO: ¿A quién?
CRISTINA: Al pitillo.
DIEGO: No quiero.

CRISTINA: ¿No me quieres?

DIEGO: Sí.

CRISTINA: ¿Entonces?

DIEGO: Dijiste: Haz siempre lo que tú quieras.

CRISTINA: ¿Y tú me haces caso?

DIEGO: Lo hago porque te quiero.

CRISTINA: Yo digo: Haz siempre lo que tú quieras y tú haces siempre lo que yo quiero.

DIEGO: Claro, porque como te quiero, estoy haciendo lo que yo quiero.

CRISTINA: No me quieras tanto que me ahogo.

DIEGO: Eres como la British and Ammerican Tobbacco Company.

CRISTINA: ¿Qué dices?

DIEGO: Claro, te llenan de deseos de fumar sus tabacos pero te advierten que ese deseo te mata.

CRISTINA: ¿Yo te mato?

DIEGO: Tú me das el deseo de vivir.

CRISTINA: El deseo de fumar.

DIEGO: No.

ANDRÉS DEL BOSQUE
CRISTINA: Tíralo.
DIEGO: Allá va. (<i>Lo tira</i>).
CRISTINA: ¿Por qué haces lo que te mando?
DIEGO: Por que a ti te manda la Virgen.
CRISTINA: ¿O el diablo?
DIEGO: El diablo manda la compañía de tabacos.
CRISTINA: La Virgen la de compresas.
DIEGO: Hereje.
CRISTINA: Pelele.
DIEGO: ¿Qué quieres decir con pelele?
CRISTINA: Que hago lo que quiero contigo.
DIEGO: Yo quiero lo que hago contigo.
(TABAQUINO se está quemando con el tabaco que tiró DIEGO y está harto de la discusión porque quiere dormir. Toma la mano de DIEGO y se la pone en una nalga de CRISTINA).
CRISTINA: Ay.

DIEGO: No he sido yo.

CRISTINA: Entonces ¿quién? DIEGO: El diablo metió la cola. CRISTINA: El diablo me ha buscado novio y me quiere casar por conveniencia. DIEGO: No lo permitas. CRISTINA: Mi padre irá a la ruina. DIEGO: Saldremos juntos. CRISTINA: ¿De la cárcel? DIEGO: Huyamos. CRISTINA: ¿Y mi padre? DIEGO: Con tu padre. CRISTINA: ¿A dónde? DIEGO: A América. CRISTINA: ¿Y cómo? DIEGO: Están reclutando gente en Sevilla. CRISTINA: Maleantes.

DIEGO: Gentes de todo tipo.

CRISTINA: Tú estás loco.

DIEGO: Los locos y los peleles van a la hoguera.

TABAQUINO: Un momento... Señorita Cristina debo entregarle un presente que envía para usted mi patrón El Magnífico de Monroy.

(CRISTINA recibe el presente, DIEGO desesperado).

CRISTINA: No soy libre.

DIEGO: Eres libre de amarme.

CRISTINA: Precisamente de eso no lo soy.

DIEGO: Han logrado que ames lo que desprecias.

CRISTINA: No quiero ver sufrir a mi padre.

DIEGO: Quieres lo que quiere tu padre y tu padre no me quiere.

CRISTINA: Yo te quiero.

DIEGO: Y tu padre ¿quiere que tú quieras lo que no quieres?

CRISTINA: Mi padre quiere que quiera lo que yo quiera siempre que quiera lo que él quiere.

DIEGO: Pero si tu padre quiere lo que tú quieras siempre que sea lo que él quiere,

quiere decir que no te quiere.

CRISTINA: Sí me quiere.

DIEGO: No te quiere.

CRISTINA: Sí me quiere.

DIEGO: No te quiere.

A CORO: Por fin nos han roto el alma y logran que amemos lo que no amamos. Y nos

piden que obedezcamos y hagamos lo que ellos quieren contra nuestra voluntad. Más

bien han doblegado nuestra voluntad para que elijamos libremente lo que a ellos les

conviene.

(Lloran y se separan).

Los amantes se miran y se van. DIEGO prende un paquete de tabacos enteros y se lo fuma

intentando ahogar su pena en humo.

PARODIA DE LOS ENAMORADOS:

(TABAQUINO está en el suelo atontado por el golpe recibido por los enamorados).

ESMERALDINA: Tabaquino... Tabaquino... Tabaquino, te tengo que contar una cosa,

tu patrón me ha entregado esta bolsa.

TABAQUINO: Esmeraldina, hermosa.

ESMERALDINA: Tabaquino, debo meter los pelitos de Cristinita, sin que nadie se entere, en esta bolsita.

TABAQUINO: Esmeraldina, bonita. (*Coge de la mano a* ESMERALDINA *haciendo la parodia de los enamorados y la tira al suelo*).

ESMERALDINA: Atiende, que es cosa deshonrosa lo que he de meter en esta bolsa.

TABAQUINO: Esmeraldina, preciosa.

ESMERALDINA: ¡¡Ay!! Tabaquino, no me haces ningún caso.

(TABAQUINO reacciona haciendo el gesto de las tijeras, se dirige hacia ESMERALDINA para cortarle a ella los pelitos).

ESMERALDINA: ¡¡Los míos no!! Los de Cristinita. (TABAQUINO *la levanta del suelo*). Ayy Dios mío, porque eres el novio más cachas que he tenido, que si no...

(TABAQUINO coge de la mano a ESMERALDINA y se van felices a sentarse junto al coro).

REVERENDO CASTAÑAZO: *Exurge domine et judica causam tuam.* Se trata de que vosotros libremente anheléis y deseéis nuestro propio beneficio, y que defendáis nuestros intereses como si fueran vuestros propios intereses.

Es directamente tu alma la que has de vender al Señor. Para reconocer a tu señor hemos creado un eje del mal, y eso lo lograremos por las buenas o por el terror.

Sobre el tema de los conversos... (EL MAGNÍFICO *quiere protestar, el resto se lo impide*) se ven conversos por todas partes llegándose a decir que el propio Torquemada tenía un tío converso, que el Rey Fernando por parte de madre también tiene conversos en su familia, y eso ¿qué más da? ya está bueno de escarbar en lo que no les importa. Todo poder se basa en el milagro, el secreto y la autoridad.

Terminen pronto con esta farsa que tenemos que juzgar. (*Manda cantar al Coro*).

ESCENA XIV

El CAPITÁN y el DOCTOR BLAS se encuentran y conciertan un bizarro gobierno que establecerán en las Indias. Van escogiendo y nombrando el gabinete ministerial entre el público presente y cada una de las carteras es definida y organizada poniendo especial énfasis en el cuidado de la fe y de la instauración del Santo Oficio en América, en el máximo del delirio inventan el himno nacional de su reinado y se van cantando.

DR. BLAS: (*Entre el público*). Estáis nerviosos y es normal, sabiendo que algunos de vosotros formaran parte de nuestro gabinete ministerial en el Sur de América.

CAPITÁN: Los indios son muy belicosos, vamos que te meten un palo en el culo como hacemos nosotros con el Peropalo.

DR. BLAS: Nosotros formamos un Imperio aplastante, un Estado Nación, con una sola religión y con un tribunal del Santo Oficio.

CAPITÁN: No conocen la pólvora, ni los cañones, ni el trabuco, ni la culebrina. Les vamos a sacar las tripas por el ano a los mohicanos. Que allá no hay mohicanos, que se llaman araucanos.

DR. BLAS: Yo lo busco Capitán.

CAPITÁN: Da igual, Todo rima con marrano. (*Con la ministra de guerra haciéndola jurar*). Tú serás el ministro de la guerra. Juras ante la Biblia ser leal al Rey, a Dios y a Virgen y a la Madre que te parió. Santiago y cierra España.

DR. BLAS: Tú serás el encargado de crear conflictos donde no los hay. La Paz es el enemigo número uno. Tú por el tamaño de tu nariz serás el Ministro de Hacienda.

CAPITÁN: Juras ante la Biblia ser leal al Rey, a Dios, a la Virgen y a la Madre que te parió. Santiago y cierra España.

DR. BLAS: Vamos a traer el infierno público a la tierra. ¿Y el paraíso?

CAPITÁN: Privatizado.

DR. BLAS: En un cielo inalcanzable.

CAPITÁN: El resto del gabinete será nombrado ¡in situ! (*se levanta el coro*), de acuerdo a los méritos que hagáis en la travesía, vámonos.

Empieza el rap.

(Cantando eufóricos).

El negocio ultramarino

Es el mundo del revés

Mientras más debes

Más rico y más fino

Puedes ser

Basta conquistar a otros Que también quieran deber Si aquel que debe es el Rey Su deuda será un haber

El Mundo nos pertenece

Es la primera verdad

Todo el que viva en el mundo

Nos tiene que tributar

Y aquel que lo ponga en duda El terror conocerá

Estribillo:

De donde viene el terror

De donde el terror vendrá.

ESCENA XV

Escena muda. Todos se van y queda DIEGO en la escena. Por despecho ha conseguido EL CUERPO DEL DELITO: El Peropalo de casa de EL MAGNÍFICO a través de TABAQUINO. Lo disfraza de mujer y va a pasearse con él en la noche, frente al balcón de CRISTINA, logrando que ella le vea, crea que él la engaña y acabe de una vez por todas de romper relaciones. Después de esto, DIEGO comienza nuevamente con sus arrestos suicidas.

REVERENDO CASTAÑAZO: (*Toma de las manos del Peropalo la notificación rota por los conjurados* EL MAGNÍFICO, CAPITÁN y DOCTOR BLAS). Nunca llegó la notificación del Santo Oficio a vuestras manos. Estáis acusando de entrar en connivencia a un ex oficial de la inquisición, y a dos vecinos de crear una empresa para lanzarse a la conquista de las indias.

DR. BLAS: Decimos que nuestro pueblo sabía que el Santo Oficio fue llevado a América para defender que los indios tenían alma, entonces ¿Cómo? ¿Cómo? ¿Cómo íbamos a quemar a un judío converso o a un viejo cristiano cuya alma ardía como un fuego en la conciencia de todos?

ESCENA XVI

El Inquisidor quita el muñeco a DIEGO. Después EL MAGNÍFICO se lo quita a él.

EL MAGNÍFICO: Aquí está, señores inquisidores, el culpable de sacrificar un hombre todos los años. Pido la absolución. Porque en este pueblo todos somos Peropalo (*lo*

entrega).

Sí, es verdad que soy marrano, soy un judío converso, y hasta allí llegan mis culpas.

Pero yo jamás permitiré que mi vecino, mi pueblo, ni mi gobierno torturen y destru-

yan a su hermano, porque cada uno de nosotros, en su tiempo y en su espacio, sea

grande o pequeño, siempre es responsable de todo lo que sucede en el mundo y

secundar el silencio es ser cómplices del horror. Empecemos con la tortura, porque verán cómo hacer sufrir a otra criatura es una necesidad irresistible de los poderosos.

(Manipulacion del muñeco como en el teatro bunraku).

PEROPALO:

(Cantando).

En cuerpo y alma me entrego

El pueblo conmigo goza

La multitud me destroza

Soy el que REVIVE luego

Yo soy el Mundo al revés

Y tumbo las jerarquías

Para mí la noche es día

Y siendo uno soy tres

(Aparece el torturador y el Peropalo habla con él).

Señores del Santo Oficio

Conmigo pueden cebarse

Que yo les daré hasta hartarse Motivos para el suplicio Y no quedará resquicio Que no merezca tortura Follaré hasta la locura Seré traidor y Judas Para que no quepa duda Doy a mi blasfemia inicio

Primer lugar vaticino
Que en Mil ocho treinta y cuatro
Vuestro Santo Tribunal
Vendrá a lustrar mis zapatos
Y todos sus aparatos
Serán como una infección
Un mal sueño, una abyección
Mas no hay de qué preocuparse
Que en el alma irá a guardarse
Una Nueva Inquisición

Todos serán Torquemada
Todos serán delatores
Brotarán los inspectores
Y habrá mil guardias juradas
Y será una fiel aliada
Que la Indiferencia manda
El Bienestar, la Parranda
Tan solo para unos pocos
Y los hambrientos son locos
Nos dirá la Propaganda

ANDRÉS DEL BOSQUE

El que recibe más palos Ese es el Rey Peropalo Que vuelve a resucitar.

El REVERENDO resucita poniéndose el sombrero. Sale el coro dando vueltas alrededor de él, con las bengalas, cargando el Peropalo a modo de procesión.

REVERENDO CASTAÑAZO: ¡Otro más que viene a resucitar! No entiendo por qué ese hombrecillo habla como si fuera el verbo. Pero el verbo somos nosotros. Se olvida que este Santo Oficio florece en el Siglo de Oro de la literatura y de las artes. Las torturas las cometía el brazo secular. Se olvidan de que Galileo se quiso refugiar en España cuando lo apretó la inquisición en Roma. No, no somos ángeles, pero si él nos dio la orden de atar y desatar, por qué ahora viene a quitarnos ese derecho. Por qué no dio pan para todos los hombres. Sin hambrientos no habría crímenes. Pero no hay nada que enloquezca más que ese pan de la libertad. Los hombres no quieren pan celestial quieren pan con tocino. ¡A juntar leña para el hoguerón!

ESCENA XVII

El DOCTOR BLAS encuentra a su hija inconsolable y decidida a no comprometerse con DIEGO. Al ver el padre que ella tiene el bello anillo que le ha regalado EL MAGNÍFICO, encuentra la oportunidad para declararle en pocas palabras y de sopetón su plan de casarla con EL MAGNÍFICO. CRISTINA se muestra razonable entiende que esa alianza puede evitar que pierdan todo y está decidida a hacer de tripas corazón. ESMERALDINA va por el doctor especialista.

CRISTINA: Está bien padre. He comprendido, la libertad y el pan de la tierra no vienen juntos. Acepto este yugo, acepto este anillo que es como un cepo. ¿Qué gano con seguir

PELELES

enamorada construyendo una Torre de Babel, cuando solo si comemos podremos

terminarla?

DR. BLAS: Parece que por tu boca hablaran los siglos de sensatez de tu difunta madre y

no una mariposa que acaba de abandonar la oruga. Y la oruga se resigna, y quien se

resigna rechaza la libertad...

CRISTINA: La libertad y condena de ser una mariposa. Si he visto lo liviano que puede

ser el hombre en escoger y en olvidar lo que quiso. Solo busco encontrar cuanto antes

a alguien a quien entregar ese don de la libertad con la que nace esta desgraciada

mariposa.

Aunque temo caer en la punta del alfiler de un coleccionista.

DR. BLAS: Tu padre no te entregará a un martirio. Tu futuro marido solo es un hombre

que conoce el bien y el mal y tiene la respuesta para ciertos misterios insolubles.

CRISTINA: Misterios insolventes querrás decir. Tiene dinero y punto y eso acalla la

conciencia. El dinero es la prostituta común de todo el género humano.

DR. BLAS: Basta no te casarás con ese veterano... harás lo que tú quieras...

CRISTINA: Sí, lo haré, está decidido... no permitiré la ruina de nuestra... familia... (Se

desmaya.)

DR. BLAS: Dios santo, mi hija. Un doctor, un doctor...

ESMERALDINA: Pero... si usted es doctor.

DR. BLAS: Es verdad, Esmeraldina. Lo primero será mirarle el pulso. Tarde Esmeraldina.

No tiene pulso, no tiene conciencia.

147

ESMERALDINA: Entonces... lo primero será que recupere la conciencia.

DR. BLAS: ¿Para qué? Si está bien dormida, que se case dormida, que viva ausente. Que viva como todos vosotros envueltos en las tentaciones y llenos de culpas por sus renuncias y claudicaciones esperando que la suerte o algún milagro os saque de la calle de la amargura por donde os llevan vuestras propias decisiones...

Que se case dormida, que viva ausente... Esmeraldina, viene ese doctor o no viene...

...Que se case dormida. Veremos el pulso... ay... ha perdido la conciencia, no hay nada más seductor que la libertad de conciencia pero nada más doloroso. (ESMERALDINA se da cuenta de que puede quitar los pelitos a CRISTINA, la lleva por los pelos a sentarse, mientras BLAS habla, se los intenta quitar).

ESCENA XVIII

ESMERALDINA se encuentra con TABAQUINO, confusión, discusión. Aparece DIEGO por detrás, envuelto en una nube de humo y a punto de lograr suicidarse con el tabaco. Lo conmina a correr a casa de CRISTINA que está al borde de la muerte.

DIEGO: ¿Quién va a dominar el mundo sino los que compran su conciencia y tienen en sus manos el pan? (*Las dos máscaras de los viejos más el* CAPITÁN *reaccionan y se levantan*.)

Y si no hay amor, (*la enamorada reacciona y se empieza a poner el vestido blanco*) que se coman los hombres los unos a los otros. (*Intenta morder a* TABAQUINO, *que se defiende*). No solo de pan vive el hombre. No, también se vive con dinero. Y en nuestro Santo Oficio le diremos con quién casarse. Si vivir o no vivir con sus esposas, contando con su obediencia.

(Silencio, sigue la escena de confusión TABAQUITO-ESMERALDINA).

Y correrán a contarnos sus más penosos secretos y los absolveremos de todo. Y cuando venga volando la meretriz sentada sobre la Bestia para que los pobres de espíritu la desnuden y avergüencen, ahí estaré yo, como un pastor alegando la inocencia de los

millones de ovejas que han renunciado a la libertad y al amor. Más tabaco, más humo de lo que sea.
ESMERALDINA: En la casa de Don Blas hay más tabaco.
DIEGO: No voy.
ESMERALDINA: Venga que Cristina está sufriendo.
DIEGO: Como yo.
ESMERALDINA: Se ha desmayado.
DIEGO: Voy.
TABAQUINO: Esmeraldina, tengo algo para ti.
ESMERALDINA: Y yo algo para ti.
TABAQUINO: Dámelo.
ESMERALDINA: Después.

TABAQUINO: Ahora mismo.

Salen.

ESMERALDINA: No puedo, mejor después.

ANDRÉS DEL BOSQUE

ESCENA XIX

Con la ayuda de ESMERALDINA, es introducido "el especialista" (que no es otro que

DIEGO disfrazado de Doctor) en casa del DOCTOR BLAS, que se encuentra desolado y

arrepentido de haber tratado de casar a su hija por intereses económicos.

ESMERALDINA: Aquí está, señor, el Licenciado Las Peñas. Doctor en cardio-patología

en la Universidad de la Sorbona. (Entra DIEGO disfrazado de Doctor).

DR. BLAS: ¿Es usted el facultativo? Bastante joven lo veo.

DOCTOR DIEGO: Seguramente doctor, mas no seré yo el auscultado sino la paciente.

Saque La lengua diga A. La lengua sucia, mmmh ¿Fuma?

CRISTINA: (Asiente). Mm.

DOCTOR DIEGO: A ver... las encías...

CRISTINA: (Lo muerde).

DOCTOR DIEGO: Ay, muerde, señal de que esta vigorosa. Pásame el maletín de

porquería, perdón de cirugía (saca el estetoscopio). Vaya no tiene corazón.

CRISTINA: Se me rompió.

DR. BLAS: ¡¿Cómo que no tiene corazón?!

DOCTOR DIEGO: Silencio, ahí está, en la frente diga treinta y tres.

CRISTINA: Treinta y tres.

150

DOCTOR DIEGO: En la barriga diga treinta y tres.

CRISTINA: Treinta y tres.

DOCTOR DIEGO: Entre las piernas diga treinta y tres.

CRISTINA: Uno, dos, tres, cuatro...

DOCTOR DIEGO: Por lo menos reacciona bien.

DR. BLAS: He sido yo el culpable, por empujarla a un matrimonio disgustoso y cargarla con responsabilidades que a ella no le corresponden.

DOCTOR DIEGO: Si desaparece la tensión desaparece la enfermedad.

CRISTINA: No has sido tú, papá. Ha sido un cuervo que por besar a otra cuerva abandonó su nido.

DOCTOR DIEGO: Dice la Ornitología que el cuervo besaba un espantapájaros.

DR. BLAS: ¿Cómo dice?

DOCTOR DIEGO: Que el cuervo despechado al verse rechazado, se busca un espantapájaros y lo picotea hasta destrozarlo. Que era un espantapájaros, que era un muñeco, que no había otra cuerva, ni otra mujer. Que así actúa un cuervo herido.

DR. BLAS: Y eso que tiene que ver doctor con su desmayo.

DOCTOR DIEGO: Ah, el Misterio de la Ciencia Médica. (CRISTINA se da cuenta de todo y vuelve a desmayarse).

ANDRÉS DEL BOSQUE

(Tocan a la puerta, llega el CAPITÁN y EL MAGNÍFICO).

DR. BLAS: Dios mío se ha vuelto a desmayar.

(Entra ESMERALDINA y los presenta).

DR. BLAS: Caballeros, mi hija yace en cama y se ha desmayado.

CAPITÁN: Eso es la histeria de la novia, bastan unas cachetadas y asunto arreglado.

EL MAGNÍFICO: ¿Nada grave?

DR. BLAS: La está viendo un doctor que hasta hace un momento había logrado que recobrara la conciencia.

EL MAGNÍFICO: Recobrará la conciencia y requetecobrará ese doctor porque para cobrar son completamente inconscientes. En fin que aún somos novios, pero no te preocupes, Blas, yo me hago cargo de los gastos cuando nos casemos. Pobrecilla, ¿dónde está?

DR. BLAS: Pasen, en el Salón.

DOCTOR DIEGO: (Que abraza a CRISTINA). No conviene que vea gente, se sofoca.

EL MAGNÍFICO: Disculpe joven, no soy "gente", no nos han presentado. Soy MAGNÍFICO de Monroy, el futuro esposo de la dama en cuestión.

DOCTOR DIEGO: Con todo el respeto que merecen los años, soy el Licenciado las Peñas, doctor de la Sorbona.

 $EL\,MAGNÍFICO:\,Me\,imagino\,que\,es\,algo\,pasajero\,doctor.\, \\ \mathcal{C}\text{Cu\'al}\,es\,su\,diagn\'ostico?$

DOCTOR DIEGO: ¿Diagnóstico? (*Mira a* ESMERALDINA *buscando ayuda*). Lo primero es que su corazón ha sido contrariado y ha sufrido una arritmia que la tuvo a punto de un ataque al miocardio, luego, que tiene una insuficiencia respiratoria provocada por intoxicación y tabaquismo. Después que tiene el síndrome de atlas, cargando sobre sus espaldas un peso que le corresponde a su padre y no a ella. En seguida que tiene pesadillas en las que ve un anciano decrépito que se levanta de la tumba y la persigue con un ramo marchito para casarse con ella. Por último, ha sido contagiada por la melancolía de un ser viral que vive pensando en el suicidio y que solo ama lo que ha perdido.

CAPITANO: Tu niña tiene de todo, vamos.

EL MAGNÍFICO: Doctor Blas, hay que pagarle al facultativo.

DR. BLAS: Disculpe Conde duque de Monroy, pero es mi hija. Y mientras no la vea sana y feliz no meteré ninguna prisa a las decisiones que tome. ¿Terminó ya, doctor Licenciado de Las Peñas?

CRISTINA: (*Se levanta extraña*). Estoy bien... (*Ríe como loca*). Ah, es usted, Fuente Lapeña, el ente dilucidado (*le da un largo beso al facultativo*)... (*Cacarea como una gallina*).

(Se dirige a EL MAGNÍFICO). Mira, Papá, está aquí el Fantoche Vallisoletano (indica al CAPITÁN)... (Toma a su padre del brazo). Bien si nos vamos a casar señor para qué alargar las cosas... traiga al notario.

(Se dirige a EL MAGNÍFICO). Ven, Papá. Pero si tú mismo eres notario. Cásanos ya. (Cacarea y se desmaya repentinamente).

DR. BLAS: Dios Santo, Doctor, mi hija no está bien. Caballeros lo lamento.

EL MAGNÍFICO: También tendré mucho que lamentar yo doctor pero le recuerdo que hemos firmado un contrato matrimonial.

ANDRÉS DEL BOSQUE

CAPITÁN: Y un contrato con la compañía de Indias.

DR. BLAS: Sí señor, pero, si una parte del contrato por fuerza mayor...

EL MAGNÍFICO: El matrimonio ha de celebrarse o no se invierte un centavo.

CAPITÁN: Cuidado que bastan dos testigos para elevar una acusación ante el Santo Oficio.

EL MAGNÍFICO: Los mismos que podría tener yo para acusarlo de ciertas cosas inconvenientes que usted ha dicho a propósito del Santo Oficio.

ESCENA XX

ESMERALDINA trae al cura. Entra el cura: El INQUISIDOR va a proceder a la ceremonia matrimonial o de los santos óleos, según sea el caso... Y en el momento en que se pregunta si hay algún impedimento, salta ESMERALDINA y revela todas las relaciones de EL MAGNÍFICO, sus ciento un vástagos, sus negocios, sus conspiraciones y todos procuran salvarse acusándose unos a otros. El INQUISIDOR revela los prontuarios de todos, incluso los del público... revela cosas terribles pone a unos contra otros y los acusa a todos con sus dedos puñales.

REVERENDO CASTAÑAZO: (EL INQUISIDOR). Veremos si existe algún impedimento para este matrimonio.

ESMERALDINA: Yo conozco varios impedimentos, su santidad. (*A* TABAQUINO). Esto es, Tabaquino, lo que quería entregarte. (*Le alcanza una pequeña bolsa*). Un encargo que me hizo tu patrón para ciertos trabajos de hechicería. Porque son los rizados pelos que la Señorita Cristina pierde y poda para mantener bello y vigoroso el

jardín de amor que reserva para su enamorado. Entrégalos que poco efecto tendrán para filtros amorosos y mucho efecto para litigios oficiosos de la Santa Inquisición.

EL MAGNÍFICO: ¿Qué haces bruja enredadora? ¿Qué impedimento?

ESMERALDINA: Yo conozco varios impedimentos, su santidad, en primer lugar es este señor como se sabe viudo, y dios sabe los padecimientos de su mujer al lado de este hombre, las hambres que pasó esa santa por su tacañería, como se encontraba esa mujer desvencijada y como el espíritu de la golosina, haciendo rendir el garbanzo, porque este avaro se los contaba, se habría muerto mil veces antes esa pobre mujer, si mi madre, a quien también sepultó esta sanguijuela, si mi madre santa no le hubiese mandado un huevo, un pedazo de tortilla, o una pierna de jabalí que le daban en las casa de los ricos, así amasó su fortuna este hombre prestando al setenta y cinco y al ochenta por ciento, comprando deudas y luego decuplicándolas, a costillas de su propia mujer y de los demás. Seis días estuvo echando el hueso de jabalí al puchero hasta que se quedó más seco que su alma puñetera. Y abusó de su mujer y de mi madre y abuso de mí, porque ha de saber su señoría que este hombre tiene hijos por todos lados, ciento y un vástagos se le conocen pero es como la mala madre, ese helecho que aparta todas sus crías de su tallo y así se multiplica como la mala hierba. Y todo lo que Dios le dio de generoso por abajo se lo dio de cicatero por arriba, porque le gusta meter la cuña donde ve amor y alegría, y no hay mocita de la Vera ni mujer casada que este sinvergüenza no haya seducido, valiéndose unas veces de lo que le deben, otras de la inocencia, otras porque a dar palique y ser brujo encantador cuando se lo propone no le gana nadie, pero, las más de las veces, a su nigromancia. Porque este danza sobre las tumbas y hace sopas de ranas, lombrices y alimañas mientras quema figuritas de cera del niño bendito...

EL MAGNÍFICO: Basta mentirosa de todos los demonios, no te reviento de una patada por respeto a su eminencia. Tienes tu cuerpo lleno de mentiras. Ahora te da por escupir

ANDRÉS DEL BOSQUE

sobre la mano que te da comida. Maldita seas tú y todas las brujas y esperpentos que

hay en el cielo... digo, en el infierno.

REVERENDO CASTAÑAZO: (EL INQUISIDOR). Dobla la cerviz fiero sicambro. Quema lo

que has adorado y adora lo que has quemado. Maldita la gracia que me ha hecho

vuestra farsa. Pero esto lo resolveré con elegancia comicastros de la legua. Me han

presentado a un buen chivo expiatorio.

¡A quemar al Judas!

CRISTINA: ; Y yo me caso o me muero?

REVERENDO CASTAÑAZO: ¿Hay alguna diferencia?

DR. BLAS: Se casa con El Magnífico de Monroy.

ESMERALDINA: O con el joven Diego en el día de hoy.

EL MAGNÍFICO: Ese joven está muerto, métanlo en un saco, se suicidó fumando tabaco.

CRISTINA: Ese joven es doctor y me curó con amor.

EL MAGNÍFICO: Pasó a mejor vida, le perdono los cien duros.

DIEGO: (CRISTINA ayuda a quitar el disfraz de médico).

La condonación la acepto

MAGNÍFICO de Monroy

Como usted quiere casarse

Con la prenda más divina

Pagará por su salud

Los cien duros que a la luz

156

PELELES

De esta simple medicina

Han mejorado a Cristina.

TODOS: ¡¡Diego!!

REVERENDO CASTAÑAZO: (EL AUTORITAS INQUISIDOR). Muy ingenioso además de

médico eres poeta y farsante e hipócrita y serás en esta historia por lo tanto el delator.

Ya que eres Diego, hijo de sastre que chapucea y repara, serás Diego de la Jara quien ha

hecho la denuncia que importa en este proceso, y eres judío converso, que tome nota el

notario pues este auto de fe ha de tener un autor. Y ese autor seré yo, el gran Inquisidor,

este cristiano, un servidor.

TODOS A CORO: Diego de la Jara fue el que nos denunció.

CRISTINA: ¡¿Y con este me iba a casar yo?!

ESMERALDINA: Solo falta que sea un vástago del MAGNÍFICO de Monroy.

TODOS: ¡¡¡¡Oooooohhhhh!!!!

DIEGO: Pero eso es una calumnia, una invención de la Santa Inquisición.

REVERENDO CASTAÑAZO: (EL INQUISIDOR). ¿Y qué no es una invención? Yo soy el

autor, yo soy el creador y Uds. figurillas de barro bien cocidas por el fuego. Digo lo que

hay que pensar, digo lo que hay que sentir y les doy para elegir entre pecar o morir.

DR. BLAS: Y los cristianos viejos...

REVERENDO CASTAÑAZO: (EL INQUISIDOR). Con la pureza de sangre me viene ahora

este Blas.

157

ANDRÉS DEL BOSQUE

No tenías puesto tú en la Aljama un dinerito a intereses que te lo administraba El

Magnífico de Monroy.

Si a tu propia hija ibas a vender para saldar la deuda, cristiano viejo. Y hoy día se verá

que la usura reina tanto en la iglesia como en la sinagoga.

CAPITÁN: Santiago y cierra España. Al llegar a Las Indias este tribunal...

REVERENDO CASTAÑAZO: (EL INQUISIDOR). Santiago y cierra la boca. Qué se te

perdió en la Indias que aquí no tengas mejor, no vas a buscar a Dios sino a robar al por

mayor. Le quitaremos a Las Indias un disgusto. Y te entregaremos a ti las alabardas y la

bandera para que esté representada en la Fiesta el poder militar. Estas son las

instrucciones de su majestad el Rey Felipe II que acaba de ser coronado en Portugal.

Entonces que sean absueltos los peropaleros de la acusación de sacrificar a un ser

humano pero que la Santa Inquisición modere e incluya esta francachela de carnaval

en el ciclo religioso de festividades conocidas como la Quema del Judas. Quemen a ese

muñeco llamado Peropalo.

Conjunto con la canción inicial de Peropalo fundida a danza final de las máscaras.

FIN



FAMOSA COMEDIA DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA VERSIÓN: CHARLES DELGADILLO DIRECCIÓN: CARMEN GALARZA



NURIA AYUSO - JORGE BARRANTES - RAQUEL BRAVO - PILAR BRINQUETE ALBERTO CAMPÓN - ELENA CARRASCO - MARÍA VICTORIA CERRATO - DANIEL DURÁN SARA JIMÉNEZ - RUBÉN LANCHAZO - EMILIO MACARRO - PABLO MEJÍAS - MATÍAS POMODORO



TALLER FIN DE ESTUDIOS - ESPECIALIDAD INTERPRETACIÓN 2014-2015

Consejería de Educación y Cultura

GOBIERNO DE EXTREMADURA

LA DIRECCIÓN PEDAGÓGICA DE LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA de Don Pedro Calderón de la Barca, Versión de Charles Delgadillo

Carmen Galarza

La puesta en escena de La Fiera, el Rayo y la Piedra, de Calderón de la Barca, versión de Charles Delgadillo, es el resultado de la asignatura Taller Fin de Estudios que se enmarca dentro de la materia Prácticas de Interpretación del Departamento de Interpretación de la ESAD de Extremadura, con la colaboración del Departamento de Voz, concretamente con el profesor Charles Delgadillo, responsable de la versión y de la técnica versal. El Taller Fin de Estudios se materializa en un montaje cuyo propósito es que los alumnos de cuarto curso integren en un proyecto, con formato profesional, los conocimientos adquiridos a lo largo de sus estudios superiores de Arte Dramático. De este modo, el trabajo de dirección tiene un doble objetivo: por un lado, diseñar un montaje y una dinámica de trabajo en formato profesional que permita a los alumnos desenvolverse en sus roles de actores y actrices; y, por otro, que este diseño responda fundamentalmente a criterios pedagógicos, desde la elección del texto hasta las funciones con público. En definitiva, el objetivo pedagógico enmarca todo el proceso, si bien la manera de alcanzarlo pase por jugar a diluirlo, es decir, crear un espectáculo valido en sí mismo en el que los alumnos experimenten un juego pactado en el que la relación alumno/a-profesora se transforme en actor/actriz-directora. En estas breves líneas expondremos las distintas fases y elementos de trabajo utilizados en este proyecto.

En lo que respecta a las materias de *Interpretación, Sistemas de Interpretación* y *Prácticas de Interpretación,* el plan de estudios de la ESAD Extremadura establece dos ciclos: el primero para las asignaturas pertenecientes a *Sistemas de Interpretación,*

que implican el estudio y la aplicación de los elementos básicos de la conducta escénica, técnicas interpretativas, creación de conductas complejas, construcción de personajes y escenas en estéticas realistas y no realistas; y un segundo ciclo, para las asignaturas de la materia *Prácticas de Interpretación*, que se concreta en tres talleres que incluyen la experiencia de la representación ante el público. En las puestas en escena, de distinta dificultad y duración, que se incluye en esta materia se van condensando, progresivamente, los conocimientos adquiridos a lo largo de todo el periodo formativo.

Teniendo en cuenta dicho plan, por lo tanto, el Taller de Fin de Estudios debía suponer, para los alumnos que en el curso 2014-2015 finalizaban sus estudios, un montaje de gran formato que sintetizara los conocimientos adquiridos en estos cuatro años ampliando, además, su formación. Tras haber realizado trabajos con escenas de Tennessee Williams y William Shakespeare, entre otros, y los montajes *Terror y Miseria del Tercer Reich*¹ de Bertolt Brecht y *Sodomía imperfecta*², la apuesta para este último taller era clara: llevar a escena una obra en verso. La elección del profesor Charles Delgadillo fue *La Fiera*, *el Rayo y la Piedra*, de Calderón de la Barca, una comedia mitológica llena de elementos barrocos. Esta obra sería la vía sobre la que desarrollar los objetivos propuestos para los alumnos, llevando al escenario un texto que en su primera lectura se percibe extenso y espeso pero que en profundidad, y desvelado por el trabajo del actor atendiendo a las pautas rítmicas del verso y a la acción como eje de la interpretación, se revela como una auténtica y divertida fiesta teatral.

El montaje

Si ¿qué hago? en una circunstancia dada determinada y ¿por qué lo hago? son preguntas esenciales para un actor, para la dirección lo son ¿qué quiero contar? y ¿por qué? Esas preguntas suponen el inicio de un proceso creativo tanto para el

 $^{^{\}rm 1}$ Taller de Interpretación I. Curso 2013-2014. Dirección: Carmen Galarza.

² Taller de Interpretación II. Curso 2014-2015. Dirección y Dramaturgia: Rodolfo García Añez.

intérprete como para la dirección, sin olvidar y teniendo siempre presente el fin último del texto. Desde nuestra perspectiva, el fin último de este texto calderoniano es crear un gran espectáculo, una comedia fantástica, llena de boato y aventuras, un artificio teatral para el divertimiento del público, donde se ensalza el amor correspondido y queda vengada su ausencia. Entendiendo que los gustos del público del barroco no eran los mismos que tiene ahora el actual, surgió la inevitable pregunta: ¿cómo acercarnos al espectador de hoy? Un divertimento sin grandes mensajes, una evasión lúdica... nuestra mirada se dirigió inmediatamente al cine y las series de televisión de tono fantástico. En efecto, las referencias al cine, teatro y series de televisión han estado presentes en todo el proceso. Estos son algunos ejemplos: la ambientación mágica, fantástica y en un tiempo indeterminado que evoca a la Edad Media de *Juego de Tronos*³; la revisión de George Lucas de la estética y las técnicas samurái en la opereta espacial épica Star Wars, muy influenciado a su vez por el cine del director japonés Akira Kurosawa; la sexualidad elevada al extremo de Jessica Rabbit⁴; o la espectacular combinación de estéticas en el montaje de Le Théâtre du Soleil *Richard II* de William Shakespeare, bajo la dirección de Ariane Mnouchkine.

La Fiera, el Rayo y la Piedra cumplía dos características esenciales: se adecuaba tanto al elenco como a sus necesidades pedagógicas. Aun así, era necesario realizar una versión que posibilitara doblar y hasta cuadruplicar personajes, ya que el número de estos duplicaba al de actores. Además, realizar una versión de la obra nos permitía acortar la duración, equilibrar la presencia de personajes femeninos y jugar con los cambios de género manteniendo, eso sí, sus rasgos esenciales⁵. En la versión realizada por Charles Delgadillo se cambiaron, también, las armas que se

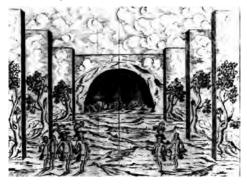
³ Serie de televisión de la cadena HBO. Juego de Tronos es fruto de la adaptación de la serie de novelas épicas de George R. R. Martin, *Canción de hielo y fuego*.

⁴ Personaje de animación de la película estadounidense de 1988 ¿Quién engañó a Roger Rabbit? Dirigida por Robert Zemeckis, film que combina la acción real con la animación.

⁵ El cambio de género a la hora de versionar un texto es una práctica que hemos utilizado en varias ocasiones, como es el caso de *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, versión de Charles Delgadillo Cuadra para el Taller de Fin de Estudios 2012-2013 de la especialidad de Interpretación de la ESAD de Extremadura.

esgrimen; es el caso del venablo de Anajarte que se trasformó en una katana o el arco y las flechas de Cupido sustituidos por dardos. El *budo*⁶ está muy presente en la formación de nuestros actores y actrices, ya sea en las clases de *Lucha escénica* del profesor Miguel Ángel Suárez, en la optativa de *Sable japonés aplicado al arte del actor* impartida por la profesora Eulalia Martínez o en las clases de *Interpretación*. La obra debía desarrollarse en un contexto fantástico, lo que nos permitía crear un mundo inubicable, conformando en él su estilo y leyes, mezclando elementos orientales y occidentales, donde dioses, humanos y seres mitológicos convivieran. De esta forma, podíamos introducir elementos propios de la estética y técnicas de las artes marciales japonesas, sin renunciar a otras referencias como el periodo medieval y renacentista.

En cuanto a la escenografía, *La Fiera, el Rayo y la Piedra* cuenta con una gran documentación gráfica: 25 dibujos acompañan el manuscrito que describe la representación valenciana de 1690 según la escenografía de Jusep Bayuca y Juan Bautista Gomar. Esencializando la idea de la escenografía valenciana, creamos un espacio en perspectiva con 8 *patas* en forma de vela.



Céfiro, Pigmaleón, Ifis, Brunel, Pasquín y Lebrón frente a las Parcas. *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón en Valencia (1690). Según escenografía de Jusep Bayuca y Juan Bautista Gomar⁷.

⁶ El término *Budo* hace referencia a la *vía del samurái*. Actualmente se utiliza como término genérico para designar el conjunto de artes marciales japonesas como Kendo, Jaido, Judo y Aikido.

⁷ Ars Theatrica, La Tramoya y los decorados http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/documentacion/tramoya.html.

Los tonos crema y textura irregular de las *patas*, permitían, con el apoyo de la iluminación, la mutación de los múltiples espacios donde se desarrollaban las escenas: monte, palacio, playa, llano, mar, etc. Como accesorios utilizamos cuatro cerezos en flor para el jardín; a las puertas del palacio de Anajarte, cuatro pequeñas columnas y tejidos para crear las olas del mar. Con el propósito de potenciar la teatralidad se introducían en escena a la vista del espectador, al estilo del teatro tradicional japonés. Los *kokken*, embozados de negro y trabajando la *ausencia escénica*, realizaron esta labor. Árboles, columnas y olas del mar junto con barcos esquematizados, construidos con cañas, constituían la única utilería de escena que se presentaba en toda la representación, lo que permitía crear varios niveles de acción, donde los segundos y terceros planos se convertían en un marco escenográfico.

El vestuario y la caracterización diferenciaban claramente el plano de los *dioses*, humanizado y natural, evitando referencias iconográficas clásicas; y el de los *humanos*, más compuesto y recargado, con un maquillaje *máscara* que les proporcionaba cierta deshumanización que apoyaba la *gestualidad delineada* de estos personajes en escena. Reseñar el uso de las hakamas⁸ en los personajes nobles.

El trabajo del actor

En fase de ensayos, y una vez planteada la propuesta de montaje, se dotó de libertad a los intérpretes, tanto en el diseño de su *entrenamiento* como en el *análisis de mesa*, con el fin de entrenar la autonomía como una herramienta más de trabajo. Después de haber realizado un par de lecturas del texto, se solicitó a los alumnos la elaboración de un *entrenamiento* propio, en el que podían introducir cualquier elemento que hubiesen trabajado con anterioridad y que respondiese, por un lado, a sus necesidades como actores y actrices en el momento actual; y, por otro, la

⁸ La *hakama* es una prenda ceremonial japonesa utilizada en la actualidad tanto por hombres como por mujeres. Su función original era proteger las piernas aunque posteriormente se convirtió en un símbolo de status que utilizaban nobles y samuráis.

CARMEN GALARZA

introducción de elementos técnicos de apoyo para la construcción del personaje dentro del diseño establecido de montaje. Por otro lado se trabajaron elementos comunes como: niveles de energía vocal y gestual para larga distancia; *Kototama*⁹; técnicas de Aikido, trabajo con *bokken*¹⁰ y *jo*¹¹. Se prestó especial atención a los desplazamientos, los personajes con *hakama* entrenaron la caminada samurái bajando el *koshi*¹², flexionando las rodillas y manteniendo la punta de los y pies en contacto con el suelo; se creó una etiqueta como forma de relación entre personajes, estableciendo saludos ceremoniales tanto en la vertical como de rodillas, en *seiza*¹³ y *tate hiza*¹⁴; para el *estudio de manos* se tomaron como referencia diferentes *mudras*. Los personajes que portaban armas las introdujeron en su entrenamiento, estudiando el uso específico de cada una de ellas. A lo largo del montaje aparecen gran número de desenvaines y guardias junto con dos combates. En el primero de ellos se enfrentaron dagas, katana y *espadas de mano y media*¹⁵ contra bastones; en el segundo, el desencuentro de *Ifisy Céfiro, espadas de mano y media*.

El diseño de la lucha escénica en la que se enfrentan los príncipes corrió a cargo del *Maestro de armas Gabriel Ángel Ferrá*, que comenta al respecto:

Los personajes son de caracteres encontrados: uno es recto, honorable y cabal; el otro, sin dejar de reunir estas cualidades, es más adaptable para la consecución de sus fines. Era evidente que me debía decantar porque cada uno realizase una

⁹ Literalmente palabra-espíritu: Koto (palabra) y Tama (espíritu). Es una meditación vocal que utiliza palabras y silabas con el objetivo de fundir el Ki (energía vital) con el control de la respiración. Morihei Ueshiba, fundador del Aikido, considera la ciencia del Kototama como un elemento central en el estudio del Aikido.

 $^{^{10}}$ Sable de madera que sustituye la katana en los entrenamientos.

¹¹ Bastón de madera de una longitud aproximada de 1'30 m, utilizado en las artes marciales japonesas.

¹² Cadera.

 $^{^{13}}$ Forma de sentarse colocando las nalgas sobre los talones y el empeine.

¹⁴ Forma de sentarse similar a seiza pero con una rodilla levantada.

¹⁵ La espada de mano y media o bastarda es un tipo de espada europea de hoja larga y recta que puede ser esgrimida con una o dos manos.

esgrima diferente. La esgrima alemana e italiana, de los siglos XIII y XIV, debía enfrentarse.

Por lo que se refiere al trabajo con el texto, el alumno realizó el análisis de manera individual, pudiendo aplicar cualquier procedimiento estudiado con anterioridad, tanto en lo que respecta al análisis de las acciones del personaje como a la técnica versal, pasando después a la memorización del mismo. A continuación se inició la fase de *análisis activo* mediante improvisaciones con texto memorizado. Con este proceso y con el apoyo del *entrenamiento* se fueron creando progresivamente los personajes. Era una prioridad el acato de la estructura versal, respetando el ritmo definido como una gran acotación, como si de una partitura musical se tratara, huyendo tanto de la prosificación como de salmodia; trabajando en comprensión concreta de cada una de las ideas y acciones expresadas en el texto, con el objetivo último de convertir cada una de las palabras, pausas versales y movimientos en acciones *reales* dentro del universo que crea el entramado del texto y la línea de montaje, es decir, dentro del *juego* propuesto.

Contar con un grupo tan numeroso nos dio la oportunidad de trabajar escenas corales con varios planos de acción, además, la *etiqueta* y el espacio diáfano posibilitaron la combinación de paradas en tres alturas: vertical, rodillas y suelo. A lo largo de toda la obra, pero especialmente en estas escenas, se prestó especial atención a la toma y la cesión de *foco actoral* con el propósito de atraer el ojo del espectador allí donde fuese necesario para la comprensión de la situación. El trabajo de los actores en segundos y terceros planos, *fuera de foco*, casi imperceptible para el espectador pero fundamental para el total de la escena, consistió en mantener su personaje activo y en escucha pero con la acción atenuada.

El resultado del proceso ha sido un montaje de dos horas de duración, con un ritmo trepidante, en el que los 13 actores que finalizaban su formación han dado vida a 22 personajes, colaborando, además, en tareas de construcción de utilería, diseño de cartelería, creación del vídeo promocional, selección e interpretación musical, arreglos de vestuario de última hora...Un camino en el que nos hemos

CARMEN GALARZA

encontrado con numerosos conflictos que la tolerancia, el respeto y el trabajo en equipo nos han ayudado a resolver. *La Fiera, el Rayo y la Piedra* supone el culmen de una etapa de cuatro años de formación donde hemos intentado sustituir el *juicio* por el *análisis* y el *talento* por el *trabajo*. Desde luego, ha sido un viaje maravilloso.

UNAS PALABRAS DE INTRODUCCIÓN

Charles Delgadillo Cuadra

Extremadura posee tres Festivales de Teatro Clásico, uno grecolatino (Mérida); dos dedicados al Clásico Español (Cáceres y Alcántara). Aunque en los últimos años asistimos a la pérdida de identidad del sentido clásico del término, dada la abundancia de autores contemporáneos (muchos de ellos vivos) o de refundiciones que sólo conservan el nombre del texto original en aras de un mal entendido "acercamiento a los clásicos", es un deber insoslayable de una Escuela Superior de Arte Dramático, y máxime si ésta está en Extremadura, que a sus alumnos se les capacite en el conocimiento de la Interpretación de textos clásicos y de las distintas especificidades que estas obras representan y las necesidades de dar a la interpretación un carácter de vitalidad, correcta expresión y verdad escénica.

Durante mucho tiempo se ha mantenido la idea de que los clásicos son densos y aburridos, craso error. Lo que puede resultar con tales apelativos es a menudo su tratamiento y su forma de llevarlo a escena. Cuando se profundiza en el estudio de un texto de cara a su puesta en escena, y no debe olvidarse que es este el fin último de un texto dramático, se descubren elementos de muy diverso orden: desde el consabido *prodesse et delectare* o *dulce e utile*, es decir, enseñar divirtiendo, hasta conceptos tan variados que van desde una profundidad metafísica hasta una simple escuela de costumbres. Y ¿no es el Teatro una escuela de costumbres?

Con frecuencia los profesionales del arte escénico hemos apartado a los espectadores de todo cuanto "oliera a clásico" como algo difícil, incomprensible, a menudo denso, y las más de las veces absolutamente alejado de eso tan terrible que llamamos moda.

Por ambos motivos decidimos que el Taller de los alumnos que finalizaban sus estudios de interpretación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura encarase la puesta en escena de un texto de Calderón, pero que no fuese tan conocido como los consabidos *La Vida es sueño*, *La Hija del Aire* o *El Alcalde de Zalamea*. Para ello se eligió *La Fiera, el Rayo y la Piedra*, una comedia mitológica, escrita para el divertimiento de los reyes, plagada de elementos barrocos y con una lectura particular del autor sobre los mitos clásicos en aras de construir únicamente un alarde lúdico y festivo.

Durante el proceso de trabajo, la profesora responsable del Taller, Carmen Galarza, y los alumnos, encontraron multitud de situaciones y posibilidades que hacían amenos texto y representación, eliminando y demostrando que de densidad y aburrimiento Calderón tiene poco.

Por último, decir que para adaptar el texto a las características de un trabajo de Escuela Superior y de fin de carrera se han retocado algunos versos o suprimido otros, pero intentando en todo momento mantener viva la esencia calderoniana y que siga "sonando" a Calderón.

Si a él le ha gustado mi versión confío algún día poder preguntárselo.

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

FAMOSA COMEDIA DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Versión de Charles Delgadillo Cuadra

La Fiera, el Rayo y la Piedra es una "comedia mitológica", estrenada con el nombre de Las durezas de Anaxarte o el Amor Correspondido, en la que el genial dramaturgo D. Pedro Calderón de la Barca mezcla mitos clásicos refundiéndolos para crear un entramado argumental, muy del gusto barroco, utilizando todos los elementos del teatro áureo: galán suelto, quejas de amor, seres mitológicos, criados chocarreros, damas misteriosas; y todo ello como satélites de la disputa de Cupido y Anteros, los dos hijos de Venus. Esta obra es el Taller de Fin de Estudios de los alumnos de cuarto curso de Interpretación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura.

Estrenada en el Festival de Teatro Clásico de Cáceres el día 21 de junio de 2015, como Taller Fin de Estudios de la especialidad de Interpretación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura

INTÉRPRETES

Nuria Ayuso Torrado	IRÍFILE
Jorge Barrantes Moya	LEBRÓN
Raquel Bravo García	ISBELLA, BRUNEL
Pilar Brinquete González	PASQUÍN, LAURA, NINFA JARDINERA
Alberto Campón Palomino	CÉFIRO
Elena Carrasco Sánchez	ANAJARTE
Mª Victoria Cerrato González	VENUS, CLOTO
Daniel Durán Antúnez	ESTATUA, LAQUESIS, VULCANO
Sara Jiménez Fernández	PIGMALEÓN
Rubén Lanchazo Cobos	SIRENA, ATROPOS, ANTEO, CLORI
Emilio Macarro Rico	CUPIDO
Pablo Mejías López	IFIS
Matías Pomodoro Pereda	ANTEROS

KOKKEN

Irene Hernández Serrano, Miriam Munuera Martínez, Álvaro Muñoz Gómez, Ana María Ortiz Ramírez, Martuska Contreras Perales, Cristina Fernández Campanón.

FICHA ARTÍSTICA

Técnica versal	Charles Delgadillo
Maestro de Armas y diseño de lucha escé	nicaGabriel A. Ferrá Acero
Diseño gráfico	Pilar Brinquete González
Diseño y realización de vestuario	Pepa Casado, Luisi Penco
Ayudante de vestuario	Cristina Fernández Campanón
Iluminación	David Pérez
Vídeo promocional	Alberto Campón Palomino
Audiovisual	Mara Núñez
Fotografía	Carlos Pérez Hernando, Alfonso Cabañas
Realización de escenografía	La Nave del Duende, Javi Santuka
Agradecimientos	Madereto, Rodolfo García Añez

DIRECCIÓN

Carmen Galarza

OSCURO ESTÁ EL TABLADO

E ILUMINÁNDOSE UNO Y OTRO LADO,

SALE VENUS, CUAL UNA

DIOSA MÁS PERSEGUIDA QUE NINGUNA,

EN LUJOSO ATAVÍO,

CUYA APARIENCIA OTORGA LA PATENTE

DE DIRIGIR Y ENCABEZAR ETERNAMENTE

EL CARNAVAL DE RÍO.

VENUS:

Yo, que madre de Amor soy, y para aqueste festejo, en tres sagrados asuntos propongo tres argumentos. En tres desdichas de amor veremos a tres amantes; y tres criados, por supuesto. Céfiro, nombre del viento, aura apacible, de Argante hijo y príncipe en Sicilia, y quien, según Anajarte, por usurpar ese reino Argante hace prisionera sin que Céfiro lo sepa.

Ifis, príncipe de Libia, quien persiguiendo una fiera, por las artes de Cupido, de Anajarte sufre excesos. Pigmaleón, artista huido, el renombre de su fama, no evitará que a una piedra por amor le rinda el alma. Cuarto asunto el triunfo sea con que de Dïana y Venus, las Ninfas celebren hoy la gran victoria de Anteros. Yo, que tuve dos hermosos hijos, asombros del orbe. El primero fue Cupido; mas porque éste no crecía fui a consultar a las Moiras quienes con sabio consejo, dijéronme que un hermano, dar a mi hijo debiera. Hícelo entonces así y al mundo regalé a Anteros, siendo este Dios del amor correspondido y perfecto; y Cupido el del vendado amor, el del amor fiero. Estense todos atentos. a las Parcas y Sirenas, a las veces que aparezco, a las Ninfas, a las damas,

y a Cupido y a Anteros,
a esos tres pobres amantes,
a las burlas de sus criados,
a la mar y sus bajeles.
Así, pues, guardad silencio,
no sea que desde el cielo,
algún dardo de Cupido
os hiera a todos por necios. (VASE.)

(OBSCURÉCESE DE NUEVO EL TABLADO, Y MIENTRAS SE DICEN LOS PRIMEROS VERSOS, SE DESCUBRE LA PERSPECTIVA DEL MAR, CON TRUENOS Y RELÁMPAGOS.)



Foto: Periódico Hoy

PASQUÍN: (DENTRO.) ¿Qué se nos hizo el día?

CÉFIRO: (DENTRO.)

Enmarañada, obscura sombra fría,
con pálidos enojos
nos le hurta de delante de los ojos.

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA - VERSIÓN DE CHARLES DELGADILLO CUADRA

LEBRÓN: (A OTRA PARTE.) ¿Qué se nos hizo el sol?

PIGMALEÓN: (DENTRO.) En un instante,

no solo nos le quitan de delante

entupecidas nieblas;

pero el confuso horror de las tinieblas

nos le hace a cada paso

síncopa del oriente y del ocaso.

BRUNEL: (A OTRA PARTE.) ¿Qué se nos hizo de la hermosa lumbre

el esplendor?

IFIS: (DENTRO.) Aquella excelsa cumbre

le trasmontó, porque antes que llegara hoy al mar, en la tierra se apagara.

CÉFIRO y PASQUÍN: (DENTRO.) Al monte.

PIGMALEÓN y LEBRÓN: (DENTRO.) Al llano.

IFIS y BRUNEL:(DENTRO.) Al puerto.

(SALE IRÍFILE, VESTIDA DE PIELES, SUELTO EL CABELLO.)

IRÍFILE: ¿De cuándo acá, aqueste escollo ha sido

de humano pie pisado

ni de quilla aquel piélago surcado? Si ya no es que por mar y tierra quiera sitiarme quien pensando que soy fiera,

otra vez me ha seguido. ¡Oh, no hubiera salido a buscar día de tan gran portento, anciano padre mío, tu sustento!

CÉFIRO: (DENTRO.) De aquel peñasco, los incultos mayos,

a la saña nos libre de los rayos.

PIGMALEÓN: (DENTRO.) De aquella gruta, lóbregos los senos,

la amenaza repare de los truenos.

IFIS: (DENTRO.) De aquel celaje al corto abrigo breve

la luz de los relámpagos nos lleve.

CÉFIRO y PASQUÍN: (DENTRO.) ¡Piedad, obscuros velos!

PIGMALEÓN y LEBRÓN: (DENTRO.) ¡Piedad, Dioses divinos!

IFIS y BRUNEL: (DENTRO.) ¡Piedad, cielos!

IRÍFILE: En tan confusa guerra,

árbitro yo del mar y de la tierra,

tierra y mar señoreo;

y bien que a poca luz, desde aquí veo

allí correr tormenta,

derrotado bajel, allí violenta

tropa abrigarse al monte, y allí al llano número no menor. En vano, en vano, si a mí no me buscáis, ¡Oh peregrinos que las huellas seguís de tres destinos! solicitáis a tanto horror defensa, si causa este desorden lo que piensa (LOS TRUENOS.)

el docto estudio de mi padre y mío.

¡Oh, fuese antes que estudio desvarío!

Mas ¡Ay de mí infelice!,

que dice mucho este temblor, pues dice que hoy nace la ojeriza de los hados, a que no solo fueron destinados

los humanos sentidos,

mas también comprehendidos en estrago de escándalos tan graves

las fieras y los peces y las aves. Del margen solicitan las arenas, monstruos del mar, tritones y sirenas.

¡Ah, si de alguna el canto

la causa me dijera de horror tanto!

SIRENA: La hija de la espuma madre es del fuego,

brame el mar, gima el aire de envidia y celos.

IRÍFILE: Bajel veo a lo lejos

dando en aquella roca,

donde, caballo desbocado choca.

LOS TERCEROS: (DENTRO.) ¡Piedad, cielos divinos!

BRUNEL: (DENTRO.) Ya que en páramos vemos cristalinos

que apenas del bajel fragmentos quedan,

en el esquife escapen los que puedan

con Ifis, nuestro dueño.

(DESCÚBRESE EL ESQUIFE, Y VA PASANDO CON IFIS, BRUNEL Y OTROS.)

IFIS: ¡Oh, fuese tumba el derrotado leño en que, a despecho mío, de aqueste seno frío queréis vencer la guerra! **BRUNEL:** Ya que el mar se serena, a tierra. TODOS: A tierra. CÉFIRO: (DENTRO.) Ya que vuelve a aclarar la hermosa lumbre, el llano penetrad, dejad la cumbre. (EMPIEZA A ACLARAR.) PIGMALEÓN: (DENTRO.) Ya que otra vez le restituye el día, cercana población la suerte mía solicite, vagando este desierto. LOS TERCEROS: (DENTRO.) A tierra, a tierra. Al valle. LOS SEGUNDOS: (*DENTRO*.) LOS PRIMEROS: (DENTRO.) Al llano. LOS TERCEROS: (DENTRO.) Al puerto. IRÍFILE: ¡Ay infeliz de mí!, que ya la orilla costeando surca mísera barquilla, donde estoy. ¿Quién, sin ser vista, pudiera de aquí escapar?

(CÚBRESE EL ROSTRO CON EL CABELLO, Y AL IRSE A ENTRAR, SALEN CÉFIRO Y

PASQUÍN.)

	VERSION DE GIMMEES DEBGIDIELE COMBIEN
CÉFIRO:	Humano monstruo, espera;
	que aunque tu aspecto pudo
	ponerme horror, no dudo
	que tus señas desmientan tu semblante.
IRÍFILE:	Tente, joven: no pases adelante,
	ni quieras detenerme;
	que el escucharme más horror que el verme
	te ha de dar, pues si el verme te acobarda,
	más lo hará oírme.
(AL ENTRARSE POR OTRA PARTE	<i>HUYENDO, SALEN</i> PIGMALEÓN <i>y</i> LEBRÓN)
PIGMALEÓN:	Humano monstruo, aguarda,
	que pues de humano y monstruo
	noticias da el cabello sobre el rostro,
	con la duda del uno vencer quiero
	de otro el terror.
IRÍFILE:	Primero
	a aqueste mar me arrojaré que intente
	oíra los dos.
(AL IRSE A ENTRAR, POR OTRA PA	RTE SALEN IFIS y BRUNEL.)
IFIS:	Humano monstruo, tente,
	que, pues cuanto me asombra, me asegura,
	no sé qué luz entre tu traje obscura,

que me escuches pretendo.

IRÍFILE:	Cerrome el paso; y pues aun ir huyendo no permite mi suerte, ¿qué me queréis?
CÉFIRO:	Atiende.
PIGMALEÓN:	Escucha.
IFIS:	Advierte.
CÉFIRO:	En la caza perdido
PIGMALEÓN:	Del camino apartada
IFIS:	Con la mar alterada
CÉFIRO:	del terremoto al ruido
PIGMALEÓN:	del temblor al amago
IFIS:	del eclipse al estrago
CÉFIRO:	triste yo
PIGMALEÓN:	yo confusa
IFIS:	yo afligido
LOS TRES:	a este monte he venido
CÉFIRO:	donde escuchar deseo

PIGMALEÓN: ...donde oír solicito...

IFIS: ...donde en saber me empleo...

CÉFIRO: ¿Quién eres y qué monte es el que habito?

LOS DOS: ¿Quién eres y qué tierra es la que veo?

IRÍFILE: ¿De suerte que un deseo

 $a\,un\,intento\,reduce\,tres\,intentos?$

LOS TRES: Sí.



Foto: Carlos Pérez Hernando

IRÍFILE:

Pues juntaos los tres, y estad atentos.

De la fértil hermosura

de Trinacria, patria bella

de los Dioses, es lugar.

Dígalo allí de Anajarte

el alcázar, donde presa

la tiene Argante, su tío,

sepultada antes que muerta.

La fragua allí de Vulcano

lo diga, donde es violenta

y martillada tarea

la fundición de los rayos.

Y allí, entre las duras quiebras

de pardo escollo, lo diga

lóbrega gruta funesta,

rudo templo consagrado

en mal fabricada cueva,

a la deidad de las Parcas,

cuya vecindad, sujeta

siempre a estragos, siempre a ruinas,

siempre a llantos, siempre a penas,

hacen que continuamente

tales eclipses padezca;

si bien el de hoy dice más,

pues dice, si de mi ciencia

no miente la observación,

gradüada en las estrellas,

que este común sentimiento

de fuego, mar, aire y tierra,

y en tierra, aire, mar y fuego,

hombres, peces, aves, fieras, es cumplirse una amenaza que tienen los Dioses hecha, de que ha de nacer al mundo una deidad tan opuesta a todos, tan desigual, tan sañuda, tan violenta, que ha de ser común discordia de cuanto... (VASE.)

PIGMALEÓN: Oye.

IFIS: Aguarda.

CÉFIRO: Espera.

LEBRÓN: Con la palabra en la boca

no se dirá que nos deja, que antes con ella se va.

PASQUÍN: Burlolos su ligereza.

CÉFIRO: No hizo, que yo he de seguirla.

PIGMALEÓN: No hizo, que yo he de tenerla.

IFIS: No hizo, que yo he de alcanzarla.

(VANSE LOS TRES.)

LEBRÓN:	Sí hizo, pues el que tras ella fuere será un mentecato.
BRUNEL:	¿Por qué?
LEBRÓN:	Porque muy compuesta
	y adornada una mujer,
	aun no es bueno andar tras ella;
	¡miren qué será tras una
	tan salvaja, que se deja
	decir que hay Vulcano y Parcas
	poraquí!
PASQUÍN:	Peor si te quedas
	solo será.
LEBRÓN:	Dices bien.
LOS DOS:	Pues corramos.
LEBRÓN:	Que así sea;
	pero corramos sentados,
	si os parece.
	A SALIR POR PARTES DIFERENTES PIGMALEÓN, IFIS
CÉFIRO; CÚBRESE EL MAR Y D	ESCUBRESE EL BOSQUE. J
LOS TRES:	Monstruo, espera.
IRÍFILE: (<i>DENTRO</i> .)	Es en vano, pues ya pude
	hacer la fuga defensa.

CÉFIRO:	Lo intrincado de las ramas, por donde tan veloz entra,	
	me la han perdido de vista.	
PIGMALEÓN:	La enmarañada aspereza	
	deste bosque me la oculta.	
IFIS:	Pues ya a los ojos no dejan	
	terminar su sombra tantos	
	troncos como se atraviesan,	
	sea la voz la que la siga.	
LOS TRES:	Vuelve, prodigio.	
(SALEN LEBRÓN, PASQUÍN y BRUNEL.)		
LEBRÓN:	No vuelvas.	
	¿Qué os va en eso a los tres para	
	pedirlo con tanta fuerza?	
CÉFIRO:	Saber quién es el que nace	
	con tanto horror.	
PIGMALEÓN:	Y quién sea	
	el asombro destos montes.	
IFIS:	Oye.	
CÉFIRO:	Aguarda.	

PIGMALEÓN:	Escucha.
LOS TRES:	Espera.
IRÍFILE: (<i>DENTRO</i> .)	No me sigáis, que no es posible que decir pueda quién soy y por qué los hados a vivir así me fuerzan. A las Parcas consultad, que mejor lo dirán ellas, como quien sabe mejor quién nace a ser ruina vuestra.
CÉFIRO:	¡Confusión extraña!
PIGMALEÓN:	¡Extraño asombro!
IFIS:	¡Extraña tristeza!
LEBRÓN:	¿Adónde es que nos hallamos dijo esa señora bestia?
BRUNEL:	¿No lo oyes? A los umbrales de las Parcas.
LEBRÓN:	¿No son esas unas beatas que, hilando siempre, nunca echaron tela, y con ser tan hacendosas, jamás hacen buena hacienda?

PASQUÍN:	Las mismas.
LEBRÓN:	¡Triste de mí!
CÉFIRO:	Extranjeros, que las señas de traje y voz lo publican. Céfiro soy, de Trinacria príncipe, y ya que la fuerza del destino me ha empeñado, siguiendo otra inculta fiera, no he de volverme sin que, ya que mi valor me alienta, el oráculo me diga de las Parcas qué secreta amenaza de los hados es en mis imperios esta.
PIGMALEÓN:	Extranjera soy; la causa que a peregrinar me fuerza quizá es no menor, ¡oh invicto Céfiro!, para que quiera también yo saber el fin deste asombro que así llega; que yo te he de acompañar.
IFIS:	Cuando ocasión no tuviera yo, que del mar derrotado pisé también estas selvas, para inquirir los prodigios que su obscuro centro engendra,

por no volver a terror ninguno la espalda, fuera el primero que llegara.

CÉFIRO: Pues desquiciemos la puerta

deste risco que mordaza es de su boca funesta.

(ÁBRESE LA GRUTA, Y VENSE EN LO MÁS LEJOS DELLA LAS TRES PARCAS, COMO LAS PINTAN: LA PRIMERA CON UNA RUECA, CUYO HILO VA A DAR A LA TERCERA QUE LE DEVANA, DEJANDO EN MEDIO A LA SEGUNDA CON UNAS TIJERAS EN LA MANO.)



Foto: Periódico Hoy

PASQUÍN: ¡Qué miedo pone el mirarlas!

BRUNEL: ¡Y qué temor causa el verlas!

LEBRÓN: A cuál temor y a cuál miedo

es mayor, hago una apuesta.

CÉFIRO:	¡Oh tú, Laquesis, que impía de la futura edad nuestra desvaneces el estambre!
IFIS:	¡Oh tú, Cloto, que severa de la ya pasada edad deshaces el copo a vueltas!
PIGMALEÓN:	¡Oh tú, Átropos, que horrible la inexorable tijera, que es el fiel de los alientos, a arbitrio tuyo gobiernas!
CÉFIRO:	Dinos ya, pues, qué prodigio
IFIS:	Dinos ya, pues, qué violencia
PIGMALEÓN:	Dinos ya, pues, qué presagio
LOS TRES:	el pasado eclipse encierra.
LAS TRES: (CANTANDO MUY TRISTE	E.) Dolores de parto han sido con que ha nacido a la tierra su mayor ruina.
CÉFIRO:	¿Pues quién a allá ha nacido?
LAQUESIS:	Una fiera.

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

IFIS:	Ytú, ¿quién dices?
CLOTO:	Un rayo.
PIGMALEÓN:	¿Y qué dices tú?
ATROPOS:	Una piedra.
CÉFIRO:	¿Fiera?
IFIS:	¿Rayo?
PIGMALEÓN:	¿Piedra?
LAS TRES:	Sí.
(CIÉRRASE LA GRUTA.)	
LOS TRES:	Cerrose otra vez la puerta del obscuro seno.
LEBRÓN:	Mas, ¡que nunca estuviera abierta!
CÉFIRO:	Una fiera a mí me dijo, Laquesis, en sus respuestas que había nacido.
IFIS:	A mí, Cloto, un rayo.

PIGMALEÓN: Y a mí una piedra,

Átropos.

CÉFIRO: ¡Pues qué disforme

monstruo de tres tan diversas

cosas pudiera formarse!

IFIS: ¡Qué embrïón de tan opuestas

causas pudo componerse!



Foto: Periódico Hoy

PIGMALEÓN: ¡Qué pasmo de tres materias

tan contrarias!

LEBRÓN: Como hilaban,

haciendo estaban madejas.

PASQUÍN: De madejas, majaderas. BRUNEL: Dices bien, que la más cuerda mujer del huso en que hila tendrá la cabeza hueca. CÉFIRO: Claro está, que no hacer caso de lo imposible es prudencia. Como a tal mi horror le trata. IFIS: PIGMALEÓN: Y mi valor le desprecia. LOS TRES: Porque, ¿quién a un tiempo mismo pudiera, siendo una fiera, ser rayo y piedra? ANTEROS: (DENTRO.) Cupido. PIGMALEÓN: Ya es muy otra esta respuesta. IFIS: Oigamos, por si prosigue. ANTEROS: (DENTRO.) No recién nacido quieras echarme ya del regazo de Venus, mi madre bella. CUPIDO: (DENTRO.) Sí quiero, que nunca yo tuve ni tendré más fuerza que el primer día que nazco. Diranlo cuantos me sientan,

pues desde el primero día conocerán mis violencias.

PIGMALEÓN: De una fragua que a la gruta

yace de las Parcas cerca, dos jóvenes han salido

 $luchando, y\,de\,su\,pendencia$

no es vaticinio el enojo.

(SALEN LUCHANDO ANTEROS y CUPIDO.)

ANTEROS: No me des la muerte, suelta,

suelta mis brazos, Cupido; que ya rendido confiesa mi valor, que es más el tuyo.

CUPIDO: Es en vano que pretendas,

Anteros, que tenga yo

piedad, pues desde hoy es fuerza

que a las manos de Cupido, Amor absoluto, muera el correspondido Amor.

ANTEROS: Ten clemencia.

CUPIDO: No hay clemencia.

LOS TRES: Sí hay. Yo le amparo, porque

a tus manos no perezca.



Foto: Alfonso Cabañas

ANTEROS: A los tres debo la vida;

mas yo os pagaré la deuda,

ya que al temor dese monstruo huir padres y patria es fuerza.

CUPIDO: ¿Dónde has de huir de mi saña?

ANTEROS: En la superior esfera

de Dïana, que pues ya no puede sufrir la tierra el correspondido Amor,

al cielo es bien que yo ascienda,

y allí será desde donde

deshaga yo tus influencias. (VASE.)

CUPIDO: Seguirete allá.

LOS TRES: Es en vano.

CUPIDO:	Nadie mi furor detenga, que he de darle muerte.
LOS TRES:	¿Cómo?
CÉFIRO:	¿Tal rabia?
CUPIDO:	Porque soy fiera.
IFIS:	¿Tal ira?
CUPIDO:	Porque soy rayo.
PIGMALEÓN:	¿Tal crueldad?
CUPIDO:	Porque soy piedra.
PIGMALEÓN:	¿Piedra?
IFIS:	¿Rayo?
CÉFIRO:	¿Fiera?
CUPIDO:	Sí,
	que aunque me veis en tan tierna
	edad, fiera, piedra y rayo
	soy tan desde mi primera
	cuna, que nunca mayor
	he de ser por más que crezca.

CÉFIRO: Hiciérame admiración, si donaire no me hiciera tu arrogancia. IFIS: Este rapaz sin duda oyó de las ciegas Parcas la voz, y pretende valerse de su respuesta. PIGMALEÓN: Los niños lo que oyen dicen, o venga bien o no venga. CUPIDO: ¿De mí os burláis? CÉFIRO: Pues, ¿qué quieres que hagamos de una soberbia que risa causa? Conmigo por esta intrincada selva, hasta que mi gente encuentre y vuelva a buscar con ella aquel prodigio que vimos, dad, extranjeros, la vuelta, que quiero que me informéis hoy de las fortunas vuestras para daros mi favor en cuanto aquí se os ofrezca,

LOS DOS: Guárdete el cielo.

ya que el hado nos ha hecho cómplices de una tragedia.

CUPIDO:	¿De mí
	sin hacer caso se ausentan?
IFIS:	Y agradecido a ese agrado,
	te doy, primero que sepas
	quién soy, palabra de que
	no haga de tu lado ausencia
	hasta que del monte salgas.
PIGMALEÓN:	Yo es bien que lo mismo ofrezca
CÉFIRO:	Pues homenaje los tres
	hagamos, que en esta empresa
	del alcance deste monstruo,
	en cuanto nos acontezca,
	hemos de favorecernos.
PIGMALEÓN:	Y para que mejor pueda
	correrse el monte, mejor
	es dividirnos, y sea
	el rumbo de cada uno
	el que le diere su estrella.
IFIS:	Dices bien; mejor es ir
	los tres por partes diversas,
	y para juntarnos luego,
	tomemos los tres por seña
	el humo de aquella fragua
	cuya obscura nube negra
	siempre está atezando al sol.

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

PIGMALEÓN:	Norabuena.
CÉFIRO:	Norabuena.
CUPIDO:	Pues, ¿cómo habiendo escuchado quién soy, de aquesa manera os vais, sin darme más culto, ni hacerme más reverencia?
CÉFIRO:	Como, aunque eres fiera, eres muy dócil para ser fiera. (VASE.)
IFIS:	Muy tibio para ser rayo. (VASE.)
PIGMALEÓN:	Muy tierno para ser piedra. (VASE.)
LEBRÓN:	¡Mirad, pues, y quién quería también meterse en docena!
BRUNEL:	Ruin es quien por ruin se tiene.
PASQUÍN:	Y vil el que se desprecia. (VASE.)
LEBRÓN:	Vamos de aquí, que es rapaz que aún no ha ido a la escuela y es, oliendo a las mantillas, muy bello para ser fiera, muy tibio para ser rayo,
	muy blando para ser piedra. (VASE.)

CUPIDO:

Burla han hecho de mi enojo los tres. Pues yo haré que sea llanto de los tres la risa tan presto, que no anochezca sin que empiece mi venganza a dar su primera muestra, hasta en el criado. Por ello, estad humanos, alerta. Y pues de su casa ya arrojé a Anteros, que era el Amor correspondido que hasta hoy vivió, desde hoy sea Cupido el ingrato Amor, el que solo triunfe y venza. Para que sepan no solo estos tres que me desprecian, sino cuantos no me admiren por la deidad más suprema, que soy fiera, piedra y rayo, siendo primera experiencia de mi poder...

DAMAS:(DENTRO.)

¡Anajarte!

CUPIDO:

Anajarte han dicho. Sea proverbio o no, escuchar quiero.

ANAJARTE: (DENTRO.)

Lisi, Clori, Laura, Isbella, venid a estas selvas todas, donde os aguardo.

LAS CUATRO:	A la selva.	
CUPIDO:	Escuadrón de ninfas es	
	el que ese monte atraviesa.	
	Nuevo género de caza	
	sin duda será el que inventan.	
	Pero a mi rencor, ¿qué importa?,	
	si ya no es que saque della	
	experiencias para ser	
	la fiera, el rayo y la piedra. (VASE.)	
(SALEN LISI, CLORI, LAURA y ISBE	LLA POR UNA PARTE, CON VARIOS INSTRUM	1ENTOS
EN LAS MANOS; Y POR OTRA ANAJA		
LAS CUATRO:	A todas nos da a besar	
	tu mano, Anajarte bella.	
ANAJARTE:	Seáis todas bien venidas,	
,	donde mi amor os espera	
	con los brazos en el centro	
	de la coartada licencia	
	de mi prisión.	
ISBELLA:	¿A qué fin	
	que a él te sigamos ordenas,	
	con instrumentos y armas?	
ANAIADTE.	A fin do que en una empresa	
ANAJARTE:	A fin de que en una empresa	
	os he menester a un tiempo	

valientes y lisonjeras,

porque consta su vitoria de dulzuras y de ofensas.

CLORI: ¿De qué suerte?

ANAJARTE: Desta suerte.

LISI: Prosigue, pues.

ANAJARTE: Oíd, atenta.

Ya de Trinacria sabéis que había nacido heredera si mi estrella no estorbara lo que disponía mi estrella. Pues tan contraria al primero natal se mostró, y violenta, que póstuma de mi padre nací de mi madre muerta. En poder de Argante, hermano de mi padre, quedé en tierna edad, de su confianza entregada a la tutela. Él, con no sé qué pretextos de que teniendo; ¡qué pena!, en Céfiro hijo varón, yo perdía, por ser hembra, la acción del reino, tomó posesión dél; indefensa yo, él poderoso, ¿quién le había de hacer resistencia?

Diréis, ¿qué tiene que ver de mis pasadas tragedias el origen con haceros venir ahora a estas selvas con instrumentos y armas? La crianza en estos montes. la vecindad de sus peñas, lo familiar de sus riscos. lo intratable de sus quiebras, sobre la imaginación que es causa de mis tristezas, melancólico y adusto humor en mi pecho engendran; de suerte que no hay instante que un delirio no padezca, un letargo no me aflija y que un frenesí no sienta. Es el uno que aborrezca de suerte a los hombres, que de humana sangre sedienta vivo hidrópica; y es otro, que ya que vengar no pueda mi cólera en sangre humana, la vengue en brutos y fieras, pues siendo así que no hay cosa que me alivie y me divierta como la caza y la sangre. Los rústicos moradores desas míseras aldeas dicen, no sin grande asombro,

que anda cierta humana fiera en estos montes; y añaden, que la han visto alguna vez llegar del poblado cerca. De suerte que estoy pensando con la música atraerla y con las armas herirla. Y así, de uno y de otro armadas las cuatro, en cuatro diversas avenidas deste bosque os repartid, que yo, a espera, detrás de aquel verde tronco estaré, para que vea el sol una montería hoy tan extraña y tan nueva como cazar con reclamo este monstruo, de quien tiemblan los convecinos lugares de toda esta inculta esfera.

LISI:

A obedecerte venimos, y así solo la respuesta será el elegir los puestos.

ISBELLA:

No será, con tu licencia, que en pensar que vendrá ya el monstruo que buscas, muerta estoy de temor.

ANAJARTE:

Pues ¿no

tendrás tú valor, Isbella, para, en viéndole, trocar el instrumento a la flecha?

ISBELLA: No, señora, porque yo

le habré descubierto apenas

cuando eche a correr.

CLORI: ¿Tal dices?

LAURA: Pues yo desearé que venga

para matarle.

LISI: Yo y todo.

ISBELLA: ¡Cuidado con las valientas!

ANAJARTE: Id, pues, tomando lugares.

CLORI: Dices bien. Y así, yo en esta

parte al instrumento aplico

la mano.

LISI: Yo, en consecuencia

tuya, a esta parte me pongo.

LAURA: Yo, oculta en esta maleza

también estaré.

ISBELLA:	Yo aquí,
	que está del lugar más cerca.
ANAJARTE:	Pues yo, detrás de aquel tronco
	estaré a las cuatro atenta,
	blandiendo desta katana
	el filo tan de manera
	que venga a ser triunfo mío
	por cualquier parte que venga.
•	A LAS CUATRO PUNTAS DEL TABLADO; RETÍRASE ANAJARTE
y MIENTRAS CANTAN, S.	ALE IRÍFILE.)
CLORI:	¿Cuál es la dicha mayor
	de las fortunas de amor?
LISI:	Yo, Clori, no lo diré
	que poco de dichas sé.
	Laura lo dirá mejor.
LAURA:	Es error,
	que en amor no hay dicha segura.
ISBELLA:	Es locura,
	que no hay dichas en amor.
LAS CUATRO:	¿Cuál es la dicha mayor
	de las fortunas de amor?
IRÍFILE:	¿Qué dulces voces han sido
	las que con tal suspensión

me llevan el corazón
adonde quiere el oído?
¿Quién creerá que es para mí
tan poderoso veneno
ese canto de que lleno
hoy está el aire, que así
como sus ecos oí,
me vine acercando a ver
quién le causa, por saber?

CLORI:

¿Cuál es la dicha mayor de las fortunas de amor?

IRÍFILE:

Ni fue eso ni pudo ser, que no es saber mi trofeo ni hacer experiencia alguna de dicha, amor ni fortuna; porque solo es mi deseo deste armonïoso empleo, a pesar de mi temor, saber quién es el autor.

LISI:

Yo, Clori, no lo diré, que poco de dichas sé. Laura lo dirá mejor.

IRÍFILE:

Laura, esta voz me asegura que me lo dirá mejor. ¿Quién será, Laura?

LAURA:	Es error que en amor no hay dicha segura
IRÍFILE:	¡Con qué apacible dulzura
INITILE.	cada voz hace mayor
	la duda! Crezca el favor,
	porque crezca la ventura
	de escucharlas.
ISBELLA:	Es locura
	buscar dichas en amor.
IRÍFILE:	¿Cómo? Si de cada acento
	tras sí arrastrada me llevan
	las armonías, me elevan
	y mudan más movimiento
	cuando a decir vuelve el viento
LAS CUATRO:	¿Cuál es la dicha mayor
	de las fortunas de amor?
IRÍFILE:	Si cada una de por sí
	mis afectos arrebata,
	siendo al norte de una vida
	imán cualquiera del alma,
	¿qué harán todas juntas? Pero
	en lo espeso de estas jaras
	oculta será mejor
	que las oiga.

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

ANAJARTE:	Entre las ramas siento hacia esta parte ruido.
IRÍFILE:	¡Qué miro!
ANAJARTE:	¡El cielo me valga!
IRÍFILE:	Gente hay ahí.
ANAJARTE:	El monstruo veo.
IRÍFILE:	¡Muerta estoy!
ANAJARTE:	¡Estoy turbada!, que aunque mi valor me anima, su semblante me acobarda.
IRÍFILE:	Con dulce traición me han muerto. A todas partes sitiada, no me ha de valer la fuga.
ANAJARTE:	Pues el ánimo me falta ¡Laura, Clori, Isbella, Lisi!
DOS:	¿Qué nos quieres?
DOS:	¿Qué nos mandas?
ANAJARTE:	Llegad, y los instrumentos

	trocad todas a las armas;
	llegad, que aquí está la fiera.
CLORI:	¡Qué pena!
LISI:	¡Qué asombro!
LAURA:	¡Qué ansia!
ISBELLA:	¿Adónde están, reinas mías, todas aquellas bravatas?
IRÍFILE:	¡Ay de mí! ¿Dónde podré asegurar yo la espalda?
LISI:	Huye, Isbella.
CLORI:	Lisi, huye.
LAURA:	Huye, Clori.
ISBELLA:	Corre, Laura. (<i>VANSE.</i>)
IRÍFILE:	Crezca mi valor su miedo.
ANAJARTE:	¿Ansí os vais?
ISBELLA:	¿De qué te espantas? Que a los músicos no toca

venir, pues es cosa clara que su oficio es hacer fugas, y el valerse de las plantas cumplir con su obligación; pues son, usando su gracia, las gargantas de los pies también pasos de garganta.

ANAJARTE:

No importa, que yo conmigo quedo, y una vez cobrada del primer susto de verla, solo mi valor me basta.

IRÍFILE:

Pues ya que contigo sola el recato fuera infamia, de la acerada cuchilla emplea blandida el asta, de suerte que no me yerres porque si el golpe te falta, de mi nudoso bastón habrás de probar la saña, de suerte que, al primer golpe, no solo rendida caigas.

ANAJARTE:

No me admira tu arrogancia, que cuando el arpón te yerre, a mí que me quede basta el brazo que le despida, para que en segunda instancia en tan menudos pedazos mi cólera te deshaga, que esparcidos por el viento, suban a esfera tan alta que en encendidas pavesas, o caigan tarde o no caigan.

IRÍFILE: Tira, pues, y no me yerres.



Foto: Carlos Pérez Hernando

(AL EMBESTIRSE LAS DOS, SALE IFIS POR UN LADO, y ABRÁZASE CON ANAJARTE, y CÉFIRO POR OTRA, Y ABRÁZASE CON IRÍFILE.)

IFIS: Deidad, tente.

CÉFIRO: Monstruo, aguarda.

IFIS: Porque en tan desigual lid...

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

CÉFIRO:	Porque en tan nueva batalla
IFIS:	no es bien sea una mujer rival de empresa tan alta.
CÉFIRO:	no es bien que mates ni mueras sin que, si mueres o matas, sepamos quién fue el prodigio destos montes.
IFIS:	Suelta.
ANAJARTE:	Aparta.
IRÍFILE:	Que ya terciado el bastón
ANAJARTE:	Porque ya blandida el arma
IFIS:	esa hermosura
ANAJARTE:	ese asombro
LAS DOS:	triunfo ha de ser de mis plantas.
IFIS:	¿Qué soberana belleza
CÉFIRO:	¿Qué hermosura soberana
IFIS:	es la que este monte pisa?
CÉFIRO:	es la que ese traje guarda?

ANAJARTE:	Suelta, digo.
IRÍFILE:	Aparta, digo.
IFIS:	Si tu peligro estorbaba por una causa, ya son dos.
CÉFIRO:	Si antes embarazaba por una causa tu riesgo, dos son ya.
LAS DOS:	¿Dos?
LOS DOS:	Sí.
LASDOS:	¿Qué causas?
IFIS:	Tu hermosura y tu peligro.
CÉFIRO:	Tu riesgo.
IRÍFILE:	¿Y qué más?
CÉFIRO:	Tu gracia.
ANAJARTE:	¿Ahora lisonjas?
IRÍFILE:	¿Ahora rendimientos?

ANAJARTE:	Suelta.
IRÍFILE:	Aparta.
ANAJARTE:	Que ha de ver aquese asombro
	que soy rayo que desata
	Júpiter contra su pecho
	desde la esfera más alta.
IRÍFILE:	Que ha de ver esa altivez,
	a pesar de su arrogancia,
	que, desta montaña aborto,
	soy fiera desta montaña.
IFIS:	Que eres rayo, yo lo veo,
	pues tan poderoso abrasas,
	que sin ofender el cuerpo,
	has hecho ceniza el alma.
CÉFIRO:	Que eras fiera, ya lo lloro,
	pero de tan dulce saña
	que a quien matas te agradece
	el favor con que le matas.
ANAJARTE:	Más que con tu acción me obligas,
	me ofendes con tus palabras.
IRÍFILE:	Aún más que me lisonjeas
	con detenerme, me agravias.

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA - VERSIÓN DE CHARLES DELGADILLO CUADRA

IFIS:	Pues para que veas mejor cuán de tu parte me hallas
CÉFIRO:	Pues para que mejor veas cuán de extremo a extremo pasas
IFIS:	desempeñaré tu riesgo tomando yo tu venganza.
CÉFIRO:	has de ver que tu peligro soy yo quien te le restaura.
ANAJARTE:	Pues si haces por mí fineza tal, que esa fiera avasallas, porque estoy en el empeño de rendirla y de postrarla, aunque no he de agradecer yo jamás amantes ansias, te agradeceré el valor.
IRÍFILE:	Pues si haces que yo me vaya sin que me siga ninguno, agradeceré a tu fama de la fineza el socorro.
CÉFIRO:	Yo te doy deso palabra.
IFIS:	Yo te la ofrezco.
CÉFIRO:	Divina hermosura

IFIS:	Fiera humana
CÉFIRO: (A ANAJARTE)	No tu sable
IFIS: (A IRÍFILE)	No el bastón
LOS DOS:	esgrimas.
ANAJARTE:	¡Qué pena!
IRÍFILE:	¡Qué ansia!
IFIS:	¡Qué veo!
CÉFIRO:	¡Qué miro!
IFIS:	¡Oh, cuánto
	estimo que ocasión haya
	en que ya nuestro homenaje
	de algo a mi fortuna valga!
CÉFIRO:	No menos yo lo agradezco
	que empeñada tu palabra
	en ampararme, es preciso
	por mí una fineza hagas.
IFIS:	Sí haré, ¿qué quieres?
CÉFIRO:	Que aqueste
	asombro que ya me causa

más admiración que espanto, me ayudes que libre salga de sus riesgos, porque estoy en empeño de librarla, y dime tú lo que yo por ti puedo hacer.

IFIS: Ya nada,

porque en ese mismo empeño a mí me ha puesto esta dama y he de ayudar a rendirla.

CÉFIRO: Yo he de acudir a ampararla,

y así mira en qué te empleas.

IFIS: Mucho me admira que haya

quien...

CÉFIRO: Di.

IFIS: ...se ponga de parte

de la noche, contra el alba. Yo mi palabra empeñé.

CÉFIRO: Yo también di mi palabra.

IFIS: Yo la di al sol.

CÉFIRO: Yo a la aurora.

IFIS:	Yo al día.
CÉFIRO:	Yo a la mañana;
	y mira, extranjero, cómo
	ha de ser, que he de librarla.
IFIS:	Mira tú cómo ha de ser,
	Céfiro, porque yo
ANAJARTE:	Aguarda,
	¿tú eres Céfiro?
CÉFIRO:	Yo soy.
ANAJARTE:	Ya no me admira ni espanta
	que de parte de una fiera
	contra mí esté tu arrogancia,
	pues no es la primera vez
	que fieras contra mí amparas.
CÉFIRO:	¿Cómo, si no te conozco,
	de mi proceder te agravias?
ANAJARTE:	Como es el no conocerme
	otro abono de tu infamia.
CÉFIRO:	Pues, ¿qué fiera contra ti
	yo amparé?
ANAJARTE:	Una tan ingrata

	como lo es la tiranía con que tu padre me trata.
CÉFIRO:	Pues, ¿quién eres?
ANAJARTE:	Anajarte
	soy, y pues ya se declaran
	mis sentimientos, no quiero
	que otro tome mi venganza,
	sino yo, y así
CÉFIRO:	Detente,
dil mo.	porque si vengarte trazas,
	ya lo estás en quien rendido
	sabrá ponerse a tus plantas.
ANAJARTE:	Eso es querer que el sagrado
	de mi hidalguía te valga,
	pues no ha de ser, que
IRÍFILE:	También
	eso es querer que yo salga
	al reparo de su vida.
CÉFIRO:	Muy presto el favor me pagas.
IFIS:	También saldré yo en defensa
	de quien tú ofendes.

CÉFIRO: Repara

que estoy en la suya yo.

ANTEO: (DENTRO.) ¿Dónde, Irífile, te guardas?

IRÍFILE: Aunque al favor que te debo

siempre he de rendir las gracias,

ya me sobra tu favor

con esta voz que me llama. ¡Ven, Anteo, a socorrerme!

(SALE ANTEO VESTIDO DE PIELES, CON BARBA NEGRA.)

ANTEO: Pues ¿quién tu hermosura agravia,

viviendo yo, que no sea vil trofeo de tus plantas?

CÉFIRO: Aunque yo te defendía,

deidad, cuando sola estabas,

ya es fuerza ser contra ti

cuando otro monstruo te guarda,

y monstruo tal, que a pesar de traje, cabello y barba, de mi mayor enemigo me acuerda la semejanza.

ANTEO: (APARTE.) Céfiro es este. ¡Ay de mí,

si a disfrazarme no bastan

la edad y el traje!

CÉFIRO:	Traidor,
	¿aún vives?
ANTEO:	No me acobarda
	tu voz y tu acción, aunque
	no alcance por qué me llamas
	traidor, ni mi muerte intentes.
CÉFIRO:	Baste que mi honor lo alcanza.
IFIS:	Y yo, Céfiro, a tu lado
	estoy, ya que el duelo pasa
	a otro monstruo; que una cosa
	fue el empeño de una dama
	y otra el riesgo de tu vida.
ANAJARTE:	Yo es bien paréntesis haga
	a mis rencores también,
	y contra los dos te valga.
CÉFIRO:	Pues ya que la novedad
	de aventura tan extraña
	os pone a mi lado, sea
	advirtiendo que de entrambas
	vidas me guardéis la una.
ANTEO:	Ponte, Irífile, a mi espalda.
IRÍFILE:	A tu lado estoy mejor.

ANTEO: Pues contra los dos, ¿quién basta? CUATRO MUJERES: (DENTRO.) Acudid, acudid todos a la desigual batalla de hombres, deidades y monstruos. (SALEN LOS QUE PUDIEREN, PASQUÍN y BRUNEL.) TODOS: Mueran las fieras tiranas, escándalo destos montes. LOS DOS: Mueran, que en bulla no espantan. PASQUÍN: ¡Qué propio es de los gallinas animarlos la ventaja! UNOS: Mueran estos monstruos. TODOS: Mueran. ANTEO: Gran gente, Irífile, carga sobre los dos. IRÍFILE: Pues el monte en su aspereza nos valga. (VANSE.) Yo he de seguirlos, aunque ANAJARTE: el viento les dé sus alas. (VASE.) (SALEN LEBRÓN y PIGMALEÓN.)

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA - VERSIÓN DE CHARLES DELGADILLO CUADRA

LOS DOS:	Y yo a ti.
PIGMALEÓN:	¿Qué ha sido esto? Que del sitio en que aguardaba a las voces he venido.
IFIS:	No me detengas, que nada
CÉFIRO:	podré decirte. Ni yo.
IFIS:	Sino que temo ¡Qué ansia!
CÉFIRO:	Sino que dudo ¡Qué pena!
IFIS:	Que ha sido verdad ¡Qué rabia!
CÉFIRO:	Que ha sido cierto¡Qué asombro!
LOS DOS:	el anuncio de las Parcas.
PIGMALEÓN:	¿Contra?
LOS DOS:	Como contra mí quieren los cielos que nazca
IFIS:	el rayo destas esferas.
CÉFIRO:	la fiera destas montañas. (VANSE.)
LEBRÓN:	Aqueste es otro cantar, que allí dos fieras se alargan.

PIGMALEÓN: Algo fue dello, sin duda,

lo que dijeron las ansias

de los dos. De no entenderlos por entonces mi ignorancia me pesa, por no seguirlos; mas yo salvaré el alma, saliéndola al paso ahora

por esta senda. (VASE.)

LEBRÓN: ¡Mal haya

alma vid que, atajadas, nos tiene de tales amos

hoy las vidas y las almas! (VASE.)

(SALEN VENUS y CUPIDO.)

VENUS: ¿A qué fin, Cupido, ya

quieres que te labren armas tan venenosas que juntes las dos pasiones contrarias del olvido y del amor, en las puntas explicadas

de oro y plomo?

CUPIDO: A fin de que

usando, madre, de ambas, teman los mortales tanto mi favor como mi saña, mi agrado como mi ira, y mi paz como mi rabia. Desprecio han hecho de mí tres afectos, y en venganza con mis dardos heriré, y mis armas disparadas pasen, sin sentirlo el cuerpo, a ser venenos del alma.

VENUS:

Pues ya que usar de armas quieras, ¿Que uses, Cupido, no basta las nobles iras de todos?

No, pues, singular pretenda usar tu soberbia infancia de armas de veneno, pues basta cualquiera.

CUPIDO:

No basta,
porque aún han de ser los Dioses
sacrificio de mis aras.

VENUS:

Ya no me espanto de que engendre soberbia tanta quien a Anteros de mis brazos hoy desterró y...

CUPIDO:

Calla, calla, que si lloras por su ausencia, al ver que del mundo falta el correspondido Amor, tomaré de ti venganza también, y quizá algún día...

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

VENUS:	Ataja la voz.	
TODOS: (<i>DENTRO</i> .)	Ataja.	
UNOS:	Al monte.	
OTROS:	Al valle.	
OTROS:	A la selva.	
VENUS:	¿Quién este alboroto causa? Mas ¿quién le ha de causar, puesto que ya es, sin duda, que anda por ti en confusión el mundo? (VA	SE.)
(<i>SALE</i> ANTEO <i>CON</i> IRÍFILE <i>EN L</i>	OS BRAZOS, y TRAS ÉL TODOS.)	
CUPIDO:	Pues, ¡qué vitoria más alta!	
ANTEO:	Ya que el huir no es posible, este sagrado me valga.	
CUPIDO:	¿Qué es esto?	
ANTEO:	Es una desdicha, una pena, una desgracia que me obliga a que de ti hoy me favorezca. Cuanta gente aqueste monte alberga	
	toda en mis alcances anda.	

Esta beldad infelice pongo, joven, a tus plantas; su vida libra, la mía importa poco. CUPIDO: Levanta, que a no mal puerto has llegado, y pues que de mí te amparas, no temas. TODOS: Todos entrad. y muera donde se guarda. CUPIDO: ¿Qué es esto? Pues que llegase a mis umbrales, ¿no basta? ANAJARTE: No, que yo esa humana fiera a mis pies he de postrarla. IFIS: No, porque yo de su empeño tengo de valer la causa. CÉFIRO: No, que aunque la guarde yo, matar tengo al que la guarda. PIGMALEÓN: No, que el duelo de los dos a mí por los dos me alcanza. LEBRÓN: No, que para defenderlos

tiene usted muy pocas barbas.

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

UNO:	¿Quién te enoja?
DOS:	¿Quién te ofende?
TRES:	¿Quién te agravia?
CUPIDO:	Nadie, para que ninguno tome por mí la venganza. Y pues que segunda vez perdéis mi decoro, esparza dardos al viento de amor y odio, caigan donde caigan, que todo es veneno.
IRÍFILE:	¡Cielos!, ¿qué fuego llevo en el alma que me obliga a que agradezca a Céfiro aquella hidalga acción de guardar mi vida? (VASE.)
ANTEO:	Espera, Irífile, aguarda. (VASE.)
CÉFIRO:	¡Cielos! ¿Qué violento impulso tras una fiera me arrastra que ansí me obliga a seguirla? (VASE.)
ANAJARTE:	¡Cielos! ¿Qué pasión ingrata ha introducido en mi pecho

Esto sufro.

CUPIDO:

deste joven la bizarra acción que, aunque quieran, no será posible estimarla? (VASE.)



Foto: Alfonso Cabañas

IFIS: ¡Cielos! ¿Qué rayo es aqueste

que en una beldad me abrasa? (VASE.)

PIGMALEÓN: ¿Qué ignorado fuego es, ¡cielos!,

este que siento en el alma que, aunque su llama no veo, se deja sentir su llama? (VASE.)

LEBRÓN: ¿Cuánto va que me enamoro,

según suelto el amor anda,

que es peor que el diablo suelto? (VASE.)

PASQUÍN: Mas ¿qué fuera que en ingrata

diera yo de poco acá?

LOS HOMBRES:	¡Qué sentimiento! (VANSE.)
LAS MUJERES:	¡Qué ansia! (<i>VANSE</i> .)
CUPIDO:	Verá el mundo en los afectos
	de voluntades contrarias
	hoy mi poder.
ANTEROS:	No verá,
	que todo cuanto tú hagas,
	ingrato Amor, deshará
	desde este sagrado alcázar
	el correspondido Amor,
	porque con mejores armas
	quebrante yo tus arpones,
	y así todo cuanto trazas
	que sean rigores y iras
	haré yo delicias blandas.
CUPIDO:	¿Cómo podrás tú oponerte
	a mi deidad soberana,
	si haré yo amar a una fiera?
ANTEROS:	Yo haré aquesta fiera humana.
CUPIDO:	Yo haré aborrecer a una
	beldad a quien más la ama.
ANTEROS:	Yo haré que esa beldad quiera
	o tendré della venganza.

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA - VERSIÓN DE CHARLES DELGADILLO CUADRA

Yo haré una vida adorar.

CUPIDO:

ANTEROS:	Yo daré a las piedras alma.	
CUPIDO:	Fiera, rayo y piedra soy.	
ANTEROS:	Yo piedad, blandura y gracia.	
CUPIDO:	Pues al arma, al arma, Anteros.	
ANTEROS:	Pues, Cupido, al arma, al arma.	(VANSE.)
LEBRÓN: (SALE.)	¿Quién de vosotros me diga	
	en qué paró aquel suceso	
	en que todos confundidos	
	salieron con su tormento?	
	Que para aplacar el mío	
	fuime buscando el encuentro	
	de alguna ermita de Baco	
	que es donde yo me entretengo.	
	Mas, callad, que llega aquí,	
	mi ama con su tristeza.	
	¡Hola! Dime, qué te pasa	
	que veo	
PIGMALEÓN:	Déjame, necio,	
	que a ti ni a nadie es posible	
	que fíe mis sentimientos.	
LEBRÓN:	Pues porque veas que soy	

más liberal que tú, quiero fiarte yo esta vez los míos. Paciencia, y escucha atento: De Libia, tu patria...

PIGMALEÓN:

Ya

quieres traerme el recuerdo, Lebrón, de tantas deshechas fortunas como padezco. Ya querrás decirme cómo la muerte, ¡ay de mí!, de Alfeo me arrojó della, o por ser del Rey tan cercano deudo, o porque vivir no quise a la vista de suceso tan infeliz; que aun vengado, en un generoso pecho siempre está vivo el dolor, aunque esté el agravio muerto. Querrasme decir que apenas de mis desdichas huyendo en busca de Ifis, a quien sin conocerle le tengo por mecenas en Epiro, a Trinacria llegué, ¡cielos, nunca a ella llegara!, cuando perdida en ella al estruendo de aquel terremoto, vi un hermoso monstruo bello, juré una amistad, oí

de las Parcas el agüero, y la lid de...

LEBRÓN:

Oye, te ruego
que aunque todo aqueso es,
no es nada de todo aqueso.
Porque ¿qué tiene que ver
monstruos, Parcas, lides, duelos,
con que, todo eso acabado,
de aquellos dos caballeros
con quien alïanza hiciste,
uno se vuelva a su reino
y a sus aventuras otro,
y tú te quedes en estos
montes, sin que un solo instante
pierdas de vista ese bello
palacio, que es de Anajarte
voluntario cautiverio?

PIGMALEÓN:

Nada;

y es verdad que nada espero, porque no tiene mi mal en la esperanza consuelo.

¿qué es lo que aquí esperas?

LEBRÓN:

Si a tus suspiros atiendo, ¿qué va que es tu mal amor?

PIGMALEÓN:

¿De qué lo infieres?

LEBRÓN:	Lo infiero
	de que esa inquietud que tienes
	es como otra que yo tengo.
PIGMALEÓN:	¡Pluguiera Amor fuera amor
	mi mal!
LEBRÓN:	Pues muy mal te veo;
	mas ¿qué es?
PIGMALEÓN:	Una ira, un veneno,
	un letargo, una locura,
	un frenesí, un devaneo,
	una ilusión, un delirio,
	un Pero ¿qué digo, ¡cielos!
	Calla y déjame morir
	antes que diga que es cierto
	según en mí se ha vengado
	el traidor hijo de Venus,
	que puede ser piedra Amor.
LEBRÓN:	Si como morir te dejo
	me dejaras vivir tú,
	estaríamos contentos
	los dos.
(<i>SALEN</i> PASQUÍN <i>y</i> CÉFIRO.)	
PASQUÍN:	En fin, señor, ¿vuelves
	a estos montes?

CÉFIRO:

En fin, vuelvo

como a mi centro, que ya son sus entrañas mi centro. tanto, Pasquín, por aquel hermoso prodigio bello, bruta perla de sus mares, bruto rubí de sus senos, en quien que puede ser fiera hizo Amor el argumento, cuanto por desengañar a mis locos pensamientos, si es verdad o es ilusión el que vi a Nicandro en ellos; Nicandro, traidor vasallo, siempre a mis dichas opuesto. Y para facilitar de ambas causas el efecto, y poder a mi rencor y amor asistir a un tiempo al palacio de Anajarte, con este partido vengo de...

PASQUÍN:

Calla, que está aquí el uno de aquellos dos extranjeros.

LEBRÓN:

Céfiro, si no me engaño, viene allí.

CÉFIRO:

¡Cuánto me huelgo

de hallaros segunda vez!,
porque como los sucesos
que muy bien eslabonados
vivimos hace un momento,
unos y otros, no me dieron
lugar a la obligación
en que mi honor me había puesto,
deseaba saber quién sois,
y como ofrecí valeros
en cuanto pueda...

PIGMALEÓN:

Las plantas

mil veces humilde os beso; y pues la misma disculpa, señor, que vos tenéis tengo, también me valga a mí para no haberos ido sirviendo.

CÉFIRO:

Pues ¿cómo en aqueste monte

quedasteis?

PIGMALEÓN:

En grande empeño

me ponéis.

CÉFIRO:

¿Por qué?

PIGMALEÓN:

Porque

la causa, señor, no puedo ni callarla ni decirla: callarla, por el respeto de preguntármela vos, ni decirla por el riesgo de haber de decir mi nombre, cuando infelice deseo solo vivir ignorada, a cuya causa he dispuesto no salir desta montaña.

CÉFIRO:

Siempre curioso el deseo,
no ignorareis siempre ha sido
el más pesado argumento
pretender averiguarlo
satisfaciendo el saberlo.
Hablad, pues, claro conmigo
que para todo os ofrezco
segunda vez mi favor,
en tanto que al cuarto llego
de Anajarte, a quien hoy busco.

PIGMALEÓN:

Pues oíd, señor, atento: Lidia es mi patria, mi nombre Pigmaleón.

CÉFIRO:

Deteneos, ¿Sois aquella a la que dieron la pintura y la escultura tanta opinión, que es proverbio decir de vos que partís con Júpiter el imperio de dar vida y de dar alma, así al metal como al lienzo? PIGMALEÓN:

Sí, señor, yo soy de quien dijo ese encarecimiento, bien que sin jactancia mía, la fama; y conste no serlo, de que al confesar quien soy, con vergüenza lo confieso.

CÉFIRO:

¿Por qué?

PIGMALEÓN:

Porque hay quien presuma que es oficio el que es ingenio, sin atender que el estudio de un arte noble es empleo. Un día que divirtiendo estaba no sé qué pena en una estatua de Venus. Alfeo, un deudo de el Rey (si los reyes tienen deudos), entró en mi obrador, adonde admirando el mármol terso, tan vivo que sin la voz estaba hablando el afecto. quiso comprármelo; yo, cortés, claro está, y de cierto le respondí que envïase por ella, pero advirtiendo que su precio había de ser el no ponérmela en precio. Por mis palabras, creyendo que era modo de negar

lo que era consentimiento, no sé qué se dijo; baste saber que fue tal desprecio que me obligó a responderle con más brío que respeto, la mano...

PASQUÍN: Anajarte sale.

CÉFIRO: Esperadme aquí.

PIGMALEÓN: Eso no.

Habéisme de oír primero,
porque no es bien que en la mano
que fue mi postrer acento
quede mi honor sospechoso,
ya que ha de quedar suspenso.
Y así, sabed que la causa

de venir del Rey huyendo y procurar ignorada vivir, fue quedar él muerto.

Ahora acudid a otra cosa, llevando sabido eso.

CÉFIRO: Después de vuestras fortunas

y las mías hablaremos.

(SALEN ANAJARTE, CLORI y LISI.)

ANAJARTE: Desde aquella galería,

verde atalaya del cierzo, que os había visto una dama me dijo, y a saber vengo qué novedad, estimadme no decir qué atrevimiento, os tray a aquestos umbrales.

CÉFIRO:

Yo, bellísima Anajarte, oí vuestros sentimientos, habiendo considerado que si mi padre algún tiempo que aquí os crió y aquí os tuvo, fue con algunos pretextos que ya no importan, es bien desecharlos; y así vengo a deciros que elijáis vos los partidos o medios para vivir en la Corte, donde podéis, desde luego, ir a ser de mi palacio.

GENTE: (DENTRO.) ¡Tened!

IFIS: (DENTRO.) He de entrar.

ANAJARTE: ¿Qué es esto?

(SALE IFIS CON IRÍFILE y BRUNEL.)



Foto: Alfonso Cabañas

IFIS: Esto es llegar a tus plantas

a ofrecerte en un pequeño triunfo, divina Anajarte, las primicias de un afecto

que...

(APARTE.) Mas Céfiro está aquí,

¿quién pudo prevenir, ¡cielos!,

lance igual?

CÉFIRO: (APARTE.) Con Anajarte

ofendido mi respecto, y con la que tray mi amor no sé a lo que me resuelvo.

ANAJARTE: De dos acciones, al paso

que ambas me obligan, me ofendo;

pues ni este favor estimo, ni esta fineza agradezco. IRÍFILE: ¿Qué profundo sueño es

este de que yo despierto al mirarme entre mis ansias en palacio tan soberbio?

PIGMALEÓN: ¿Has reparado en los cuatro,

cuatro mudados afectos?

LEBRÓN: Y aun en los cinco, que el tuyo

por Dios que no lo está menos.

IFIS: Palabra te di, señora,

de ver a tus plantas puesto el asombro destos mares, escándalo de sus puertos. No pude cumplirla entonces, a causa de los sucesos

tan varios como tú viste;

mas durando en mí el pretexto

de tu gusto y mi palabra, de día a la vista atento, de noche atento al oído,

 $topo\,y\,lince\,a\,un\,mismo\,tiempo,$

penetré de esas montañas y hallé en miserable lecho a esa beldad, si es beldad, rendida al pálido sueño.

Desde su albergue a tus plantas...

ANAJARTE: Basta, basta, que no quiero

que aun este pequeño instante que te escucha mi silencio, puedas presumir que es callado agradecimiento. ¿Qué cosa es quitarme a mí la acción que de vencer tengo? Pues ¿no tengo yo valor para lograr lo que emprendo? ¿No volviera yo a buscarla? ¿No supiera cuerpo a cuerpo rendirla yo? Pues ¿por qué, loco, ingrato, altivo, necio, quisiste ajarme la gloria, asunto de mi ardimiento? Y para que mejor veas si le tengo o no le tengo y que triunfos de otra mano ni los estimo ni aprecio, ¡vuélvete, fiera, a tus montes!, que yo te buscaré en ellos. Y a ti, Céfiro, porque tampoco pienses que puedo agradecer la fineza del pasado ofrecimiento también te digo que estoy en el hado que padezco más hallada con mi mal que estaré con tu remedio. Porque no quiero de ti ni aun la vida, cuando dueño

fueras de la vida tú.
Y así los tres, sin que a veros
vuelva otra vez de mis ojos,
volved, volved de mí huyendo:
tú, humana fiera, a tus montes,
tú a tu patria, y tú a tu reino;
porque en mí no habéis de hallar,
siempre a mis iras atentos,
ni tú agrado, ni piedad
tú, ni tú agradecimiento.

IRÍFILE:

Espera, que aunque con tres hablas, y soy yo quien menos acción a responder tiene, me he de tomar el primero lugar, por mujer.

ANAJARTE:

decirme, según soberbio tu espíritu es, que tampoco

¿Querrás

mis ejemplares siguiendo, la libertad de mi mano

quieres?

IRÍFILE:

Pudiera ser eso, pues, desde el punto que vi

deste edificio soberbio, los reales aparatos

de sus doseles supremos,

me parece que entre pompas

reales estoy en mi centro.
Y así postrada te ruego
que como a humana me trates
pues lo soy; que si el despecho
soberbia me hizo en los montes,
humilde me hará el consejo
en los poblados.

ANAJARTE:

Levanta,

levanta, asombro, del suelo, que por servirme de fiera, en mi servicio te acepto.

IRÍFILE:

Perdóname, padre mío, si pudiéndome ir, me quedo sin ti, a vivir, que no sé quién me ha trocado el afecto de un instante a otro.

ANAJARTE:

Yporque

saber quién eres deseo,
conmigo te ven; y tú,
no presumas, extranjero,
que es favor que uso contigo
aceptar tu ofrecimiento.
Esto te digo, porque
arguya Céfiro desto,
que no agradeceré el suyo,
pues el tuyo no agradezco.

(VASE CON SUS DAMAS.)

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

CÉFIRO:	¿Quién vio igual desaire?
IFIS:	¿Quién igual desvanecimiento?
PASQUÍN:	¿Para esto a hablarla venías tan alegre y tan contento?
BRUNEL:	¿Para esto días y noches corrimos montes y cerros?
IFIS:	¡Que haga la fineza agravio!
CÉFIRO:	¡Que haga queja el rendimiento!
LEBRÓN:	¡Cuál se han quedado los dos elevados y suspensos!
PIGMALEÓN:	¿Veslos? pues yo les trocara mi tormento a sus tormentos.
LEBRÓN:	Yo no, porque se han mirado de mal arte.
PIGMALEÓN:	Escucha atento.
CÉFIRO:	Extranjero que, atrevido, has osado el pensamiento a dos cosas tan violentas como haber los ojos puesto,

(quién es, sabiendo), en hacer con tan públicos extremos finezas por Anajarte, ¿a qué añades después desto, sabiendo también que yo a aquesa mujer defiendo, en ir a buscarla? ¿En qué fundas tus atrevimientos?

IFIS:

Pudiérate responder,
Céfiro, que un caballero
por más que viva ignorado
no puede faltar a serlo.
Con cuya razón la libre
galantería de un pecho
generoso no es agravio
de los más cercanos deudos.
Y así, te diré no más
de que ya lo hecho está hecho
y que a precio de mi vida
lo habré comprado en buen precio.

CÉFIRO:

A eso no me toca a mí

responder, sino a mi acero.

PIGMALEÓN:

Mirad, tened...

BRUNEL:

Yalos tres.

¿qué nos toca?



Foto: Alfonso Cabañas

Estarnos quedos

	o hacer como que reñimos.
LEBRÓN:	Pues vaya de cumplimiento, y nadie tire a matar, pues bastará como diestros el señalar las heridas.
CÉFIRO:	¿Pues tú te pones en medio?
PIGMALEÓN:	Sí, puesto que el homenaje hice a los dos.
IFIS:	Según eso el no ayudar a ninguno será más noble pretexto

PASQUÍN:

 $que\, no\, embarazar\, a\, entrambos.$

PIGMALEÓN: No será, que yo no creo

que ver reñir sin reñir

toque nunca en quien pelea, y así que se mueva, piense

que ha de hallarme al lado puesto

del otro.



Foto: Carlos Pérez Hernando

IFIS: Pues ponte al lado

de Céfiro, que no puedo dejar yo de mantener

lo que he dicho y lo que he hecho.

PIGMALEÓN: La soberbia de pensar

que no importa te agradezco, para poder con buen aire

ponerme a su lado.

CÉFIRO: Eso

no; yo, que no me embaraces,

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

mas no que me ayudes quiero.

	Retírate.
PIGMALEÓN:	Esa igualdad,
	aun entre iguales, sospecho
	que fuera afectada.
IFIS:	Aguarda,
	que porque no desatento
	presumas que no la hay:
	Ifis, príncipe de Epiro
	soy, que a la Arcadia viniendo,
	provincia mía, corrí
	tormenta.
PIGMALEÓN:	¡Qué escucho, cielos!
	¿Tú eres Ifis?
IFIS:	Ifis soy.
PIGMALEÓN:	Perdóname, que no puedo,
	Céfiro, dejar de echarme
	a los pies de quien le debo
	vida y honor.
IFIS:	Pues, ¿quién eres?
PIGMALEÓN:	Pigmaleón, a quien dieron,
	sin conocerme, favores
	tus piedades.

IFIS:	Yo agradezco haberte hallado; mas no en esta ocasión, supuesto que aquí que no me embaraces y que no me ayudes quiero.
PIGMALEÓN:	Aqueso es uno, y otro volverme a dejar en medio para que una y otra vida guardar intente.
(SALE ANAJARTE.)	
ANAJARTE:	¿Qué es esto?
CÉFIRO:	Yo no lo sé.
IFIS:	Yo tampoco.
ANAJARTE:	¡Oh, qué recato tan necio, puesto que lo he de saber!
IFIS:	Pues si pretendes saberlo, yo te lo diré otro día, quizá con más noble afecto. (<i>VASE CON</i> BRUNEL.)
CÉFIRO:	Aguarda.
ANAJARTE:	No has de seguirlo,

sin que me digas primero qué es esto.

CÉFIRO: Yo lo diré

entonces a mejor tiempo.

(VASE CON PASQUÍN.)

ANAJARTE: Decidme qué ha sido, vos.

PIGMALEÓN: Yo, señora, lo sé menos,

pues solo sabré decir

que en dos partidos afectos

me importa acudir a entrambos. Cada guía siga a su dueño. (VASE.)

LEBRÓN: Pues adiós, hasta otro día.

ANAJARTE: ¿Nadie me dice qué es esto?

LEBRÓN: Yo, señora, lo diré.

Esto es que tres majaderos, sobre quién se ha de matar,

se hacen dos mil cumplimientos.
"Mate usted". "No, sino usted".

"Usté ha de matar primero".

Y como ninguno acuerda cual ha de matar, certero,

los acentos se desvían y desvían los aceros,

de forma tal que en tal lance

se semejan a los muertos
porque ninguno se mueve
o se colocan tan lejos,
que aunque alguno se lanzase
a dar un golpe certero,
ni disparando con hondas
acertaran ni a un sujeto;
más bien con mil cortesías
se atacan todos compuestos,
pareciendo que es festín
y no sólo enfrentamiento.
Y en vez de actuar con pendencia
riñen a lo "caballero".
Y tras esto, viven todos.

LAURA: (SALE.) ¡Quita, loco!

CLORI: (SALE.) ¡Aparta, necio!

ANAJARTE: ¿Desta suerte a mis umbrales,

y a mí se pierde el respeto?

Decidles vos que si vuelven,

atrevidos y soberbios, a aventurar mi decoro

que han de ver...

(SALE ISBELLA.)

ISBELLA: ¡Raro suceso!

¿Qué es eso, Isbella? ISBELLA: Es, señora, que apenas se miró dentro de tu cuarto esa fantasma, cuando sus adornos viendo, doseles, camas y estrados, perdió el poco entendimiento que debía de tener; y pasando en un momento la admiración a delirio, da en tratarse como dueño de todo. Mas ¿para qué, señora, te lo encarezco, pues puedes tú verlo? (SALE IRÍFILE.) IRÍFILE: ¡Hola! ¿Nadie responde? ¿Qué es esto? Mal servida estoy de vuestra desatención. Pero ¡cielos!, ¡ay de mí!, ¿qué es lo que digo? ¡ay de mí!, ¿qué es lo que pienso? ANAJARTE: ¿Qué tienes? IRÍFILE: No sé, señora,

ANAJARTE:

no sé, porque un devaneo hasta mirarte se había apoderado en mi pecho.

ANAJARTE:

Cóbrate, pues, y conmigo
ven a espaciarte, que quiero,
ya que la experiencia antes
me lo ha dicho, que en aquesos
jardines sea quien más
repare tus sentimientos
la música, para que
más asegurada dellos,
tu patria y nombre me digas
y por qué extraños sucesos
te ha traído la fortuna
ansí a vivir.

IRÍFILE:

Para eso

poco he menester cobrarme, pues cuanto decirte puedo de mí es que mi nombre es Irífile, que el primero rayo del sol vi en el monte, adonde un anciano viejo, padre mío, me ha crïado allá, por no sé qué agüeros que vio en las ocultas ciencias de estrellas y de luceros, de quien yo, para cumplirlos, he estudiado el entenderlos.

ANAJARTE:

No te enternezcas y ven conmigo. Vosotras luego

	seguid a las dos, llevando
	al jardín los instrumentos. (VANSE LAS DOS.)
LEBRÓN:	¿Sabranme decir ustedes
	porque me importa saberlo,
	cuál de ustedes cuatro es
	una dama a quien yo quiero,
	como cosa de perder
	por ella el entendimiento?
	Porque yo bien sé que es una,
	mas cuál una es, no sé.
ISBELLA:	Bien nuevo
	estilo de declarar
	un galán su sentimiento.
LEBRÓN:	Cada uno se declara
ELDION.	como puede.
CLORI:	Y en efeto,
	¿usted está enamorado?
LEBRÓN:	Pienso que sí, a lo que pienso.
LAURA:	¿En qué lo ve?
LEBRÓN:	En que ando más
	limpio, en que hablo más discreto
	que solía y en que traigo
	un hipocondria acá dentro

	como un si es y no es, que la siento y no la siento.
ISBELLA:	Pues declárese ya usted de una vez, y vuelva luego, que aquí se le hará justicia.
LEBRÓN:	Eso dijo un mosquetero.
LAURA:	¡Qué discreto mentecato! (VASE.)
ISBELLA:	¡Qué galante majadero! (VASE.)
LEBRÓN:	Son atributos y achaques de galantes y discretos. Mas, ¡ay de mí!, enamorado sin saber de quién. El ciego rapaz de quien hice burla, sin duda alguna, anda a tiento por mis sentidos.
PIGMALEÓN: (<i>SALE.</i>)	Lebrón
LEBRÓN:	¿Quién va allá?
PIGMALEÓN:	Dime, te ruego, ¿viste a Céfiro o a Ifis?

Que yo, por seguir a un tiempo a los dos, no vi a ninguno.

LEBRÓN: A mí me pasa lo mesmo, que por seguir cuatro damas,

sin conseguir una quedo.

Mas a ninguno vi.

PIGMALEÓN: ¡Ay triste!,

 $que\,en\,su\,competencia\,temo$

declararme por el uno

porque a entrambos se lo debo:

Ifis, por su embajador

con Lidia, siempre mi afecto se mostró y en mi desdicha él fue, a su mandato atento,

quien me guardó y puso en salvo;

Céfiro aquí, noble y cuerdo, me ofrece el favor de que necesito... Mas ¡qué veo! Ya abierto el jardín está.

LEBRÓN: Pues ¿qué importa que esté abierto?

PIGMALEÓN: ¿Qué importa dices, villano,

infame, atrevido y necio?

¿Qué importa? Pues ¿sabes tú la deidad que habita dentro?

LEBRÓN: Yo solo sé que estás loca.

PIGMALEÓN: Es verdad, yo lo confieso,

y así, aunque a entrambos los pierda,

no se pierda el breve tiempo de seguir mi desvarío. (VASE.)

LEBRÓN: Señores, ¿qué ha de ser esto,

ni quién me sabrá decir en qué ha de parar?

CUPIDO: (DENTRO.) Anteros.

LEBRÓN: ¿Quién es Anteros? Mas ¿quién

a mí me mete en saberlo, sino en seguir a mi ama, y procurar a fe cierta

saber quién es quien le tiene en estos jardines muerta, y quién podrá remediar

su amor o locura?

CUPIDO: Anteros.

LEBRÓN: Mal Anteros te dé Dios,

y más si eres el que pienso. (VASE)

CUPIDO: (SALE.) De fiera, rayo y piedra en otra parte

blasoné yo y blasono en esta esfera,

pues piedra, rayo y fiera en Irífile soy y en Anajarte

y en ese mármol frío a quien el arte hermosura sin alma dar procura;

porque en aquesta calma

aun venciese sin alma hermosa una escultura.

Pero ¿cuándo tuvo alma la hermosura?

Y porque suspendido tengas en mis despojos

no solo el devaneo de los ojos, mas también la lisonja del oído, pues dice todo que al nacer Cupido murió Anteros, Amor correspondido.

Céfiro, ¿en quién dicha espera?

VENUS: (SALE.) En una fiera.

CUPIDO: ¿Y quién a Ifis da desmayo?

VENUS: Un bello rayo.

CUPIDO: ¿En quién Pigmaleón no medra?

VENUS: En una piedra.

CUPIDO: Ninguno llegue a ser yedra

del laurel que ama, porque hoy

lloren todos, que yo soy la fiera, el rayo y la piedra.

(VANSE y SALE IFIS y una NINFA JARDINERA.)

IFIS: Esto habéis de hacer por mí.

NINFA:	No sé si me atreveré.
IFIS:	Pues ¿qué riesgo tiene el que con vos me tengáis aquí en traje de jardinero cuatro días?
NINFA:	Que pudiera
	ser que alguien os conociera.
IFIS:	No es posible, que extranjero soy, y soy agradecido. Esta cadena tomad en primer muestra.
NINFA:	Mirad,
	yo bien os diera un vestido
	y bien conmigo os tuviera;
	bien de sobrino os tratara,
	y bien, en fin, os guardara,
	si mal no me sucediera.
	¿No conocéis a Anajarte?
	Es un rayo.
IFIS:	Ya lo sé,
	pues su fuego examiné.
	¡Oh bastardo hijo de Marte!
	No te has de vengar de mí,
	que ha de saber mi fineza
	esta imposible belleza

vencer.

NINFA:	Gente viene allí.
	retiraos.
IFIS:	¡Oh, quién vella
	o hablalla pudiera hoy
	para decilla quién soy
	y lo que he de hacer por ella! (VASE.)
NINFA:	¿Dónde bueno, camarada?
PIGMALEÓN:	Por este bello jardín
	divertida voy, a fin
	de admirar de su extremada
	fábrica y agricultura
	el arte y naturaleza,
	adonde de la riqueza
	desprecio hace la hermosura.
NINFA:	¿Ya os querréis estar aquí
	embobada todo el día,
	junto a aquella fuente fría
	donde otras veces os vi?
	Pues no ha de ser hoy, que creo
	que Anajarte ha de bajar
	a su esfera.
PIGMALEÓN:	Dad lugar
	breve rato a mi deseo,
	que esta sortija podrá
	dar, si os riñen, esa culpa
	de mi parte la disculpa.

NINFA: ¡Y cómo que la dará!

Mirad, si la veis venir

por ahí, procurá esconderos. ¿Quién son estos majaderos que saben dar sin pedir?

Y aún otro más, que escondido

dentro del jardín está. Pero aquel manda y no da

y así no es tan bien servido. (VASE.)

PIGMALEÓN: Ya que solo a verte llego

helada, muda hermosura,

permite que mi locura

 $temple\,en\,tus\,aguas\,su\,fuego.$

Al igual que un hombre ciego,

vi en tu rara perfección lograda mi admiración,

te confieso que al mirarte

es la inclinación del arte,

arte de otra inclinación.

La elección estimo; no

duren tus ansias esquivas

que, a precio de que tú vivas,

¿qué importa que muera yo?

Y pues mi afecto te dio

el alma, ¡oh estatua bella!,

vive, vive al poseella,

porque no es justo, ¡ay de mí!

que ella no te sirva a ti

y a mí me dejes sin ella.

O para verme y hablarme
el alma que te di emplea,
o para que te hable y vea
vuelve, volviendo a animarme,
el alma que te di a darme.
Mira que es desdén indino
si a ti fue y a mí no vino
creer que algún tirano Dios,
poniéndose entre los dos,
nos la ha hurtado en el camino.

LEBRÓN: (SALE.) Diciendo amores está

a una estatua, a quien ofrece la alma, y a mí me parece, pues hecha un mármol está, que no le responderá.

PIGMALEÓN: ¿Quién habla aquí?

LEBRÓN: Bien podías

saberlo.

PIGMALEÓN: ¿Tú me seguías?

LEBRÓN: ¿Cuándo tu sombra no he sido

siempre tras ti?

PIGMALEÓN: ¿Qué has oído?

LEBRÓN: Muchísimas boberías.

PIGMALEÓN:	¿Has, di, llegado a entender que esta perfecta escultura la causa es de la locura que me has visto padecer?
LEBRÓN:	¿Pues no?
PIGMALEÓN:	Ya querrás hacer burla, ¡ay Dios! de mi pasión.
LEBRÓN:	No querré, ni es ocasión deso.
PIGMALEÓN:	¿Por qué?
LEBRÓN:	Porque
LEBRÓN: PIGMALEÓN:	Porque Di.
	-
PIGMALEÓN:	Di. En toda mi vida vi
PIGMALEÓN: LEBRÓN:	Di. En toda mi vida vi cosa más puesta en razón
PIGMALEÓN: LEBRÓN: PIGMALEÓN:	Di. En toda mi vida vi cosa más puesta en razón ¿Qué?

PIGMALEÓN:	¿Por qué?
LEBRÓN:	Porque quien no sabe
	hablar, no sabrá pedir.
	¿Hay cosa más descansada
	que amanecer uno sin
	cuidar de lo que al que se ama
	ha de comer y vestir?
	Y más en tiempo que el traje
	está tal, que sin mentir,
	no se usa por mayo el
	jubón que se hizo en abril.
	Fuera de que, ¿qué reposo
	puede haber como dormir
	seguro de que a quien se ama
	en casa está? Siendo así
	que es corriente saber que
	no se ha de mudar y, en fin,
	solo hay malo, a mi ver
PIGMALEÓN:	¿Qué?
LEBRÓN:	Que es materia muy civil
	mármol, y había de ser bronce
	para haberte de sufrir.
PIGMALEÓN:	Ríete, que eso y aún más

merezco. Mas ¡ay de mí que Anajarte al jardín baja, según lo llego a inferir

	destos instrumentos. ¿Que he de hacer?
LEBRÓN:	Echar a huir
	a uno de estos emparrados.
PIGMALEÓN:	Dices bien, ¿quién está aquí?
(<i>SALE</i> CÉFIRO.)	
CÉFIRO:	Yo, Pigmaleón, que no
	viendo a Ifis, tras quien salí,
	mientras vuelvo a hallarle, oculto
	del cancel deste jazmín
	estoy, por ver si mi dicha
	llega acaso a permitir
	que pueda adorar aquella
	hermosa fiera, a quien di
	toda el alma.
PIGMALEÓN:	Pues no quiero
	tu amor estorbar; y así
	me retiraré a otra parte.
LEBRÓN:	Si aquí hay huésped, fuerza es ir
	a buscar otra posada.
(SALE IFIS.)	
IFIS:	¿Pigmaleón?

PIGMALEÓN:	¿Ifis?
IFIS:	Sí.
PIGMALEÓN:	¿Qué es esto?
IFIS:	Como no hallé
	a Céfiro, tras quien fui,
	por lograr alguna dicha,
	si acaso baja al jardín
	el bello rayo que adoro,
	oculto aquí estoy. Y así
	no me descubra tu ruido.
	Retírate.
LEBRÓN:	Siempre vi
	quien llega tarde quedarse
	en la calle.
PIGMALEÓN:	¡Ay infeliz!
	Que ya no podré sin verme,
	pues veo hacia aquí venir
	las dos que los dos adoran.
LEBRÓN:	Y aun los tres puedes decir,
	porque también ya mi amo
	don Mármol se queda aquí.
PIGMALEÓN:	Fuerza ha de ser que me vea
	si no me llega a encubrir

la basa de aquesta fuente. Tú no te quites de ahí, por si oyó ruido o vio sombra vea que eres tú; y así en ti quebrará el enojo.

LEBRÓN: Como lo que quiebre en mí

sea el enojo y no sea una vara de medir

vendré en ello fácilmente.

(SALEN ANAJARTE, IRÍFILE, LAURA e ISBELLA.)

ANAJARTE: Las dos conmigo venid.

CÉFIRO: Feliz quien llega a mirarla.

IFIS: Quien llegó a verla, feliz.

PIGMALEÓN: Feliz quien vive a esta sombra.

ANAJARTE: ¿Qué te ha parecido, di,

Irífile, desta esfera?

IRÍFILE: ¿Qué me preguntas a mí,

si no hay rasgo, no hay amago, si no hay línea, no hay perfil, señora, que no me vuelva

al pasado frenesí,

absorta, admirada y muda?

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

ANAJARTE:	De lo mejor que hay aquí
	es esta fuente Mas ¿quién
	aquí está?
LEBRÓN:	Conprevenir
	que tu enojo y no otra cosa
	diz que has de quebrar en mí.
	Un hipocóndrico soy
	que se ha entrado a divertir
	a este jardín.
ANAJARTE:	Pues ¿de cuándo
	acá nadie a este jardín
	osa entrar?
LEBRÓN:	Desde hoy acá.
ANAJARTE:	Todas a ese loco asid,
7 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1	y al estanque de las focas
	le echad.
	ic cenad.
LAURA:	Él será su fin.
LEBRÓN:	¿De las qué?
ISBELLA:	De las focas.
LEBRÓN:	¿Qué son focas? Me decid.

ISBELLA:	Bestias marinas que comen humana carne.
LEBRÓN:	Advertid que es sentencia criminal para delito civil. De las cuatro enamorado a entrar acá me atreví. Duélanse de mí las cuatro.
ANAJARTE:	¿Cómo es eso que decís? ¿Cuatro amáis?
LEBRÓN:	Y si me enojo, he de amar a cuatro mil.
ISBELLA:	Este es un loco, señora.
ANAJARTE:	Echadle, echadle de ahí.
ISBELLA:	Yo os quiero poner en salvo. Conmigo sola venid.
LEBRÓN:	¿Qué dirán de eso las tres?
ISBELLA:	A fe que no te has de ir sin algún castigo. Una fineza he de hacer por ti.
LEBRÓN:	¿Qué es?

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

Para hablarte, después

	que todas falten de aquí,
	este cenador te ha
	de ocultar.
LEBRÓN:	¡Ah, pese a mí!
	Que si es cenador, lo hará
	muy bien.
ISBELLA:	¿Por qué?
LEBRÓN:	Porque sí
	y porque, como él, no solo
	cenador soy, pero
ISBELLA:	Di.
LEBRÓN:	Cenador y almorzador.
ISBELLA:	Mira que no has de salir
	dél, que si vuelven a verte
	será fuerza que hayas de ir
	al estanque de las focas.
LEBRÓN:	Que no saldré, fía de mí,
	hasta que tú vuelvas.
ISBELLA:	Eso
	has de hacer. Ahora he de ir

ISBELLA:

	a la ninfa del jardín indicar lo que ha de hacer.
IFIS:	¡Dioses! Al fin conseguí la dicha de ver su cielo.
CÉFIRO:	Logré el deseo feliz de idolatrar su hermosura.
PIGMALEÓN:	El intento conseguí de dejar fuera a Lebrón.
LEBRÓN:	Rendí la una, con que, en fin, tres me faltan para cuatro.
ANAJARTE:	Tú, paséate conmigo por su margen.
IRÍFILE:	¡Ay de mí!, que toda esta majestad con que la veo servir, siendo pompa para ella, es envidia para mí.
IFIS:	¡Qué dulce rayo de amor!
CÉFIRO:	¡Qué fineza tan gentil!
PIGMALEÓN:	¡Quién te diera sus sentidos a ti para ver y oír!

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

LEBRÓN:	La fiera, el rayo y la piedra
	estoy viendo desde aquí,
	y cuál de los tres padece
	más, no lo sabré decir.
ANAJARTE:	¿No es apacible la estancia
	de aqueste ameno pensil?
IFIS:	¿No ha de serlo, si tu pie
	pisa tu hermoso país,
	a una y otra flor a un tiempo
	dando y quitando el matiz?
CÉFIRO:	¡Quién saliera a hablarla!
IFIS:	¡Quién
	pudiera a hablarla salir!
PIGMALEÓN:	¡Quién fuera Orfeo y moviera
	tu amor!
IFIS:	¡Que de amor yo muero!
CÉFIRO:	Pues muero de amores, sí.
PIGMALEÓN:	Todo hace al intento de otros,
	solo al mío, ¡ay infeliz!,
	no hace, pues nunca podrá
	lo que yo adoro decir.

ANTEO: (SALE.) Como no tengo otro norte ni otro rumbo que seguir, Irífile mía, en tu busca, que el vago destino vil de mi planta, de cualquiera razón me valgo. Y así, sin recelar ningún daño, ningún riesgo prevenir, me he entrado sin saber dónde, tras la música que oí a estos jardines, que como era hechizo para ti, me hace pensar el deseo, si aquí te traerá tras sí. Irífile mía, mil veces los brazos me da. IRÍFILE: ¡Ay de mí! Padre mío, ¿cómo a riesgo de tu vida entras aquí? ANTEO: Como yo, hija, te vea, mi muerte será feliz. IRÍFILE: Vuélvete antes que Anajarte pueda verte. ANTEO: Yo sin ti

no he de volver.

IRÍFILE: ANAJARTE:	Ni contigo yo, que quiero más servir en palacios que reinar en montañas. ¿Con quién, di,
ANAJAKTE.	Irífile, hablas? Mas ¡cielos!, ¿qué miro?
IRÍFILE:	Llegó mi fin.
ANTEO:	Con quien, si das voces o hablas, sabrá darte muerte a ti, por darla la vida a ella.
ANAJARTE:	¿Esto, Dioses, consentís dentro de mi casa?
ANTEO:	Calla.
ANAJARTE:	¿No hay quien me defienda?
LOS TRES:	Sí.
ANAJARTE:	¿A defender y ofender a un mismo tiempo venís? ¿De dónde o cómo en mi ofensa y en mi defensa salís?
IFIS:	Después lo sabrás, que ahora

dar muerte a ese monstruo vil solo me toca.

IRÍFILE: Primero

me darás la muerte a mí.



Foto: Alfonso Cabañas

IFIS: Sí haré, que por Anajarte

en nada debo advertir.

CÉFIRO: No harás, que aunque más me importe

a mí su muerte que a ti,

Irífile le defiende, y por ella ha de vivir.

IFIS: Eso es volver nuestro duelo

a aquella primera lid.

CÉFIRO: Pues ¿a qué mejor principio

que al de matar o morir?

PIGMALEÓN: Eso no, que estoy yo en medio

que a los dos debo asistir.

ANAJARTE: Ninguno saque la espada,

que acción es más varonil, tal vez, en quien reñir sabe,

reportarse que reñir;

que yo, porque no volvamos

hoy en repetida lid

a aquello de: "a mí me toca rendirla y librarla a mí", quiero sacar este empeño de sus quicios, y acudir a ver si yo elijo medio que a todos componga.

TODOS: Di.

ANAJARTE: Tú, Céfiro, enamorado

de Irífile entraste aquí; tú, ya lo sé, de esa estatua, porque el vértela asistir tan atenta lo ha inferido; y tú, extranjero infeliz, por facilitarle a él, enamorado de mí que soy más estatua, pues sé menos que ella sentir.

Pues siendo así, componeros

quiero a los tres.

LOS TRES:	¿Cómo?
ANAJARTE:	Oíd,
	que porque nadie se queje,
	tengo de empezar por mí.
	Derrotado peregrino
	del mar, que en este país
	tomaste tierra, en el fuego
	de su abrasado confín,
	¿harás por mí una fineza?
IFIS:	¿Qué imposible prevenir
	podrás tú que yo no emprenda?
ANAJARTE:	¿Dasme esa palabra?
IFIS:	Sí.
ANAJARTE:	Pues tu esquife está en la playa,
	vuelve a acortar, vuelve a abrir
	las espumas de Anfitrite,
	y ese varado delfín
	que te hurtó de la tormenta,
	que al aire te restituya.
	Que más imposible unir
	es de mi amor el extremo,
	que si intentaras medir
	la distancia de ti al sol.
IFIS:	Yo me iré, pero será

para volver a venir,
quizá con mejor fortuna,
a hacer, señora, por ti
tal fineza, que ella pueda,
no digo yo conseguir
tu favor, sino obligarle. (VASE.)

ANAJARTE:

Ya que de los tres afectos aparté el mayor de mí; tú, horror de aquestas montañas, a quien por fuerza seguí, supuesto que no eres fiera, y que informada de ti estoy, que a esto obliga un hado, conmigo no has de vivir, porque no tenga disculpa Céfiro de entrar aquí. Su amor te busque en los montes, y sirva de algo venir tu anciano padre a buscarte.

ANTEO:

Tu planta una vez y mil beso. Ven, hija, que no sabes cuánto eres feliz en salir deste palacio.

IRÍFILE:

Aunque me pese salir de entre majestad y pompa, fuerza es que te he de seguir, pues me destinan los cielos, CÉFIRO:

ANAJARTE:

CÉFIRO:

ANTEO:

CÉFIRO:

ANTEO:

DERON DE LA BARCA - VERSION DE CHARLES DELGADIELO COADI
volviendo otra vez al vil
al bárbaro antiguo traje,
tiranamentea vivir
donde mi más alto estrado
es de un monte la cerviz. (VASE.)
No destinan, que a mejor
alcázar, yendo tras ti,
sabré yo mudarte.
No
la sigas; que hasta salir
de mis términos está
segura.
Mal impedir
podrás mi intento.
No en eso
te empeñes.
Ya acción tan vil
me dice más claramente
quién eres, puesto que así
a tu rey te atreves.
No

lo quiera el cielo.

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

CÉFIRO:	Pues di, ¿no soy tu rey?
ANTEO:	No, que yo no tengo rey, reina sí.
CÉFIRO:	¿Quién lo es?
ANTEO:	Yo diré quién es cuando lo pueda decir. (VASE CON LAS DAMAS.)
ANAJARTE:	Presto su voz me ha pagado la libertad que le di.
CÉFIRO:	¿En qué?
ANAJARTE:	No sé en qué; mas ¿quién duda el decirlo por mí?
CÉFIRO:	¿Quién creerá, ¡cielos!, que a un tiempo me importa a los dos seguir, al uno para matar y al otro para morir? (VASE.)
ANAJARTE:	Ya que solamente falta tu tema o tu frenesí, tu delirio o tu locura de enmendar, escucha.
PIGMALEÓN:	Di.

ANAJARTE: Si a un amante y a una fiera,

por no ver, por no advertir ningún extremo de amor, la supe apartar de mí,

¿qué haré a una piedra, a una estatua?

PIGMALEÓN: ¿Por qué lo vas a decir?

ANAJARTE: Porque tampoco no quiero

que tú, para entrar aquí, en las licencias de loca tengas licencia; y así, esa que hasta hoy imagen de algún Dios bello gentil veneré, mas desde hoy en mi jardín no ha de estar:

yo lo echaré del jardín. Búscalo tú fuera dél; que yo por verte morir a las manos de su yelo, vengada de él y de ti,

te lo doy.

PIGMALEÓN:

Deja que bese tu pie quisiera decir,

mas no me atrevo, pues basta que diga aqueste matiz, que cuando él le pensó ajar, fue cuando le hizo lucir.

¡Ay, bello Dios, ya eres mío.

(VASE CON LAS DAMAS.)

ANAJARTE: ¡Extraña locura! Pero

ya que eché a los tres de mí, echando de mí las causas para que no entren aquí,

¿habrá quién me hable de amor?,

¿habrá quién pueda decir que corresponda ya más

yo a ningún afecto?

ANTEROS: Sí.

ANAJARTE: ¿De cuándo acá aprendió el eco

voz que él la diga por sí, sin que se la dicte otro? Dígolo, porque, ¡ay de mí!, no fue acento de mi acento el que en los aires oí;

ilusión sería, porque este, hermosos cielos, decid, sin que le formara yo, ¿pudiera él formarse? ¿Quién es quien me habla?

ANTEROS: Quien viene

a valerse contra ti.

Ama, amada Anajarte
hermosa y gentil,
que el amor no es defecto

u al abrida aí

y el olvido sí.

ANAJARTE: ¿Quién eres, hermoso joven,

que así llegando hasta mí vienes dándome consejos que yo nunca he de admitir?

ANTEROS: El correspondido Amor,

que rey en el orbe fui, antes que el interesado amor me obligara a huir. De plomo y oro sus flechas armó este fiero adalid, mezclando de odio y favor el noble afecto y el vil. De la del plomo tocado está tu pecho, en quien vi, quedando mustio el clavel, ensangrentarse el jazmín. Véngate dél, y no ingrata correspondas, siendo así que no es defecto el amar, y es defecto el no sentir. Que quien ama por amar, bien merece conseguir que el correspondido Amor haga su vida feliz. Ama, amada Anajarte, hermosa y gentil,

y el olvido sí.

que el amor no es defecto



Foto: Carlos Pérez Hernando

ANAJARTE: Aunque en traje de deidad

del cielo te veo venir,

no te he de creer.

ANTEROS: ¿Por qué?

ANAJARTE: Porque no has de persuadir

nunca a mi pecho que deje

de aborrecer.

ANTEROS: ¡Ay de ti!

ANAJARTE: ¿Es esa amenaza?

ANTEROS: No.

ANAJARTE: Pues ¿qué es? ¿Es lástima?

ANTEROS:	Sí.
ANAJARTE:	¿Lástima sin amenaza?
ANTEROS:	¿Por qué no?
ANAJARTE:	¿De qué? Me di.
ANTEROS:	De que quien sentir no sabe, merece
ANAJARTE:	¿Qué?
ANTEROS:	No sentir. Ama, amada Anajarte, hermosa y gentil, que el amor no es defecto y el olvido sí.
ANAJARTE:	Por más que me persüadas, no he de amar ni he de admitir tu correspondido Amor. Para ser rayo nací.
ANTEROS:	Pues mira que el rayo es piedra después que llega a morir. (<i>VASE</i> .)
ANAJARTE:	¿Qué importa ser piedra yo? Y no te canses, en fin, que no he de corresponder

aunque más te oiga decir...

Ama, amada Anajarte,

hermosa y gentil,

que el amor no es defecto

y el olvido sí. (VASE.)

(SALEN CÉFIRO y PASQUÍN, PIGMALEÓN y LEBRÓN.)

CÉFIRO: ¿Quién en el mundo creyera

que una piedra y una fiera mandaran nuestro albedrío, de suerte que me obligara a mí en un monte a seguilla, y a vos que para admitilla, vuestro ingenio fabricara ese alcázar que labráis?

PIGMALEÓN: ¡Quién supiera cuánto ha sido

venenoso dios Cupido!

CÉFIRO: Y, en efeto, ¿dónde vais?

PIGMALEÓN: Díjome (cuando os pedí

licencia para empezar el palacio singular en el sitio que elegí, y poner en él mi bien

para ser de amor remedio;

y entre corte y monte en medio

todos fabricar le ven)

Anajarte que ofendida della y de mí, por no vella ni verme, me daría aquella bella estatua que homicida fue de mis ciegos sentidos, pues con tan nuevos enojos me ha enamorado los ojos, sin saberlo los oídos. Y como yo no tenía alcázar donde tenella, nunca he venido por ella; pero llegando ya el día en que el palacio ya está terminado, yo quisiera pedirla que me cumpliera la palabra.

CÉFIRO:

¿Quién creyera que es tal mi pena severa que a la vuestra la trocara? ¡Pluguiera al Amor que amara una estatua y no una fiera!

PIGMALEÓN:

¿Qué decís?

CÉFIRO:

Pues ¿no prefiere a vuestra llama mi llama, si esa, porque no puede, no ama, y estotra porque no quiere? Cuanto va de no querer a no poder ha excedido mi mal.

PIGMALEÓN:

Por eso ha tenido

la ventaja de tener esperanza de mudar, pues con el trato pudiera domesticarse una fiera y una piedra no.

CÉFIRO:

Esperanza

muy vana es, pues desde el día que la vi ando en busca della y nunca he podido vella; que la injusta tiranía de aquel monstruo que la guarda, con nombre de padre suyo que la haya ausentado arguyo, según lo que le acobarda el que yo le busque.

PIGMALEÓN:

Pues

¿quién es el hombre?

CÉFIRO:

Un traidor

que opuesto siempre a mi honor

le vi... Mas esto no es agora del caso. En fin,

hoy vengo al monte, dispuesto

	a que no ha de quedar puesto
	que no tale.
PIGMALEÓN:	Yo al jardín,
TIGHTEDOW.	a ver si a Anajarte bella
	mueve mi llanto importuno.
CÉFIRO:	Pues adiós, y cada uno
odi mo:	siga el rumbo de su estrella.
	¿Dónde, Pasquín, ha quedado
	la gente?
PASQUÍN:	En el monte está,
	de suerte que no podrá,
	si no es que se haya ausentado
	a otro clima, escapar hoy
	del número que la sigue.
CÉFIRO:	¡Oh, plegue a Amor que se obligue
	de ver cuán rendido estoy
	a su ciega tiranía,
	pues di a una fiera mi fe!
PASQUÍN:	Esa es cosa que se ve
	en el mundo cada día. (VANSE LOS DOS.)
PIGMALEÓN:	Entra, mientras yo turbada
	sigo el norte que me guía,
	tú, a saber de parte mía

qué ha hecho la noche pasada

esa hermosa imagen bella a quien el alma rendí.

LEBRÓN: ¿No ves que no hace de mí

caso, y que aunque hable con él,

nunca me responde, pues yendo y viniendo a la fuente, con ser para otros corriente,

moliente para mí es?

Y así, pues que nunca oyó recado que yo le llevo,

ve a hablarle tú.

PIGMALEÓN: No me atrevo

a entrar en el jardín yo, que de Anajarte el rigor es fuerza que tema y huya.

LEBRÓN: Yo, de aquella criada suya

que me entró en el cenador,

ni comido ni cenado no me satisfice yo.

PIGMALEÓN: Pues¿cómo?

LEBRÓN: Ella no llegó,

y en ayunas me he quedado.

PIGMALEÓN: Deja locuras y ve

a decirla, ¿cuándo el día que esa estatua sea mía? Dila cómo ya acabé
de labrarle el suntüoso
palacio en que ha de vivir
cuando me llegue a cumplir
Anajarte el generoso
ofrecimiento; que estoy
a esta puerta y si me da
licencia de enamoralla,
lo haré, aunque aventure hoy
el enojo de Anajarte.

LEBRÓN: Así mismo lo diré,

aunque no haré tal.

PIGMALEÓN: ¿Por qué?

LEBRÓN: Porque no está ya en la parte

donde la habemos dejado. Fuente y ella se han hundido.

PIGMALEÓN: Pues, ¿adónde se habrá ido?

LEBRÓN: Donde la hubieren llevado,

que yo te aseguro della,

sin más...

PIGMALEÓN: ¿Qué?

LEBRÓN: Que no se fue

deste sitio por su pie.

PIGMALEÓN: ¡Ay de mi infelice estrella!

¡Ay de mi amor y ay de mí! Que esta tirana beldad, celosa de su deidad,

la habrá ausentado de aquí;

y por no llegar a vella con envidia colocada, habrá querido indignada ocultalla o deshacella. Porque si esto hubiera sido por la palabra que dio, lo hubiera sabido yo.

LEBRÓN: Haz cuenta que lo has sabido

y deja ya esa, locura

tan extraña.

PIGMALEÓN: ¡Infame necio!

¿Tú también haces desprecio de que adore una hermosura la más perfecta que vio el sol? De ti y de una ingrata

me vengaré.

LEBRÓN: ¡Ay, que me mata!

(SALE ANAJARTE.)

ANAJARTE: ¿Quién aquí da voces?

Yο

PIGMALEÓN:

	20.
LEBRÓN:	Y yo también.
ANAJARTE:	Pues, ¿por qué causa os ha obligado?
PIGMALEÓN:	A mí, quejarme, ingrata, de ti.
LEBRÓN:	Y yo de ambas, a mi fe.
ANAJARTE:	Pues, ¿qué ocasión has tenido ni en qué tu queja consiste?
PIGMALEÓN:	¿De qué palabra me diste?
ANAJARTE:	Mi palabra la he cumplido. ¿Dije yo más de que había de arrojar a este jardín una vil estatua, a fin de no ver a quien podía ser objeto de otro amor? Pues si ansí lo hice, ¿de qué te quejas?
PIGMALEÓN:	De que no sé dónde la echó tu rigor.
ANAJARTE:	Ya me cansaba de vella

y así de ahí mandé quitalla y en ese monte arrojalla. Ve tú a ese monte por ella, que basta que yo le dé por simulacro profano, sin que la dé de mi mano.

PIGMALEÓN:

Tan en busca suya iré
que no habrá rastro ni seña
que no inquiera mi congoja,
rama a rama y hoja a hoja,
risco a risco y peña a peña,
no habrá centro en cuanto encierra
este bárbaro horizonte
desde este alcázar...

GENTE: (DENTRO.) Al monte.

PIGMALEÓN: Desde aquel piélago...

GENTE: (DENTRO.) A tierra.

ANAJARTE: Voces en tierra y en mar

a un mismo tiempo se oyeron.

PIGMALEÓN: Es que mar y tierra fueron

testigos de mi pesar, al ver el indigno ultraje de una deidad ofendida.

Mas, ¿qué le importa a mi vida

que de aquella cumbre baje inmenso escuadrón, ni que de aquel mar la riza espuma ser vaga ciudad presuma con la armada que se ve que sobre sus ondas hierra, si a mí en todo este horizonte

sola me toca ir...?

GENTE: (DENTRO.) Al monte.

PIGMALEÓN: Para ver si encuentro...

GENTE: (DENTRO.) A tierra.

PIGMALEÓN: ...la imagen divina y bella,

y si mi amor la restaura.

(VASE, y SALEN LAURA y ISBELLA.)

LAURA: ¡Qué asombro!

¿Qué es eso, Laura? ANAJARTE:

ISBELLA: ¡Qué espanto!

ANAJARTE: ¿Qué es eso, Isbella?

LEBRÓN: Qué me importa a mí sabello;

destas dos he de escaparme.

LAURA:

No sé, señora, qué causa pueda obligar a tan grande admiración, como ver que desa montaña baje tanto número de gente, cercando por todas partes el monte que ha parecido, según se cubre su margen, que por poblar los desiertos se despueblan las ciudades.

ISBELLA:

A mí la gente de tierra
no bien me admire ni espante
tanto como la del mar,
pues desas veloces naves
que a nuestro puerto han venido,
tan grande número sale
que pueden mudar los montes
desde una parte a otra parte.

ANAJARTE:

¿Qué será aquesto?

IFIS: (DENTRO.)

Lagente

baje, presto desembarque
en ese playazo, donde
no se lo resista nadie,
doblándose en escuadrones,
y en ellos mi orden aguarde,
en tanto que a estos jardines
solo es bien que me adelante.

(SALE.)

ANAJARTE:

¡Qué miro! ¿Aqueste no es Ifis? Sin duda viene a vengarse de mi ingratitud.

Sí vengo;

IFIS:

mas no con venganza infame, porque un corazón rendido, otra, señora, no sabe. Mandásteme que me fuese, y te obedecí al instante; y vuelvo, porque tú, entonces, que volviese no mandaste. Ifis, príncipe de Epiro soy, que la saña inconstante del mar hizo que mi nave naufragase en esta margen. En ella vi tu hermosura, dejo los hados aparte de que un rayo había de ser el destino que me mate; pues ya se vio que era rayo el que pudo, penetrante, a un relámpago de luz de tus ojos celestiales hacer, sin hacer herida en el cuerpo, que se abrase un corazón que en el pecho en muertas cenizas arde. Esa armada que del mar va encrespando sus cristales

armada es tuya que llena de aparatos militares, verás, si sus vientres abren. cuántas nubes a las nubes de pólvora y humo esparcen. Porque no ignorando yo, como no lo ignora nadie, la tiranía que injusta usan Céfiro y Argante contigo, (pues prisionera, aunque entre pompas reales en esta cárcel te tienen, sin que eso al consuelo baste, pues por dorada que esté siempre la cárcel es cárcel), a ponerte en libertad vengo, y a hacer que restaures tu reino, restando el mío al condicionado trance de una lid, en cuya empresa me adelanté a suplicarte, poniendo aqueste bastón a tus pies, que me le encargues, aunque en la primera hilera la primer flecha me alcance. No demos lugar a que Céfiro sus huestes arme. Y porque no temerosa de mi fineza te agravies, presumiendo que en favores

quiero que el sueldo me pagues, palabra te doy de que cuanto la guerra durare no te hable en el amor mío.

Mas aunque de él no te hable, me perdonarás que sienta por más que ese amor lo calle; que callado y oprimido se vio, o mal, o nunca, o tarde.

ANAJARTE:

Dos veces agradecida a dos finezas tan grandes como el favor y el silencio que me ofreces y me traes, el discurso me conoce, la razón me persüade; pero ninguna el amor que, siempre rebelde alcaide de mi corazón, está a la ley del homenaje. Y así, porque en ningún tiempo de mi ingratitud te agravies pues el no querer no es culpa, y si lo es, es más tratable que te desdeñe, que no que te desdeñe y te engañe. Y así acepto tu valor mas de tu amor no me hables. Mayormente que no dudo que como valida me halle

de quien mi justicia abone, de quien mi derecho ampare. No dudo, digo otra vez, que en mi favor se declaren muchas nobles intenciones, muchos callados leales. Testigo Nicandro sea...

(SALE ANTEO y BRUNEL.)

ANTEO:

Sí será, que en el instante que vi esa armada en el mar, sin que nada me acobarde, salí a ver cúya era, y quiso mi ventura que encontrase con esta soldado que habiéndome visto antes. perdido el miedo que a otros da mi persona y mi traje: ¿Cúya es? me dijo, y "¿Quién eres y el intento que te trae?". A cuya causa veloz vengo con ella a buscarte, para que sepas de mí, que el vivir como salvaje las entrañas de esas grutas, de quien soy vivo cadáver, es porque no habiendo yo aplaudido a los parciales, en demanda de mi reina con la voz de sus leales.

no quise perder de vista la patria, por si llegase esta ocasión que hoy los cielos facilitan liberales. Pues mi ciencia, aunque inconstante, vio que llegaría el día en que mi reina restaure su corona; y siendo ansí que hoy el hado favorable cuando no que se consiga quiere, al menos, que se trate. Y porque veas mejor si es mi persona importante, primero que el valor venza, he de vencer con el arte. Céfiro, bien que asustado el monte discurre; y como a algunos soldados mandes que me sigan, podrá ser que yo tal lazo le arme que dé en él; con que no dudo que será el triunfo más fácil.

IFIS:

No solo yo quien te siga daré, pero acompañarte tengo; ya que tal empresa no la he de fiar de nadie.

ANTEO:

Pues sígueme con alguna

	gente y donde me escuchares llamar a Irífile, haz alto. (<i>VASE.</i>)
IFIS:	Yo lo haré ansí; tú, Brunel,
	di que algunos me acompañen a lo largo.
BRUNEL:	¡Plegue al cielo
	que él por su piedad me saque
	de escudero andante! (VASE.)
IFIS:	Tú,
	hermosísima Anajarte,
	pon a cuenta de mi amor,
	que de mi amor no te hable.
ANAJARTE:	Hablar en que no hablas, ya
	es hablar más que si hablases.
IFIS:	¿Que calle un dolor no basta,
	sin que en lo que calla, calle?
ANAJARTE:	No, que mudez que se explica
,	no deja de ser lenguaje.
IFIS:	Sí deja, porque no es voz
	la seña que aún no es del aire.
ANAJARTE:	Dictamen que habla por señas
·- -	es muy bachiller dictamen.

IFIS:	Eso es quererle quitar
	sus idiomas al semblante.
ANAJARTE:	Claro está que los colores
	ya son retóricas frases.
IFIS:	¿Quién le negó a un accidente
	que pálido se declare?
ANAJARTE:	Quien quiso hacer la fineza
	de sufrirle.
IFIS:	Aunque no es fácil,
11715.	cuidado con mi silencio.
	cultuado com mir snencio.
ANAJARTE:	Ni ese cuidado me encargues,
,	que ya dice que le tiene
	quien pide que le repare.
IFIS:	Pues solo que no le tengas
	te diré de aquí adelante.
ANAJARTE:	Ni aun eso me has de decir,
	que no deja en un amante
	de ser acuerdo el acuerdo
	que del olvido se vale.
VIIV.	
IFIS:	Pues para que no te ofenda
	lo que diga o lo que calle,
	lo que acuerde o lo que olvide,

quitándome de delante,
te serviré de manera
que la noticia te alcance,
sin el ruido de mi voz
ni el color de mi semblante. (VASE.)

ANAJARTE: Eso es obligarme a que

piense que puedo obligarme; pero en vano, pues no tienen

esos orbes celestiales estrella que a mí, no digo me incline para que ame.

LAURA: Pues no, señora, te fíes;

Cupido es traidor que sabe dar muerte sobre seguro; y como obligada te halles,

podrá ser...

ANAJARTE: No hará, pues cuando

Ifis mi reino restaure
y en su posesión me ponga,
sabré el auxilio pagarle,
poderosa como reina

y no tierna como amante.

LAURA: Y si con aquese premio

su amor no se satisface,

¿qué has de hacer de un acreedor

que a todas horas delante	
se te ponga?	

ANAJARTE:

¿Faltará

un desdén con que le aparte, un rigor con que le ausente? Y cuando aqueso no baste a no verle, ¿faltará un veneno que le acabe, una cuerda que le ahogue, o un acero que le mate,

aunque venganza después pida Anteros a su madre?

ANTEO: (DENTRO.)

Sí pedirá, porque siempre amor con amor se pague.

ANAJARTE:

¡Ay infelice de mí!

¿Qué voz se escuchó en el aire?

LAURA:

Te juro que nada oí.

ANAJARTE:

Oíd, por si a pronunciarse vuelve, sepamos quién puede

turbar mis felicidades.

ANTEO: (DENTRO.)

Irífile.

LAURA:

Allá en el monte

llaman.

ANAJARTE:	¿No es esta la voz de antes? Pero sea la que fuere, nada a mí me sobresalte, que un corazón como el mío nunca ha de vivir de balde.
(VANSE LAS DOS, y SALE ANTEO y I	FIS, BRUNEL <i>y OTROS</i> .)
ANTEO:	Irífile.
IRÍFILE: (<i>DENTRO</i> .)	¿Dónde, Anteo, te ocultas?
ANTEO:	Hacia a esta parte.
IFIS:	¿Por qué, si la llamas, huyes de donde viene a buscarte?
ANTEO:	Porque suenen nombre y voz el tiempo que no me halle, que ese es el veneno que he de sembrar en el aire. Ocúltate tú y tu gente.
IFIS:	Sí haré.
ANTEO:	Irífile.
IRÍFILE:	Anteo, padre, ¿dónde estás?

(SALE	CÉFI	RO)
(DITLL)	CLI	110.

CÉFIRO:	Aunque esa armada
	que surta en la playa yace,
	me obliga a dar a la Corte
	vuelta donde me resguarde
	de su traición, si es traición
	la que a estos puertos la trae,
	con todo, es tan poderosa
	esta voz que el viento esparce,
	dando de Irífile el nombre
	al eco, que he de ver antes
	que me retire, si puedo,
	siguiendo el nombre süave
	de su acento, hallarla entre estas
	intrincadas soledades
	adonde suena la voz.
ANTEO:	Irífile.
(SALE IRÍFILE.)	
IRÍFILE:	Anteo.
CÉFIRO:	No en balde
	fue mi diligencia, pues

IRÍFILE: ¿Dónde, Anteo, te ocultaste?

atravesando a esta parte viene al imán de su nombre.

CÉFIRO:	No preguntes por Anteo,
	que aunque él sea el que te llame,
	yo, Irífile, el que te busca,
	y no es bien respondas antes
	a quien costaste una voz
	que a quien un alma costaste.
IRÍFILE:	Céfiro (APARTE.) (¡ay de mí, infelice,
	si ahora viniera mi padre!),
	yo confieso, ¡muerta estoy!,
	que al verte, ¡la voz me falte!,
	tan fino, ¡dude el aliento!,
	conmigo, ¡la lengua calle!,
	agradecida, ¡qué digo!,
	quisiera
ANTEO:	¿Y a qué hay que aguardes?
TODOS:	Date a prisión.
CÉFIRO:	¡Ah, traidora!,
	¿para esto tu voz al aire
	diste y tu nombre? En lisonjas
	oculto tenías el áspid.
IRÍFILE:	¡Ay de mí!, que yo la causa
	he sido a traición tan grande.
ANTEO:	No te resistas si no
	quieres que contigo acabe.

CÉFIRO:	No siento tanto, traidor,
	que te vengues y me mates,
	cuanto que esa fiera sea
	tan fiera que ella me engañe.
IRÍFILE:	Pues porque mejor lo digas,
	dejadme todos, dejadme
	llegar a mí, porque como
	yo aqueste acero le saque
	de la vaina, haré con él
	que de todos se desate
	para que, libre de todos,
	huyendo, la vida escape.
BRUNEL:	¿Quién me metió en ser corchete?
IRÍFILE:	Dejalde todos, dejalde.
ANTEO:	Detente, Irífile, mira
	que no sabes lo que haces,
	pues su prisión o su muerte,
	lo que te importa, no sabes.
IRÍFILE:	No puede importarme nada
	tanto como que inconstante
	la fama de mí no diga
	que fue mi amor tan infame
	que el que de mí enamorado
	vino a este monte buscarme
	no le mató mi hermosura

y tuvo otros que le maten.
Toma, Céfiro, tu acero,
y pues no huyes de cobarde,
huye de solo, que yo
a que no te siga nadie
quedo aquí.

CÉFIRO:

Más que la vida,

fineza estimo tan grande.

El cielo me dé ocasión,

Irífile, en que la pague. (VASE.)

ANTEO:

¡Hija!

IRÍFILE:

No me llames hija,

que quien es traidor no es padre.

IFIS:

Irífile, mira.

IRÍFILE:

Ifis,

si dél pretendes vengarte campañas hay donde escriba tu fama el valor con sangre. No te valgas de traiciones.

IFIS:

En la lid no es bien se llame traición el que es ardid, pero ya que este a mi intento falte, verás que el valor me sobra

para ir siguiendo su alcance. (VASE.)

¡Ay infelice de ti,

ANTEO:

	que lo que has hecho no sabes! (VASE.)
IRÍFILE:	Sí sé, pues sé que he hecho una
	acción de noble y de amante,
	aunque le pese a Cupido
	que haya mujer que no engañe,
	mas, ¿qué importa?, que yo quiero
	más el blasón de constante
	que el de ingrata, aunque de mí
	pida venganza a su madre.
CUPIDO: (<i>DENTRO</i> .)	Sí pedirá, porque nunca
	amor con amor se pague.
IRÍFILE:	¿Qué voz es aquesta? Pero
	nada mi amor acobarde,
	aunque a vengarse de mí
	Cupido los cielos rasgue,
	sala habiendo de justicia
	en los orbes celestiales.
(VENSE EN LO ALTO VENU	S A UN LADO, ANTEROS CON UN CORO DE MÚSICA, y A
OTRO, CUPIDO CON OTRO CO	ORO, y TODO ESTO CANTADO.)
VENUS:	Ya que habéis penetrado los dos el cielo,

patria de la hermosa deïdad de Venus: dulce música vuestras quejas repita,

porque aquí hasta las quejas suenan a dichas.

ANTEROS: Hermosa madre mía,

en plumas de mis alas, a tus etéreas salas,

donde es eterno el día

venganza pido de una tiranía,

a quien correspondido Amor no alcanza.

¡Venganza, Venus, de un desdén!

CORO PRIMERO: ¡Venganza!



Foto: Alfonso Cabañas

CUPIDO: Madre, no digo hermosa,

en alas de mi fuego a tus umbrales llego, donde la luz reposa,

a que me vengues de una rigurosa

 $fiera\,en\,quien\,puso\,toda\,mi\,esperanza.$

¡Venganza, Venus, de un favor!

CORO SEGUNDO: ¡Venganza!

ANTEROS: ¿Por qué, de plomo herida, ha de durar una beldad ingrata? CUPIDO: ¿Por qué quien fiera mata ha de amparar rendida? ANTEROS: Dando esta muerte. **CUPIDO:** Aquella dando vida. ANTEROS: Sin que su mal mejore. CUPIDO: Sin que padezca y llore. ANTEROS: ¿Quién vio mi amor? CUPIDO: ¿Quién vio mi confianza? TODOS: Venganza, Venus, de un favor! ¡Venganza! Tras estos dos se ofrece ANTEROS: otro no menos fiero, sañudo arpón severo, de quien, porque Cupido le aborrece, flecha de irracional amor padece, una piedra le abrasa, helada y fría. CORO PRIMERO: Piedad, piedad, hermosa luz del día. ¿Cómo el mundo supiera CUPIDO:

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

que con mortal desmayo soy, abrasando, rayo; soy, maltratando, fiera;

soy piedra no sintiendo, si no viera esos ejemplos tres mi monarquía?

CORO SEGUNDO: Rigor, rigor, hermosa luz del día.

ANTEROS: Amar quien se ve amada, es igual suerte.

CUPIDO: Querer es culpa en quien se ve querida.

ANTEROS: Quien da una muerte, indigna es de una vida.

CUPIDO: Quien da una vida, digna es de una muerte.

ANTEROS: Sépase que una piedra se convierte

al llanto de un Amor correspondido.

CUPIDO: Sépase que una piedra es de Cupido

triunfo en que su mayor aplauso alcanza.

CORO PRIMERO: Piedad, piedad.

CORO SEGUNDO: Rigor, rigor.

TODOS: Venganza.

VENUS: Ya que una y otra pasión

declaró su pretensión,

cifrad los dos a una idea
cada cual lo que desea.

ANTEROS: Que quien no sabe querer,

del mármol vuelva a su ser.

CUPIDO: Que quien en amor se emplea

fiera y no humana sea.

VENUS: No me atrevo a responder

sin hacer

consulta de esa esperanza, con la hermosa estrella mía. Y con Dïana, que es Diosa

de amor fiel,

juntas las dos en acuerdo preguntaré el parecer. Dejad pues, petición hecha mientras este tiempo avanza.

Otro día

diré qué poder en entrambos alcanza

pedirme piedad y rigor y venganza. (VASE.)

CUPIDO: Yo soy el Dios poderoso

en el aire y en la tierra y en el ancho mar undoso

y en cuanto el abismo encierra

en su báratro espantoso. Nunca conocí qué es miedo; todo cuanto quiero, puedo, aunque quiera lo imposible, y en todo cuanto es posible mando, quito, pongo y vedo. (VASE.)

(AL IRSE ESTA APARIENCIA, SE DESCUBRE EL TEATRO REGIO. SALEN LEBRÓN, PASQUÍN YBRUNEL.)

LEBRÓN: Aquí la habéis de poner.

PASQUÍN: Lebrón, amigo.

LEBRÓN: Pasquín.

BRUNEL: Lebrón, hermano.

LEBRÓN: Brunel.

Seáis los dos bien parecidos.

LOS DOS: Y bien hallados los tres.

LEBRÓN: ¿De dónde bueno, Brunel?

BRUNEL: Lo que te diga, no sé.

Con mi amo fui de aquí y aquí me vuelvo con él. De Anajarte enamorado, dice que la viene a hacer

reina de Trinacria.

LEBRÓN:	Y tú,
	Pasquín, ¿qué te haces?
PASQUÍN:	No sé.
	También con mi amo a este monte
	voy y vengo, sin saber
	a qué vengo ni a qué voy,
	porque una fiera crüel
	le trae de sí enamorado,
	y perdiéndole ahora en él,
	vengo a ver este edificio.
BRUNEL:	Y yo vengo a eso también.
LEBRÓN:	Pues bien le podréis mirar,
	que a fe que hay harto que ver;
	así no fuera locura
	haberle hecho.
LOS DOS:	¿Por qué?
LEBRÓN:	A una ingrata y a una fiera
	vuestros amos quieren; pues
	dad muchas gracias a Amor
	de que una estatua no es.
LOS DOS:	¿A una estatua?
LEBRÓN:	Sí, a una estatua
	Y no es esto lo peor

de su pena, sino que
del campo donde Anajarte
la echó, la mandó traer
sobre un pedestal de mármol,
como triunfal carro, a quien
los villanos jardineros
hace que la canten; y ella,
galanteándola al estribo,
vino. Pero ¿para qué
me canso yo en repetir
lo que los dos podéis ver?

(SALEN LOS QUE PUEDEN, VESTIDOS DE VILLANOS, MUJERES Y HOMBRES, CANTANDO Y BAILANDO, CON INSTRUMENTOS DIFERENTES; DETRÁS EN UN CARRO LA ESTATUA, Y A SU LADO PIGMALEÓN.)

VENUS: Si es lo hermoso el objeto

que obliga a querer,

¿ser de piedra qué importa

lo que hermoso es?

PIGMALEÓN: Es verdad, que si lo hermoso

objeto de el amor es,

¿qué importa que sea imposible

para que parezca bien? Aquí la tenéis, que aquí ha de estar, a cuyo pie rendidos todos, cantad diciendo una y otra vez...

VENUS: Si es lo hermoso el objeto, que obliga a querer, ¿ser de piedra qué importa lo que hermoso es? LEBRÓN: Bien quisiera yo saber si ha venido muy cansado, aunque no ha venido a pie, don Mármol, mi nuevo amo. Sea bien venido usted a esta su casa y conozca su mejor crïado. Bien que no hay oficio en que pueda servir, pues no puedo ser con quien ni come ni bebe, despensero o botiller.

PIGMALEÓN: Quita, loco.

LEBRÓN: Llega, cuerda.

PIGMALEÓN: Hermosa beldad, a quien

poco le costó la lima, poco le debió el cincel, pues no de humana labor sino de mayor poder, al parecer se formó tu divino parecer.

Recibe...

GENTE: (DENTRO.) Guerra, arma, arma.

LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA

PIGMALEÓN:	¿Qué es esto?
LEBRÓN:	Lástima es
	que te estorben, porque traza
	tenías de enternecer
	un mármol.
GENTE: (DENTRO.)	Arma, arma, guerra.
PIGMALEÓN:	¿Qué será?
LEBRÓN:	A lo que se ve,
	huyendo viene del monte
	un derrotado tropel
	que hacia la Corte camina.
PIGMALEÓN:	¿De quién huirá?
LEBRÓN:	Yo qué sé.
	Pero de extranjera gente
	parece.
ANAJARTE: (DENTRO.)	Volad tras él.
IFIS: (DENTRO.)	Hasta la Corte seguid
	el alcance para que
	de preso o muerto no escape.
CÉFIRO: (DENTRO.)	Favor el cielo me dé.

IRÍFILE: (<i>DENTRO</i> .)	A tu lado he de morir.
PIGMALEÓN:	¡Confusión notable es!
ANAJARTE: (<i>DENTRO.</i>)	¡Ay infelice de mí!
	¡Valedme, cielos!
LEBRÓN:	¿Qué fue aquello?
PIGMALEÓN:	Que de un caballo despeñada una mujer, viene cayendo del monte. Iré a socorrella. (VASE.)
LEBRÓN:	Ten el paso, que no es razón que celos llegue a tener vusté mi señor Don Mármol. Perdone vuesa merced, que es mi ama una señora con las damas muy cortés, y así el socorrer a otra aire y no desaire es. ¿No lo siente usté así?
ESTATUA:	Sí.
LEBRÓN:	¡Cielos! ¿Qué llego a oír y ver? ¿Que no tiene celos?

ESTATUA:	No.		
LEBRÓN:	Ya va hablando un sí es no es.		
	Oiga usted, señor Don Mármol,		
	yo no enternezco a vusted		
	y ansí no gaste conmigo		
	finecitas de oropel.		
GENTE: (DENTRO.)	Arma, arma, guerra, guerra.		
(<i>SALE</i> PIGMALEÓN <i>CON</i> ANAJARTI	E EN BRAZOS.)		
PIGMALEÓN:	Lebrón.		
LEBRÓN:	¿Qué me mandas?		
PIGMALEÓN <u>:</u>	Ten		
	esta beldad en los brazos,		
	mientras que yo vuelvo a ver		
	qué novedad es aquesta. (VASE.)		
LEBRÓN:	Oye, aguarda. No me des		
	otra estatua, que con una		
	tengo yo harto en qué entender;		
	no me des esta Ana Juárez.		
ANAJARTE::	¡Ay de mí!		
LEBRÓN:	Y de mí también.		

ANAJARTE:	¿Dónde estoy?
LEBRÓN:	En el Teatro.
ANAJARTE:	Dime si fuiste tú quien en sus brazos me detuvo, cuando, llegando a caer perdí el sentido.
LEBRÓN:	¿Pues no?
ANAJARTE:	La vida te debo.
LEBRÓN:	Aún bien, que con cualquier joya desas estaremos en paz.
ANAJARTE:	Ten, que así pudiera pagar, a precio de otro interés, otra fineza. Ahora dime, ¿cúyo este palacio es?
LEBRÓN:	Don Estatua, mi nuevo amo lo dirá, pues vive en él.
ANAJARTE:	¡Qué es lo que miro! Mentida deidad que en solio te ves, de un amor idolatrado, colocada de una fe,

¿cómo, habiendo sido mía, no te pegó mi altivez la vanidad para no dejarte amar y querer?

VENUS: (DENTRO.) La que no sabe querer

sea mármol, no mujer.

ANAJARTE: ¿Qué oráculos son de el aire

estos que siempre escuché?

GENTE: (DENTRO.) ¡Anajarte, viva!

TODOS: ¡Viva,

la que nuestra reina es!

ANAJARTE: Mejor suenan estas voces,

a pesar de hados, aunque entre cajas y trompetas aquellas digan también...

VENUS: La que no sabe querer

sea mármol, no mujer.

TODOS: ¡Anajarte, viva! ¡Viva

la que nuestra reina es!

PIGMALEÓN: Entrad a mi alcázar todos,

que aquí es donde la dejé.

TODOS:	¡Nuestra reina, viva! ¡Viva!
VENUS:	Sea mármol, no mujer.
(SALEN CÉFIRO, IRÍFILE, ANTEO, I	FIS <i>y</i> PIGMALEÓN.)
IFIS:	En albricias de tu vida
	vengo a poner a tus pies,
	hermosísima Anajarte,
	todo este triunfo, de quien
	yo el primer rendido soy.
	Céfiro y Anteo, después
	con Irífile, que ahora
	a dar prisión alcancé.
	Todos te apellidan, todos,
	diciendo en afecto fiel
TODOS:	¡Anajarte, viva! ¡Viva
	la que nuestra reina es!
ANAJARTE:	Agradecida (¿qué importa
	que afable este rato esté,
	si por no verme obligada
	sabré matarle después,
	o pésele o no le pese
	a Anteros, el Amor fiel?)
	a tu valor (¡ay de mí!)

Ifis generoso, (¿qué

mortal frío me estremece?), confieso, (¿qué ansia crüel, la voz me yela en el labio?)
que debo (¡letargo infiel
es el que siento!) a tu fama
(¡qué ira!) el sagrado laurel
y la vida. Pero miento,
pero miento, que no fue
(un así tengo en el pecho,
en la garganta un cordel)
la vida la que te debo
porque no puedo deber
lo que no tengo, ¡ay de mí!

TODOS: ¿Qué es esto?

VENUS: No sé, no sé,

si ya no es que sea venganza de mí, pues doy a entender que la que querer no sabe más es mármol que mujer. Porque aquél que con rigor amor trata y con desdén, sabré convertir en piedra su corazón y su ser. Que aquél que querer no sabe como una piedra ha de ser.

IFIS: No solo quedó a la vista helada, pero también al tacto, que no de humana

materia la llega a ver.

CÉFIRO: Frío mármol es de yelo su nevada candidez.

LEBRÓN: Ojo a la margen, señoras,

y tratadme de querer, sino quieren ser mañana

todas de mármol.

IFIS: ¡Qué bien

diciendo el agüero está, (¡ay de mí, infeliz!) de aquel

oráculo fementido

que para mí había de ser rayo amor, pues tras el fuego que me vio abrasar y arder, en muriéndose la llama, quedó la piedra después!
Si es mármol, sabré adorarla.

PIGMALEÓN: No será la primer vez

que un mármol se vea querido,

que yo, ¿cúyo influjo fue que amor piedra para mí había, ¡ay infeliz! de ser?, amo esta; y de mi locura tan grande el extremo es, que en la presencia de todos

le doy la mano y la fe

de ser suya mientras viva.

ESTATUA: Y yo la aceto, porque

pasando de extremo a extremo

el soberano poder

del Amor correspondido,

se vea que en una fe

firme, en un Amor constante,

tierno llanto, afecto fiel, si un amor y una piedra compiten por el favor, se deja vencer primero una piedra que el amor.

PIGMALEÓN: Desciende, hermoso prodigio,

para que me eche a tus pies.

ESTATUA: Para ser tuyo viví

y agora conmigo ven

al templo de Venus, donde

sacrificio haga mi fe

al correspondido Amor.

IFIS: Contigo a su templo es bien

ir yo, donde a su deidad la sacrifique también la venganza que por mí

tomó Anteros de un desdén.

ESTATUA: Pues id diciendo los dos,

si queréis agradecer tú el favor y tú el castigo,

lo que dice el aire...

¿Qué es?

LOS DOS:

ESTATUA:	Quien en amor no se emplea
	frío y duro mármol sea.
CÉFIRO:	Pues ya Anajarte no es
GLI IIIO.	capaz de reinar, y queda
	a mí el derecho por ley,
	el más infelice amante
	vengo yo a ser de los tres.
ANTEO	N 1 / C.l.
ANTEO:	No eres sino el más felice.
CÉFIRO:	¿Cómo, si cuando ambos ven
	uno vengado su amor,
	y otra premiada su fe,
	yo vengado, ni premiado
	me veo, ni me he de ver?
ANTEO:	¿Por qué no puedes?
CÉFIRO:	Porque
	fiera la encontré en los montes.
ANTEO:	¿Casarás con ella, si es
	tu igual?
CÉFIRO:	Sí.
ANTEO:	Pues sabe que ella
	1

la reina heredera fue
de Trinacria, y yo Nicandro
que temiendo la crüel
ira de tu padre, una
noche en la cuna la hurté
donde a Anajarte introduje.
Esto lo dirán más bien
las joyas que echaron menos
cuando yo...

CÉFIRO: La voz detén

que a quien quiere creer, le sobran

las pruebas para creer. Esta, Irífile, es mi mano.

IRÍFILE: ¡Dichosa quien llega a ver

logrado reino y amor! A cuya causa también a los dos he de seguir de Venus al templo, en que

no falte mi sacrificio.

CÉFIRO: Yo he de acompañarte a él.

ANTEO: Y yo seguir a los dos.

LEBRÓN: ¡Mire el diablo de mujer,

y dónde estaba escondida!

PASQUÍN:	¡Qué aún no le bastase ser de mármol para no hablar!
BRUNEL:	Aténgome a mi amo, pues el que no queda casado es el que queda más bien. Pero ¿qué música es esta?
LEBRÓN:	Escuchad y lo sabréis.
VENUS:	¡Muera, muera el Amor vendado y ciego! ¡Viva el correspondido Amor perfecto!
LEBRÓN:	Sobre el gran templo de Venus en nubes, al parecer, se rasga el cielo.
TODOS:	Venid todos a saber lo que es.
ANTEROS:	¿Cómo que es puede dudarse triunfo mío, en que se ve
(DESCÚBRESE.)	que el socorro que me dieron les he pagado a los tres?: A Pigmaleón, pues pude una piedra enternecer; a Céfiro, pues que una fiera le asegura rey; a Ifis, dándole venganza de un rayo que había de ser

muerte suya, con que vienen a convertirse en placer, piedra, rayo y fiera siendo cadáver, hombre y mujer.

CUPIDO:

Sí, mas no me negarás
a mí que yo pude ser
piedra, rayo y fiera, puesto
que eso han amado los tres.
Y para que no presumas
que envidia puedo tener,
le he de asistir al festejo,
repitiendo yo también:
¡Muera, muera el Amor vendado y ciego!
¡Viva el correspondido Amor perfecto!

TODOS: ¡Muera, muera el Amor vengado y ciego!



Foto: Alfonso Cabañas

VENUS:

¡Viva! pues que vitorioso, Anteros, de tu poder, en la esfera de Dïana, que la Diosa auxiliar es del correspondido Amor, todos vosotros también con agrado le haréis fiesta. Volved los ojos, volved a ver ese hermoso cielo, de quien el prólogo es la fortuna del amor, cantando segunda vez...

TODOS:

¡Muera, muera el Amor vendado y ciego! ¡Viva el correspondido Amor perfecto!



Foto: Carlos Pérez Hernando

FIN DE LA COMEDIA

PARÁBASIS

VOLUMEN II

se terminó de imprimir
en los talleres de Tomás Rodríguez,
en Cáceres, el día 23 de marzo de 2016,
el mismo día del nacimiento, en 1903, del dramaturgo
y poeta español de la Generación del 27,
Alejandro Casona.