

# PARÁBASIS







# PARÁBASIS



# PARÁBASIS

*VOLUMEN IV*

PUBLICACIÓN PERIÓDICA  
DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO  
DE EXTREMADURA

1ª edición: febrero, 2018

© de los textos: los autores

© de esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA, 2018

Consejería de Educación y Empleo

Consejería de Cultura e Igualdad

Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura

Editora Regional de Extremadura

Detalle del Collage *Cada loco con su tema*, 1972, de Jiří Kolář

Maquetación e impresión: IMPRENTA TOMÁS RODRÍGUEZ

ISBN: 978-84-9852-535-9

Depósito legal: BA-30-2018

Impreso en España - Printed in Spain

## **PRESENTACIÓN**

*Leire Iglesias Santiago*

9

## **ENSAYO**

### **ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO EN EXTREMADURA EN EL SIGLO XVI**

*Miguel Á. Teijeiro Fuentes*

13

### **ENTREVISTA A ALBERTO CONEJERO. SI DESCUBRES UN TEATRO**

*Juan Manuel Sánchez Rodríguez*

31

### **ENTRE *LEYENTES* Y *MIRADORES*: TRES LECTURAS DEL *ANFITRIÓN* DE PLAUTO EN EL SIGLO XVI**

*Ana Murillo del Puerto*

43

### **PEROPALO: UNA EXPRESIÓN TEATRAL-POPULAR-PAGANA DEL TARDOMEDIEVO**

*Isidro Timón Rodríguez*

69

## **TEXTOS**

### ***LÍNEA DE EMERGENCIA***

*Carlos Fernando Posada Tique*

101

### ***LA MADRUGADA HERIDA***

### **PRÓLOGO**

*Mariano de Paco Serrano*

131



**LA MADRUGADA HERIDA**

*Fernando de las Heras*

133

## **RESEÑAS**

**RESEÑA DE *EQUUS*, DE PETER SHAFFER (Ediciones Invasoras, 2016)**

*Carlos Ferrer*

195

**RESEÑA DE *DIARIS (1969-1972)*, DE RICARDO SALVAT  
(Universitat de Barcelona, 2017)**

*Carlos Ferrer*

197

## PRESENTACIÓN

Presentar el volumen IV de la revista-libro *Parábasis* es una satisfacción, una emoción y un reto. Satisface ser parte de un empeño de la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura (ESAD) y de la Editora Regional de Extremadura por aportar investigación, crítica, creación y divulgación al mundo de las artes escénicas. Emociona constatar que el teatro extremeño, además de consolidar sus estructuras, brillar por sus producciones y apostar por la formación, destaca también en el ámbito del pensamiento, el análisis y la reflexión. Y es un reto porque no es fácil presentar una edición consolidada y brillante, que llega a su cuarto volumen en un ejercicio de constancia y con una exigencia clara de calidad, selección y rigor en sus artículos y en sus textos.

En marzo de 2015, con motivo del Día Mundial del Teatro, se presentaba la primera edición de *Parábasis*. Ese año, la ESAD de Extremadura celebraba el sexto aniversario de su creación. Consolidadas sus estructuras educativas, sus planes de estudio y egresadas sus dos primeras promociones, el claustro de profesores decidía apostar por este proyecto de reflexión sobre las diferentes facetas del arte dramático. El Consejo de Redacción convocaba, además, el primer premio de textos teatrales que lleva el mismo nombre que la publicación y el resultado fue el primer número de *Parábasis*, que incluía la obra premiada en el certamen literario.

Desde ese año, *Parábasis*, como libro y como premio literario, se ha consolidado edición tras edición.

Esta publicación supone, además, el fruto de la colaboración de las consejerías de Educación y Empleo y Cultura e Igualdad de la Junta de Extremadura ya que, siendo la ESAD una institución educativa, incide también activamente en el desarrollo cultural de la región con actuaciones como esta publicación, la participación en los festivales de teatro extremeños, la presentación de sus montajes en el Gran Teatro de Cáceres, en la sala Trajano de Mérida y en el teatro López de Ayala de Badajoz o la organización de “El

laboratorio del Clásico”, es decir, los cursos del Festival de Teatro Clásico de Cáceres. Todas estas actividades son auspiciadas por la Consejería de Cultura e Igualdad de la Junta de Extremadura, que apuesta decididamente por la formación de los actores y directores de escena en Extremadura y por el desarrollo cultural de la región, dos empeños en los que tienen un papel determinante tanto la ESAD de Extremadura como *Parábasis*.

**Leire Iglesias Santiago**

*Consejera de Cultura e Igualdad*

*Junta de Extremadura*

***ENSAYO***

PARÁBASIS



# ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO EN EXTREMADURA EN EL SIGLO XVI

*Miguel Á. Teijeiro Fuentes*

## **1. El teatro en la región extremeña**

A pesar del olvido que durante siglos, con honrosas excepciones, ha eclipsado el nacimiento y evolución del teatro español del siglo XVI, los estudios recientes demuestran el interés de una parte de la crítica por rescatar las obras de autores de este periodo perdidos o desatendidos, cuando no de aquellos textos anónimos que estaban esperando una edición crítica más detenida. El teatro del Renacimiento es tan variado y las prácticas dramáticas que se van desarrollando y entrelazando a lo largo del siglo tan diversas, que en ocasiones resulta complejo elaborar un panorama riguroso sobre el mismo. No olvide el lector que buena parte de estas prácticas (vinculadas a la evolución de una sociedad cada vez más rica en matices) implicaba a todos los sectores de la sociedad, desde la nobleza al pueblo, proponiendo no solo la diversión, sino también la enseñanza y la moralización casi catequética. Y que todas ellas acabarán encontrando acomodo, de una u otra manera, a finales del siglo en la práctica dramática que Lope de Vega propone como fuente de la Comedia Nueva y que será el comienzo del gran teatro barroco.

En este panorama tan vasto, la aportación de los escritores nacidos o vinculados a Extremadura juega un papel fundamental. Los nombres de Bartolomé de Torres Naharro (de Torre de Miguel Sesmero), Diego Sánchez (de Badajoz), Vasco Díaz Tanco (de Fregenal), Miguel de Carvajal y Luis de Miranda (de Plasencia), Joaquín Romero de Cepeda (de Badajoz), Pedro Hurtado de la Vera (tal vez de la Vera cacereña), Marcelo de Nebrija (entre Brozas y Zalamea), Francisco Sánchez, el

Brocense, (de Brozas) o Cristóbal de Mesa (de Zafra) representan un nutrido ramillete de propuestas dramáticas de incalculable valor e influencia para el desarrollo de ese teatro en su caminar hacia el Barroco. No estamos hablando de autores de segunda fila, sino de escritores de referencia cuya obra explica de manera decisiva la trayectoria del teatro renacentista en la Península. Así, Torres Naharro, y su *Propalladia*, constituye el eje de una interesante propuesta teatral —el llamado teatro naharresco, para otros “romantic comedy” o, simplemente “comedia urbana”— que influye en autores como Uceda de Sepúlveda, Huete, Rodríguez Florián, Negueruela, Martín de Santander... y otros textos anónimos. De otra parte, Diego Sánchez de Badajoz, con su *Recopilación en metro*, constituye la apuesta más decidida por el desarrollo de un teatro de tradición religiosa, vinculado a las fiestas del Corpus Christi, cuya vocación alcanzará el siglo XVII y llegará hasta el mismo Calderón de la Barca. Por último, las tragedias bíblicas de Vasco Díaz Tanco de Fregenal se explican como “la única serie de funciones dramático-eclesiásticas, arregladas para la Cuaresma hasta ahora conocidas en el teatro español”<sup>1</sup>, si tenemos en cuenta el atinado comentario del prestigioso hispanista J. E. Gillet.

El genio literario extremeño, para unos, la situación geográfica, para otros, las circunstancias personales de cada autor, en muchos casos, explican la aparición y desarrollo en la región extremeña durante el siglo XVI de una nómina de autores interesados por el fenómeno teatral y preocupados por su evolución y desarrollo. ¿Significa eso que se pueda hablar de un teatro extremeño entendido como la reunión, en un mismo espacio y tiempo, de un grupo de escritores estrechamente relacionados entre sí, bajo la protección de un mismo mecenas, empeñados en una misma fórmula dramática y bajo unos mismo parámetros literarios? Evidentemente que no, como ya tuve ocasión de estudiar en mi libro sobre el teatro en nuestra región<sup>2</sup>. Los escritores que hemos mencionado más atrás ni vivieron en un mismo lugar, ni en una misma época, ni permanecieron en Extremadura toda su

---

<sup>1</sup> Gillet, J.E., “Apuntes sobre las obras dramáticas de Vasco Díaz Tanco de Fregenal”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XLIV, 1923, págs. 352-56.

<sup>2</sup> Teijeiro Fuentes, M. Á., *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1997.

vida, ni llegaron a componer su obra en nuestra región, ni siquiera a representarla, ni su lugar de nacimiento les impuso mayores restricciones que a los salmantinos o los valencianos, por citar dos ejemplos destacados. Y, aun así, no es extraño encontrarnos libros o capítulos de libros en donde se hace hincapié en la naturaleza “extremeña” de ese teatro como un rasgo distintivo del mismo<sup>3</sup>.

¿Qué circunstancias pueden unir, entonces, a estos autores? Primero, su condición extremeña; en segundo lugar su vinculación a la Iglesia, su relación con una casa nobiliaria o ambas cosas a la vez. Sobre la condición extremeña las inevitables dudas tienen que ver con la ausencia de documentos que, en algunos casos, permitan otorgar dicha pertenencia a nuestra región. Sobre su vinculación a la Iglesia o a la Nobleza, las dudas son menores a tenor de las referencias que encontramos en sus obras y que nos ayudan a entender su proceso de composición.

## ***2. La Iglesia en el nacimiento de la práctica teatral***

### *2.1. El teatro litúrgico*

La Iglesia, como institución, mantuvo un pulso con el espectáculo teatral que pervivió durante siglos y aún se mantiene. Si por un lado el teatro podía considerarse un instrumento fundamental para catequizar a un feligrés inculto y poco dado al conocimiento de los dogmas de la fe mediante la puesta en escena de historias provenientes de los libros sagrados, por otro se consideraba un exceso que inducía a comportamientos reprobables y actitudes deshonestas por parte de los cómicos.

En Extremadura las representaciones teatrales o parateatrales en torno a las grandes iglesias o en su interior alcanzaron desde bien pronto un inusitado interés. Un documento de mayo de 1501, las famosas *Constituciones* que siguieron al Sínodo celebrado en Badajoz por el obispo extremeño Alonso Manrique, recogen la preocupación que sienten las autoridades religiosas con aquellas exteriorizaciones que acostumbran a hacer los clérigos en ciertas festividades religiosas

---

<sup>3</sup> Es el caso de M. Sito Alba en su capítulo “El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVIII)”, en *Historia del teatro en España* de J. M<sup>º</sup>. Díez Borque y R. E. Surtz, Madrid, Taurus, 1983, vol. I, págs. 155-472.



E si quisiere cantar la misa públicamente e con solemnidad, convide a ella gente honesta, y en aquella solemnidad los clérigos no canten cantares profanos, ni bailen ni dancen, ni se pongan en cuerpo vistiéndose vestiduras seglares, ni hagan representaciones ni juegos...<sup>4</sup>

La razón para la prohibición de estas manifestaciones la encontramos a continuación y tiene que ver con la preocupación que las autoridades eclesiásticas sienten ante la actitud devota de los feligreses que acuden al recinto sagrado, así como a ciertas actitudes deshonestas que emanan de las mismas

Fallamos que muchas veces algunas iglesias y monasterios, así de la ciudad de Badajoz como de todo el dicho nuestro obispado, so color de conmemorar cosas santas y contemplativas, hacen representaciones de los misterios de la Natividad y de la Pasión y Resurrección de Nuestro Señor Redentor y Salvador Jesucristo, y se hacen de tal manera que comúnmente provocan más a diversión y distracción de contemplación que no lo traen a devoción... Y lo que peor es, que allí se dicen palabras deshonestas y de gran disolución. Por ende... ordenamos y mandamos que las tales representaciones de aquí en adelante no se hagan, so pena de dos mil maravedís, los cuales pague el clérigo o seglar que tal hiciere, la una parte para la Iglesia donde la tal se hiciere y la otra tercia para el que lo acusare...<sup>5</sup>

Llama la atención la contundencia con la que el obispo pacense pretende atajar la situación mediante una generosa sanción económica, que recaerá sobre “el clérigo o seglar” encargado de dicha representación y beneficiará a las arcas de la Iglesia y, en menor medida, al denunciante.

Una situación parecida encontramos en Plasencia, si tenemos en cuenta la Constitución 76 del Sínodo celebrado en la localidad cacereña de Jaraicejo por el

---

<sup>4</sup> Ba.6.4.8. del *Synodicon Hispanum, V: Extremadura*, por B. Alonso, F. Cantelar, A. García, J. L. Martín y C. Pérez Coca, Madrid, BAC, 1900, págs.55-56.

<sup>5</sup> Ba. 6.11.1, *ibidem*, págs.76-77.

obispo Gutierre Vargas de Carvajal en febrero de 1534, en donde se puede leer una queja muy parecida

Hácense en algunas iglesias representaciones de la Pasión de nuestro Señor y otros asuntos de remembración de la Resurrección y Natividad suya, y porque... se han seguido muchos inconvenientes... por ende prohibimos que las tales representaciones se hagan sin nuestra expresa licencia y mandado. Y los legos que esto hicieren sean por el mismo fecho excomulgados, y los clérigos paguen un marco de plata...<sup>6</sup>

En esta ocasión, la medida se acompaña no solo de una multa, sino de un castigo más ejemplar y contundente, la propia excomunión, y se deja a la consideración del propio obispo la supervisión, censura y visto bueno de dichas representaciones.

Las *Constituciones* del Sínodo convocado en Coria en febrero de 1537 por el obispo Francisco de Bobadilla también exhortan a los clérigos a mantener el decoro en el interior del recinto religioso y se les hace responsables del mal ejemplo que daban a sus feligreses con sus bailes, cantos y demás representaciones

...porque la deshonestidad en los clérigos es causa de mucho escándalo en los pueblos: que no bailen en las misas nuevas ni en bodas: ni digan cantares: ni representen farsas no siendo en las iglesias en los casos permitidos como en la pascua de resurrección o natividad o corpus christi<sup>7</sup>.

Y todavía en el Sínodo celebrado en Plasencia en mayo de 1582 por el obispo Andrés de Noroña advertimos la rotunda negativa a estas celebraciones cuando en el Capítulo 48 se prohíbe “que en ningún tiempo en la iglesia se permitan representaciones deshonestas ni canciones en romance sin ir examinadas”<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Plas. 2.76 del *Synodicon Hispanum*, V: *Extremadura*, *ibidem*, pág. 458.

<sup>7</sup> Cor. 6.21.7 del *Synodicon Hispanum*, V: *Extremadura*, *ibidem*, pág. 223.

<sup>8</sup> Véase C. Pérez-Coca Sánchez-Matas, *Derecho, vida y costumbres de Plasencia y su diócesis en los siglos XV y XVI*, Cáceres, Facultad de Derecho de la Uex, 1994, pág. 464.

Todas estas rotundas amonestaciones, que son repetición calcada de las resumidas en el Concilio de Astorga de 1473, muestran la preocupación de las autoridades religiosas por una costumbre que parece instalada ya en la devoción popular y que los clérigos olvidaban con frecuencia hasta el punto de necesitar de un recordatorio obligado cada cierto tiempo.

De hecho el recinto religioso se convirtió en escenario para la representación de piezas más extensas. El 2 de junio de 1536, las Actas Capitulares de la Catedral de Badajoz recogen la denuncia de dos canónigos y un racionero por el pago de un ducado sustraído de los fondos eclesiásticos de la Catedral “a unos que hicieron una farsa en esta Iglesia la resurrección pasada”<sup>9</sup>. El documento muestra la pervivencia de esta tradición y la relaciona con la obra dramática de Diego Sánchez de Badajoz, cuyo teatro fue muy popular en Badajoz por aquellos años. Así, M. Á. Pérez Priego<sup>10</sup> ha imaginado que la *Farsa de San Pedro* y la *Farsa de Santa Bárbara*, cuya imagen estaba esculpida en la Sillería del Coro y aparecía también en la Capilla de Bautismo<sup>11</sup>, seguramente fueron escritas bajo la advocación de ambos santos, y que otras farsas del clérigo talaverano, como la *Farsa de la Natividad* o la *Farsa del Santísimo Sacramento*, con su *Te Deum* final, parecen requerir por su carácter litúrgico un escenario montado en el interior del templo.

## 2.2 El día del Corpus Christi

La negativa de las autoridades eclesiásticas a mantener este teatro litúrgico en el interior del recinto religioso contrasta con la defensa de otro tipo de manifestaciones teatrales exteriores, como la celebración durante la festividad del día del Corpus Christi de los célebres autos sacramentales, cuya intención era la exaltación del sacramento de la Eucaristía a través de diferentes escenas bíblicas que se relacionaban con él.

---

<sup>9</sup> Véase J. López Prudencio, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1915, pág. 71.

<sup>10</sup> Pérez Priego, M. Á., *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Anejos del Anuario de Estudios Filológicos de la Uex, 1982, pág. 126.

<sup>11</sup> Wiltout, A. E., “Santa Bárbara en el teatro”, en *Filología*, XV, 1971, págs. 251-66.

El Corpus se festejaba con una interminable procesión que recorría las calles de las ciudades extremeñas portando el Santísimo Sacramento custodiado bajo palio por cuatro sacerdotes. Autoridades eclesiásticas y miembros del concejo, con el Alcalde Mayor a la cabeza, junto al gobernador y los regidores, clérigos y conventuales, religiosos todos, representantes y miembros de las cofradías con sus pendones y estandartes, gremios que participaban activamente no solo en la procesión sino también en el mantenimiento económico de la representación, que se explica en el título de algunas de las farsas de Sánchez de Badajoz, como la *Farsa del herrero*, la *Farsa del molinero* o la *Farsa del colmenero*, tamborileros y demás músicos con los pífanos y atabales amenizando el desfile procesional.... Todo el pueblo en la calle.

Ese día, la Plaza de San Juan en Badajoz, los aledaños de Santa María, Santiago, San Mateo o San Juan en Cáceres, el exterior de la nueva Catedral de Plasencia o las calles de Coria, se engalanaban con motivo de dicha festividad. En la *Farsa del Santísimo Sacramento* de Sánchez de Badajoz, el personaje del pastor Juan describe a su amigo Pablo, que acaba de despertarse, la grandeza y esplendor de ese día

Las danzas, bailes y sones,  
las músicas muy perfetas,  
las cortinas, las carretas,  
las banderas, pabellones,  
las carátulas, visiones,  
los juegos y personajes,  
los momos y los visajes,  
los respingos a montones<sup>12</sup>.

(vv.57-64)

Su amigo, aún somnoliento, no duda en identificar este ajeteo festivo a la celebración del día del Corpus

---

<sup>12</sup> Sánchez de Badajoz, D., *Recopilación en metro*, ed. F. Weber de Kurlat, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Buenos Aires, 1968. Todas las citas están tomadas de esta edición.

Según me cuenta que viste  
tan perhundado placer  
asmo que hoy debe ser  
la fiesta del Corpus Christe.  
(vv.69-72)

Las Actas Capitulares de la Catedral de Badajoz documentan, como muy atinadamente ha ido desbrozando el profesor F. Marcos Álvarez<sup>13</sup>, el fenómeno a lo largo del siglo con continuas referencias a los tablados que se levantaban con ocasión de la representación y la curiosidad que despertaban entre los clérigos de la diócesis. Veamos tres ejemplos significativos de los que vengo diciendo

Ordenaron y mandaron este dicho día porque en todo haya orden y concierto el día del Corpus Christi, todos los beneficiados en el tablado se asienten, cada uno en su dicho lugar, guardando la antigüedad a los más antiguos (12 de junio de 1549).

Este día y Cabildo, los dichos señores, constándole, como a todos por vista de ojos le consta, que los señores D. Juan de Leguinazo, deán, y D. Fernando Muyños, canónigo, están enfermos y flacos y en tal disposición, que el día del Corpus Christi próximo venidero no podían ir a la procesión con el Santísimo Sacramento, y deseando su salud, hubieron por bien darles licencia para que habiendo residido la hora del *patitur* primero, puedan estar en el cadalso o tablado que se hace para las representaciones, y después no vayan a la procesión sino a su casa (27 de mayo de 1551).

En este día vino al cabildo el Illmo. Sr. D. Juan Simancas, Obispo de Cartagena de Indias, Gobernador de este Obispado, para tratar de dar orden con los dichos señores deán y cabildo, que el día del Corpus anduviese la procesión general de aquel día con el Santísimo Sacramento luego por la mañana y después se hiciesen los autos (8 de junio de 1571)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Marcos Álvarez, F., "La polémica de los autos sacramentales en Badajoz", en *Campo Abierto*, 5, 1988, pág. 43.

<sup>14</sup> Las tres citas están tomadas del estudio de J. López Prudencia, *op. cit.*, pág. 65.

Era tal la expectación que el teatro despertaba entre las gentes que el obispo Gómez de Lamadrid en las Actas del Sínodo de 1583 celebrado en la capital pacense mostraba su preocupación por la actitud de los feligreses, más interesados en la asistencia al espectáculo que en la devoción que dicha fiesta debía inspirar

por experiencia se ha visto que por hacerse la procesión por la tarde y haber visto ya las representaciones, las más de las gentes se iban a sus casas a comer, y otras tras de las representaciones y danzas, dejando ir acompañando al Sacramento<sup>15</sup>.

En la capital cacereña los *Libros de Fábrica* de la Cofradía de la Caridad de la parroquia cacereña de Santa María nos ofrecen algunos documentos valiosos que abarcan un periodo de tiempo desde 1592 a 1611. En ellos se refieren brevemente algunas noticias que dan buena cuenta de esta festividad

Ítem, mas dio por descargo mil novecientos y treinta y ocho mrs. de lo que costaron los tablados para representar las comedias de la octava del Corpus Christi<sup>16</sup>.

Ítem, se descargan tres mil y sesenta mrs. que pagó, los dos mil y quinientos y diez y seis a los que hicieron el auto de la fiesta de la octava y quinientos y cuarenta y cuatro a los ministriles porque tañeron el dicho día. Mostró carta de pago<sup>17</sup>.

A todos estos gastos, a los que habría que unir vestuario y decorados, se unen también los pagos a los autores de las comedias, lo que explica ya el complejo entramado económico en el que se asienta el fenómeno teatral en esta época.

---

<sup>15</sup> Véase F. Marcos Álvarez, *art. cit.*, pág. 43.

<sup>16</sup> *Libro de Cuenta de Fábrica* de la Cofradía de la Caridad de la Parroquia de Santa María de Cáceres, 1592, f. 39v.

<sup>17</sup> *Libro de Cuenta de Fábrica* de la Cofradía de la Caridad de la Parroquia de Santa María de Cáceres, 1602, f. 221v.

### 2.3. El teatro religioso en las escuelas de los jesuitas

Si el teatro litúrgico y la festividad del Corpus pretendían atraerse la devoción popular de los feligreses y profundizar en los dogmas de la fe, algunas órdenes religiosas utilizaron la puesta en escena de las obras para enseñar a sus alumnos o conmemorar una festividad especial. Así, los jesuitas llevaron el sermón ejemplarizante a los salones de sus colegios en forma de representación dramática con la intención de ganarse el favor de los sectores más influyentes de la sociedad. Uno de estos centros religiosos más prestigiosos es el que se fundó en Plasencia en 1554, gracias al apoyo del obispo Gutierre de Vargas y Carvajal. El Colegio de Jesuitas placentino era uno de los centros de irradiación cultural más destacados de la ciudad y convertía a la ciudad en un núcleo de población muy importante para el desarrollo del teatro.

Sus salones fueron testigos de la representación de algunas piezas de teatro hoy día perdidas. Escritas en latín, retomaban la estética de la antigüedad clásica, con preferencia por la tragedia, aplicada a argumentos religiosos y con una intención ejemplarizante y didáctica. La puesta en escena era espectacular, tan costosa como lujosa, y para ello contaban con la cooperación de las familias de los colegiales, que se encargaban de aportar el vestuario y demás componentes de la tramoya a cambio de un lugar privilegiado para ver la representación. Es el caso, en 1561, de la escenificación de la obra del jesuita Alonso de Heredia titulada *Tragedia de la transmigración de Babilonia*, con motivo del traslado a la Iglesia de Santa Ana del Santísimo Sacramento; o en 1562 de la representación que pretendía restablecer la concordia entre las enfrentadas familias de los Zúñiga y los Carvajal; o en 1563 de la *Tragedia de Nabuc Donosor*, compuesta por el padre Juan Álvarez “con grande aparato, y tan al vivo el echar los niños en el horno, que creyeron algunas personas que los niños se quemaban de veras”<sup>18</sup>; o en 1578 de *La Damascena* con motivo del traslado del Santísimo a la nueva Catedral.

---

<sup>18</sup> Véase J. Román de la Higuera, *Historia del Colegio de Plasencia de la Compañía de Jesús*, manuscrito de finales del siglo XVI citado por M. Cañete, *Teatro español del siglo XVI. Estudios histórico literarios*, Madrid, 1885, págs. 237-38.

#### 2.4. Los dramaturgos extremeños y su vinculación a la Iglesia

En este ambiente de aceptación y consolidación de una práctica dramática de contenido religioso, muchos de los principales escritores extremeños de la época aparecen estrechamente vinculados a la Iglesia, hasta el punto de que dicha filiación marca una línea fundamental en la explicación de su obra. Marcelo de Lebrija (relacionado con Brozas y La Serena), hijo del famoso humanista Antonio de Nebrija, fraile de la orden de Alcántara, escribió su *Tríaca del alma* para ser representada por las monjas del convento extremeño de La Puebla, del que él era su Visitador; Bartolomé de Torres Naharro estuvo unido a la diócesis de Badajoz, antes o después de viajar a Italia y representar algunas de sus piezas ante la curia papal. Una de ellas, quizás su obra primeriza, es el *Diálogo del Nacimiento*, de contenido religioso y muy en consonancia con el teatro más primitivo de Encina y Fernández; Diego Sánchez de Badajoz fue clérigo de Talavera la Real y estuvo vinculado a la Catedral pacense. Sin duda estamos ante el representante más importante del teatro religioso en España en el siglo XVI merced a las veintiocho farsas que aparecen recogidas en su *Recopilación en metro*, la mayoría de ellas pensadas para ser representadas en la festividad del Corpus y algunas de ellas, como dijimos, en el interior del recinto religioso; Vasco Díaz Tanco de Fregenal fue también clérigo de la Catedral de Badajoz y su interés por el fenómeno teatral le llevó a componer un número indeterminado de tragedias de contenido religioso hoy día perdidas, como la *Tragedia de Absalón*, la *Tragedia de Amón* o la *Tragedia de Saúl y Jonatás*; el placentino Miguel de Carvajal nos dejó para la posteridad una tragedia de contenido bíblico, la *Tragedia Josefina*, pensada para ser representada en el Corpus a pesar de su vasta extensión; finalmente, Luis de Miranda, también natural de Plasencia, se inclinó asimismo por los contenidos bíblicos en su parábola del “hijo pródigo” que se representa en su *Comedia Pródiga*.

Todos ellos contribuyeron, pues, al nacimiento y consolidación de un tipo de teatro religioso, de carácter catequético, pero también festivo y ejemplar, que pretendía celebrar los misterios de la fe o reflexionar sobre episodios bíblicos



capaces de esconder una pretendida moralización. Su vinculación a la iglesia explica la trascendencia religiosa, pero también social, de esta institución a lo largo del siglo XVI en toda España.

### **3. La Nobleza extremeña y su interés por el teatro**

Si bien nuestro teatro nace muy vinculado a las festividades religiosas (Navidad, Pascua de Resurrección y Corpus Christi), el nacimiento y la consolidación de la urbe como un nuevo espacio social, económico y político, constituye un elemento indispensable para la pervivencia del fenómeno teatral. En esta nueva geografía desempeña un papel fundamental la nobleza, que se afana en la búsqueda de un refinamiento personal que pasa no solo por la habilidad en el manejo de las armas y las facultades guerreras, sino también por la afición a las letras y las artes. Los nobles del Renacimiento se procuran los mejores preceptores para la educación de sus hijos, les inculcan el gusto por la lectura y la compra y conservación de libros y pergaminos en sus bibliotecas, se rodean de una corte de humanistas en todas las materias (desde las letras a la astrología o la medicina), y procuran perpetuar la fama de su linaje atendiendo a la demanda de estos intelectuales, cuyas obras amparan a cambio del consabido elogio al mecenas.

Al calor de esta influyente nobleza desfila toda una amplia nómina de escritores pedigüenos que ven cumplido su sueño de pertenecer al séquito de un gran señor, bajo cuyo amparo componen sus obras y se la dedican con encendidas muestras de admiración dirigidas al linaje de los mismos, inmortalizándoles a ellos y a los suyos en declaraciones exageradas y poemas encomiásticos. A cambio reciben un trato distinguido y una supervivencia económica.

En Extremadura, esas casas nobiliarias tienen un prestigio y una fuerza indudables, como ya tuve ocasión de comentar en mi libro *Mecenazgo y literatura en la Extremadura del Siglo de Oro*<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Teijeiro Fuentes, M. Á., *Mecenazgo y literatura en la Extremadura del Siglo de Oro*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2009.

Desde los Alba o los Zúñigas del norte extremeño hasta los Feria al sur de la capital pacense, la todopoderosa nobleza extremeña, o vinculada a Extremadura, buscó en el paisaje de nuestra región, en su paz y tranquilidad, el reposo a sus actividades guerreras, compaginando el mundo de la corte, al lado del Rey, con el mundo del campo y su retiro espiritual. En nuestras tierras se refugiaron acompañados de una nómina de secretarios, escribanos, criados y séquito en general, buscando no solo la alabanza de la aldea sino también el entretenimiento y la diversión, que muchas veces les proporcionaban sus escritores de cabecera componiéndoles alguna pieza teatral para ser representada con la intención de amenizar una velada.

Marcelo de Lebrija le entrega su *Tríaca del alma* a la casa de los Alba, Pimentel y Zúñiga, los mismos en cuya corte aprendió las primeras letras, los mismos con los que pasó largas temporadas en Gata, Brozas o Zalamea de la Serena, los mismos que, en agradecimiento por los servicios prestados, le nombraron Comendador de la Puebla, lugar perteneciente a la Orden de Alcántara. Pedro Hurtado de la Vera le dedicó su *Dolería del sueño del Mundo* a don Juan de la Cerda y Silva, IV duque de Medinaceli, Virrey de Sicilia primero y de Navarra después, y Gobernador de los Países Bajos, donde seguramente le conociera o adonde le acompañó formando parte de su servicio personal. Luis de Miranda dirigió su *Comedia Prógida* al muy magnífico Coronel placentino Juan de Villalba, y Miguel de Carvajal apuntó más alto al ofrecer su *Tragedia Josefina* al vizconde de Trastamara y V marqués de Astorga, don Álvaro Pérez de Osorio, unido al linaje de los Alba tras su matrimonio con doña Beatriz Álvarez de Toledo, hija del III duque de Alba. Finalmente, el pacense Joaquín Romero de Cepeda, cronista aventajado de la ciudad de Badajoz y hombre de una gran formación humanística, siguió hasta Lisboa a don Juan de Guardiola, del Consejo Supremo de su Majestad, cuando este acompañaba a su vez a Felipe II a tomar posesión del reino portugués. Romero de Cepeda le dedicó a don Cristóbal de Guardiola, hijo del ilustre consejero, su novela de caballerías titulada *Rosián de Castilla*.

En consecuencia, la nobleza extremeña también se sintió comprometida con el desarrollo de este fenómeno y acomodó sus palacios para vivir estas recreaciones dramáticas, que poco a poco fueron adquiriendo un carácter más pagano y divertido. Las cortes de los grandes señores acogieron la puesta en escena de estas piezas con gran entusiasmo.

Pero sin duda el mecenazgo más decisivo en Extremadura es el ejercido por la Casa de Feria a partir de la figura de don Lorenzo Suárez de Figueroa, III conde de Feria y marqués de Priego, y, a su muerte, de su hijo don Pedro Fernández de Córdoba, IV conde de Feria. Ellos encabezan el desarrollo de una importante actividad cultural e intelectual en torno a su palacio familiar situado en la villa de Zafra, en donde pasaban largas temporadas anhelando el reposo de las empresas guerreras o los asuntos diplomáticos a favor de su Rey. Sabemos que don Lorenzo disfrutaba del placer de la lectura, entre otras actividades, y que hacía gala de poseer una magnífica biblioteca, si bien es cierto que buena parte de los ejemplares que se apilaban en sus estantes pertenecía a su mujer Catalina, marquesa de Priego, quien se había encargado de que la herencia paterna descansara en el palacio segedano.

Quiénes fueron los escritores que disfrutaron del favor de los Feria y durante cuánto tiempo lo hicieron, qué relaciones mantuvieron entre ellos o qué grado de influencia literaria ejercieron, resultan cuestiones muy complejas de resolver. Los salones del palacio del conde de Feria seguramente dieron cobijo durante algún tiempo a escritores como Torres Naharro, Garci Sánchez de Badajoz o Gregorio Silvestre, fue escenario de algunas farsas de Diego Sánchez de Badajoz, y no solo de aquellas de contenido más profano, como la *Farsa de la ventera*, la *Farsa de la hechicera* o la *Farsa del matrimonio*, sino también de las de temática evangélica, como la *Farsa de Tamar* que concluye con unos versos “en loa del conde de Feria”, don Pedro Suárez de Figueroa, cuarto conde<sup>20</sup>.

Algunos de ellos tal vez coincidieran en el tiempo y mantuvieran una relación de amistad que fraguó en aficiones comunes o admiraciones mutuas, en influencias

---

<sup>20</sup> Y no tanto al quinto Conde que acababa de llegar a España cuando moría Diego, y al que su sobrino, Juan de Figueroa, dedica la obra de su tío a cambio de su publicación en Sevilla.

literarias o gustos parecidos a la hora de escribir. Torres Naharro seguramente ya habría abandonado España en su viaje a la Roma papal, pero es muy probable que los otros escritores convivieran y mantuvieran estrechas relaciones al calor del apellido señorial.

Don Pedro, IV conde de Feria, casado con doña Ana, hija del duque de Arcos, también acogió en su casa a ilustres personalidades de las letras hispanas, como fray Luis de Granada o fray Juan de Ávila. Su casa estaba abierta a todos aquellos intelectuales y artistas. Le gustaba jugar al ajedrez con el invencible segedano Ruy López de Segura, máxima autoridad en este juego, de la misma manera que no tuvo inconveniente en costear las obras de clérigo talaverano Diego Sánchez de Badajoz, publicadas póstumamente por su sobrino, Juan de Figueroa, en Sevilla, así como no dudó en acoger entre los suyos al clérigo de Fregenal Vasco Díaz Tanco, quien le dedicaría su *Triunfo frexnense*, incluido en *Los veinte triunfos*, para recordar su respeto y admiración por su mecenas. Don Gomes Suárez de Figueroa, V conde y I duque de Feria, casado con Jane Dormer, dama de honor de María Tudor, también dispuso su corte para que en ella sus artistas y escritores pudieran desarrollar una interesante obra. De ente ellos destaca el cronista pacense Joaquín Romero de Cepeda, autor de una vastísima obra literaria que conjuga todos los géneros literarios de la época, desde la poesía al teatro o la novela. Aunque don Gomes murió muy tempranamente, Joaquín siempre se sintió un servidor suyo, si bien dirigió su obra al servicio de su hijo don Lorenzo, cuyo mecenazgo prolongó la hegemonía y mecenazgo de los Suárez de Figueroa.

Era este el II duque de Feria y I marqués de Villalba, casado en terceras nupcias con doña Isabel, hija del duque del Infantado. El citado Romero de Cepeda le dedicó *Las fábulas de Esopo*, y en su corte coincidieron humanistas de diferente pelaje y condición. Algunos, de honda tradición y sapiencia, como nuestro paisano Pedro de Valencia, se educaron en su corte segedana y le fueron fieles a lo largo de su vida llegando a redactarle informes y discursos al Duque (como el que don Lorenzo leyó ante el Rey con motivo de su toma de posesión al ser nombrado Virrey de Nápoles) o bien dándole su opinión sobre asuntos políticos de indudable interés; otros

buscaban la fama a través del elogio fácil, tornado en crítica despiadada y arrogante cuando no se veían favorecidos por el mecenas, como el holandés errante Enrique Cock, afincado en España, quien le dirigiera su *Asafræ Turdenatorum*, un libro que pretendía ser el primero de muchos que tenía previsto dedicar al Duque en la confianza de que este financiaría sus obras. En él hacía un recorrido por los diversos territorios que ensanchaban el patrimonio de los Feria desde Zafra a Oliva de la Frontera. En aquella corte se educó y convivió la poderosa familia de los Ramírez de Prado, oriundos de Zafra. El patriarca, don Alonso, fue uno de los personajes más influyentes de la corte de Felipe II, llegando a ocupar cargos de gran responsabilidad, como Miembro del Consejo de Castilla, Fiscal de la Real Hacienda y Contaduría, y Presidente del Supremo de Justicia. Sus reconocidas capacidades intelectuales —concluyó los estudios de Leyes en Salamanca— se vieron emborronadas por su ansia de riquezas y su inclinación a las malas compañías, escribiendo uno de los momentos más vergonzosos de la historia familiar al ser acusado de robo y malversación a la Hacienda Pública.

Esta larga lista nos lleva hasta la figura de don Gomes Suárez de Figueroa y Córdoba, III duque de Feria y II marqués de Villalba, casado en segundas nupcias con doña Ana Fernández de Córdoba y Figueroa. Con él alcanzamos ya las últimas décadas del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Sin duda, uno de sus principales admiradores fue el humanista segedano Cristóbal de Mesa, también autor de una interesantísima obra literaria en donde se combina el poema épico con la tragedia, y ambas con las composiciones líricas. Mesa le dedicó a su mecenas sus *Rimas*, ya entrado el Barroco.

De toda esta información se desprende que, desde el sur de la provincia de Badajoz, con preferencia por la Llerena inquisitorial de Luis Zapata y Catalina Clara Ramírez de Guzmán o la Fregenal de Vasco Díaz Tanco, hasta el norte cacereño de las Hurdes, desde el este de la siberia extremeña hasta el oeste fronterizo con Portugal, esta región fue testigo a lo largo del siglo XVI del desarrollo del teatro. Como ocurriera en el resto de la Península, las primeras manifestaciones dramáticas aparecen vinculadas a la Iglesia y se representan en las festividades más señaladas

(Navidad, Pasión y Resurrección en el interior de las iglesias; el Corpus Christi en el exterior). Ante la preocupación de las autoridades eclesiásticas por la desatención a sus ocupaciones por parte de los religiosos, protagonistas de estas representaciones, se sacan del interior del recinto sagrado y son representadas primero por actores *amateurs* vinculados a los gremios, y pioneros del teatro más popular, y, más tarde, por las compañías de actores profesionales. A su vez, las cortes de los grandes señores también se interesaron por el poder social del teatro y su carácter lúdico y divertido. El teatro venía a deleitar y aliviar las pesadas sobremesas, o servía para amenizar una velada incorporando espectáculos teatrales o parateatrales. Además, los escritores vinculados a esas cortes entretenían su tiempo dirigiendo sus obras a estos mecenas, interesados a su vez en agrandar la fama de su apellido mediante el halago interesado. Los Zúñiga, los Alba, los Roca, los Vera, los Rocha Golfín, los Feria... contribuyeron sin duda al desarrollo del género dramático en nuestra región a lo largo del siglo XVI.

---



## ENTREVISTA A ALBERTO CONEJERO SI DESCUBRES UN TEATRO

*Juan Manuel Sánchez Rodríguez*



Alberto Conejero. Foto: Uly Martín.

([http://elpais.com/cultura/2016/12/16/actualidad/1481893850\\_582663.html](http://elpais.com/cultura/2016/12/16/actualidad/1481893850_582663.html) [4/10/2018])

Hay cierto aire blanquecino, denso de pólenes alérgicos en esta mañana de domingo primaveral cerca del Jardín Botánico, atestado de cantos y olores asilvestrados dando una impronta más civilizada a esta parte tan maltratada de Madrid; al lado, la cuesta de Moyano, lugar por donde descendiendo hacia la cita con el dramaturgo, en la que, fiel a su costumbre hacía su parada diaria Pío Baroja en busca de tesoros bibliográficos y más tarde lo haría su sobrino Julio Caro entre otros escritores de la bohemia y la “golfemia”.

Subo por la empinada calle de Atocha, a estas horas, libre de coches y hacia su mitad, en el edificio de la Sociedad Cervantina, justo donde se encontraba la imprenta de Juan de la Cuesta en la que se imprimió la primera edición de *El Quijote* en 1605 así como otras obras de Lope de Vega entre otros muchos autores del siglo de oro español, es donde me ha citado el dramaturgo.



Tiene prisa Alberto Conejero. Subimos por el amplio arranque de escalera hacia el primer piso donde se desarrollará esta entrevista. Desde una ventana me enseña un patio interior en obras donde me anuncia que posiblemente se habilite para hacer representaciones teatrales, en lo que sería un nuevo corral de comedias para poner en valor los textos de Cervantes, así como todos los demás de nuestro extenso repertorio aúlico.

*¿Cómo es tu sistema de trabajo dramaturgico y como lo simultaneas con tus otras actividades?*

Para mí hay un tronco central que es el teatro y esa es una de mis prioridades, cuando llega la necesidad de la escritura siento una pulsión aceleradora y al mismo tiempo inquietante, porque la idea central es vampírica y ocupa todo el tiempo del creador o al menos a mí me ocurre así. Escribo una obra de teatro al año o como mucho cada dos años. Una vez terminada hay otro proceso técnico, de reescritura, y otro de lectura reposada; envidio a compañeros que en tres meses han terminado una obra. Eso en cuanto al trabajo nuclear o central del asunto que es el teatro. No distingo realmente entre teatro, pequeños ensayos académicos, poesía, traducción, prólogos, novela e incluso en mi labor pedagógica con la que disfruto mucho, ya que tengo que diversificarme como le ocurre a casi todo el mundo hoy en día. Todos son vasos comunicantes que te constituyen como creador. La escritura es la misma depositada en cauces distintos. Quizá los poemarios se me resisten. Acabo de publicar el primero *Si descubres un incendio*, y creo que tardaré bastante en publicar otro. Teatro y poesía siempre tienen que ir de la mano, no hay que echar nunca de los teatros a los poetas. Pensemos en Tirso de Molina, Lope de Vega, en el mismo García Lorca. He tardado años en publicar el primer libro de poemas y tardaré bastante en publicar el segundo seguramente, pero seguro que la poesía me acompañará siempre.

*Cuesta mucho, de todas formas, hoy en día trabajar con una cierta disciplina, la dispersión impide la sistematización para el creador, un estado fundamental para hacer obra, ¿no crees?*

Desde mi punto de vista, la creación requiere detenimiento y hoy no se tiene. Es muy difícil hablar de disciplina a la hora de trabajar un texto o una obra dramática, a mí particularmente me produce un goce enorme cuando estoy escribiendo teatro. Quizá es una manera de embrujamiento o enamoramiento cuando estás embebido en un cierto tipo de escritura. Te ocupa todo el tiempo y es difícil compartimentar uno y otros. Mi proceso sería el siguiente: Una primera fase sería una manía de acopio de material y ordenación de ideas o trasuntos dramáticos, la música también te va allanando el terreno, soy especialmente sensible a ella. Una segunda fase sería la escritura en sí misma, tampoco me gusta demorar el acabado, de tres a seis meses más o menos... Tiene que tener algo de repentino, de erupción volcánica. Reposar el texto y después el proceso de reescritura, que ya sería la tercera fase, aunque previamente se la he dado a leer a gente de confianza. Creo que tachar es escribir tanto como generar texto. Los autores de teatro somos los que más relación tenemos con la reescritura, incluso en el escenario hay labor de reescritura, además la historia de la literatura dramática es una historia de la reescritura que va conformando algo como un palimpsesto. La escritura se impone siempre a lo cotidiano, de alguna manera encuentra los resquicios suficientes para hacerse presente, eso tiene un valor inmenso.

Yo, como casi todo el mundo, aunque ahora parece que se me reclama en lugares sacralizados, apenas puedo vivir de mis textos, por lo tanto tengo que dividirme en diferentes trabajos o encargos que me salen al paso, aunque eso sí, disfruto con todos ellos, pues todos me alimentan, me nutren, sirviéndome seguramente para mejorar mi escritura. La lucha es guarecer la escritura de las obligaciones cotidianas, ahí volvemos al enunciado de tu pregunta, y proteger un espacio más limpio, con más luz, metafórica y espacialmente hablando, que me permita estar a gusto con mi conflicto o con mi texto dramático para poder avanzar. Hay que detenerse mucho cuando se escribe porque vivimos en una época muy precipitada y eso no es bueno.

*¿Te gustaría elaborar algún texto dramático en colaboración con otros dramaturgos?*

Algo parecido fue la experiencia en *A siete pasos del Quijote* en el Teatro Español con dirección de Jaroslaw Bielski y, aunque yo no escribía, disfruté muchísimo de la coordinación y dramaturgia de *La mujer del monstruo* en el Matadero, con dirección de Salva Bolta. Dejemos pasar el tiempo, posiblemente habrá ocasión si alguien lo propone.

*¿Qué opinas acerca del tratamiento de los directores cuando se monta una obra tuya? ¿Piensas que la pueden subir a los cielos o de otra manera bajarla a los infiernos?*

Es una prevención que siempre tiene todo autor cuando empiezan los preparativos del montaje. Está comprobado que una excelente puesta en escena hecha por un gran director puede transformar un texto mediocre en aceptable y al contrario, naturalmente. Es la miseria y la grandeza del teatro. Y si no es así, ahí está la literatura dramática para resguardarla; el texto vive por sí mismo en los libros al margen de la representación, así ocurrió con el teatro de Valle Inclán o, por ejemplo, con *Las Troyanas*, que en su momento fue denostada y después se la consideró de lo mejor de Eurípides. Partiendo de la base de que no hay nada irrepresentable, un texto teatral es aquello que yo quiero que sea teatral. Así de sencillo. He reflexionado mucho acerca del paso del texto al escenario y cada vez entiendo más a los autores que quieren dirigir sus propios textos, no es algo nuevo, veo que lo hacen Juan Mayorga, Sanchís Sinisterra, Alonso de Santos o Miguel del Arco. Pensando en ellos me anima a que yo mismo, algún día, pueda dirigir mis propias obras.

*¿Cómo redunda la crítica en un autor de teatro? ¿Crees que cumple con su labor de informar o está obsoleta?*

La crítica debería estar atenta a la hora de poner en valor la transversalidad de la experiencia teatral, tratar de diseccionar lo que es la puesta en escena del texto dramático no se hace mucho y, sobre todo, pensar que el teatro no es el lugar de la calificación: me gusta, no me gusta, tan caro a las nuevas redes sociales: maravilloso,

horrible... Y más cosas como estas, porque el fracaso es tan relativo y además son tan necesarios los fracasos. Son tantas las variables que condicionan el hecho escénico, que no podemos nunca envanecernos, sencillamente porque el gusto es muy escurridizo. Acabamos siempre en una calificación o en una aprobación o condena, eso me duele; a los autores no se nos debería emitir juicios públicos sino juicios reflexivos y con autoridad. Pienso que la mirada sobre el teatro nunca se puede baremar sobre el gusto, pero eso requiere mucho tiempo. Luego entiendo que están los buenos críticos, los profesionales que estructuran argumentos razonados. Todo el mundo opina de todo y sobre todo durante todo el tiempo en esta ceremonia de la confusión y el mestizaje. Además cuesta mucho llevar al público a los teatros cuando hay tantos estímulos como el fútbol, el cine en casa, nuevos tipos de ocio que todos sabemos. Cuando el teatro se llena con tantos competidores como tiene, ya es una alegría inmensa.

*¿No crees que le falta grandeza al teatro que se realiza hoy en día?*

La crisis nos ha quitado todo y el teatro necesita recursos. Hacen falta un mínimo de recursos materiales para dignificar el trabajo de todos aquellos que lo hacen posible. La subida del IVA ahora felizmente rebajada al mismo punto de antes de la crisis hará que todo esto cambie. Creo que ha habido una cierta romantización de la crisis. Se necesitan más medios escenotécnicos y de todo tipo para que vuelva el esplendor de antaño, a pesar de que el teatro está muy vivo y el público asiste con una fidelidad encomiable. Todos los medios son pocos y nunca hay que bendecir estas migajas que nos dan.

Los dramaturgos necesitamos apuntalar bien el medio teatral que nos sustenta, en el cual vivimos y para ello tenemos que dinamizar nuestro propio ámbito. Cada vez se escriben obras con menos personajes, una media de cuatro o cinco, e incluso menos, de dos o tres personajes para abaratar costes de producción y salarios, si no sería ruinoso. La estructura del teatro está menoscabada, su sistema de giras al mínimo. Insisto que la crisis no hay que poetizarla porque se puede volver eterna y eso sería como una enfermedad crónica. Es necesario un teatro con derecho a tener

plenos medios materiales y artísticos para que la ciudadanía adquiera valores intelectuales y humanísticos que le servirán para su futuro desarrollo personal.



*La piedra oscura* (2015). Dirección: Pablo Messiez.

*Sin embargo, Alberto Conejero está teniendo una etapa gloriosa puesto que es reclamado por los cosos teatrales más prestigiosos, es premiado como dramaturgo al mejor espectáculo teatral con cinco premios Max, te piden obras, versiones de clásicos como ahora Fuente Ovejuna para la joven compañía del CNTC que ha estado en el Festival de Teatro Clásico de Cáceres.*

Ahora siento que quizás las piezas del puzzle empiezan a casar, estoy teniendo una época de mucho trabajo y esfuerzo que por otro lado me angustia sobremanera. Desde la aceptación unánime de *La piedra oscura*, un acercamiento sensible a la personalidad de Rafael Rodríguez Rapún, el último amor de Federico García Lorca, interpretado magistralmente por Nacho Sánchez y Daniel Grao y que dirigió acertadamente Pablo Messiez no he parado; sin embargo, entiendo que la profesión es así. Estar expuesto y presionado es un acicate para la superación y el aprendizaje pero no lo quiero para mí siempre. En noviembre seguramente estrenaré *Todas las noches de un día*, una obra que he tardado tres años en escribir, ambientada en un invernadero y que probablemente lo protagonice Blanca Portillo. Este texto sigue al éxito de *La piedra oscura*. No quiero ser una franquicia de mí mismo.

*¿Qué autores te han influido, dime algunos que hayan sido definitivos para tu universo teatral por decirlo de algún modo?*

Sobre todo las tragedias griegas, Eurípides, Shakespeare, Lope de Vega, por supuesto todo el repertorio aúlico, *El príncipe constante* de Calderón, Chéjov, Lorca naturalmente, Koltés, Pinter... el gran poeta de los silencios. Todos me han influido seguramente, les tengo un respeto sagrado. En general me fascinan todos los dramaturgos-poetas. David Mamet es para mí otro poeta, Bernard-Marie Koltés descubrió una misma materialidad en el texto. Tennessee Williams y O'Nelly revolucionaron en silencio el texto dramático, redescubriendo la asunción de extrañamiento del realismo llevándolo a un cierto simbolismo, apareciendo un nuevo teatro donde lo poético convive con paisajes urbanos.

La misma Sarah Kane es magnífica. Ella es una voz que se consume para el teatro dándolo todo, como inmolándose en un espectáculo del dolor. Caryl Churchill, tan experimental que se anticipó a un teatro, por decirlo así, postmoderno.

Contemporáneos españoles tenemos muchos incuestionables, que me han influido de alguna manera como Juan Mayorga, Alonso de Santos, Sanchís Sinisterra. Alfredo Sanzol me parece fascinante, lleva una carrera bien asentada triunfando siempre. Angélica Liddell es una dramaturga que en todos sus textos tiene como un temblor que asusta, un cierto misterio junto con algo muy radical que no deja indiferente a casi nadie. Todos ellos tienen mucho que decir todavía.

Como dramaturgo intento ser honesto y escribo mis obras sabiendo que poseo el testigo de lo que escribieron otros que me precedieron en este arte secular donde la tradición es el hilo que nos une a todos.

*¿Cómo entiendes a estos directores-dramaturgos Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Pina Bausch, a Jan Fabre, consideras que son fenómenos isla, que su teatro acabará cuando ellos desaparezcan?*

Todos son grandes en lo suyo, en esa mirada tan personal que dan a todo cuanto dirigen, tocan o representan. Kantor y Pina Bausch desgraciadamente han fallecido, nadie sigue con sus compañías, pero queda todo lo que han sembrado y recogen otros con su influencia. Ellos abrieron puertas por las que transitamos todos incluso no queriendo. Todos tienen un fuerte marchamo reconocible e insustituible por otra

parte. Wilson y Fabre siguen haciendo cosas magistrales, pero me siento mucho más cercano a Romeo Castellucci, Robert Lepage, o Pablo Messiez, por ejemplo, porque generacionalmente hablamos un mismo lenguaje y lo asumo dentro de mí como algo más íntimo, ellos me llegan más. Digamos que mi mirada les reconoce no tanto como eruditos sino como del lado de lo vivencial que me es tan afín.

*¿Asistes a los ensayos cuando se está montando algún texto tuyo o das libertad al director y no necesitas supervisar nada?*

A las primeras lecturas sí tiendo a ir, incluso con una cierta ilusión pero enseguida me crea un cierto desasosiego que me da inseguridad, tengo que reflexionar sobre ello. Quiero decir que no tengo una respuesta clara. Si el papel del autor no debería ser coautor también. A pesar de todo, tienes que estar siempre al lado del director salga como salga el resultado, de otra forma sería como trabajar con el enemigo y el teatro se hace entre todas las partes para que así llegue a buen término.

*¿Crees en la transmisión de conocimientos en actividades de tipo artístico o es una tarea estéril puesto que el genio o la magia artística viene dada por nacimiento como apuntan algunos pedagogos?*

Cualquier tipo de actividad creativa necesita tiempo, detenimiento, cierto distanciamiento, y hoy no se tiene. Hay que detenerse mucho, repensar lo que se hace, ya seas escritor, pintor o lo que sea... Sí creo en las comunidades de creación y en las comunidades de reflexión. El profesor es un catalizador y ordenador del posible caos en que se encuentran sus alumnos. Grandes autores que a su vez han trasladado su sapiencia y experiencia de muchas décadas a los alumnos han visto fructificar sus esfuerzos. Cuando la docencia es una vocación y no un pasarrato, germinan conquistas que hacen avanzar la cultura hacia una sociedad más preparada para enfrentarse al futuro. Otras veces son solamente grandes profesores que sin embargo como autores no lo son tanto. No pasa nada, eso tampoco es una desgracia. Yo disfruto muchísimo con mis clases y aprendo también mucho con mis alumnos.

*A tu juicio, ¿cómo considerarías la enseñanza de Dramaturgia en las Escuelas Superiores de Arte Dramático? ¿Qué falta o qué sobra en la enseñanza reglada?*

Creo que ha habido un desarrollo notable en las dos últimas décadas. Son enseñanzas jóvenes pero ya de un altísimo nivel. Quizá hay que estudiar sistemas de impartición que tengan en cuenta la actividad profesional paralela tanto de profesores como de alumnos y que permitan un sistema no tan “presencialista”.

*¿Es necesario también que haya sinergias entre las diferentes especialidades, que todos puedan hacer de todo o es mejor que los cuatro años de carrera se establezcan en compartimentos estancos?*

Para mí lo idóneo sería un sistema de créditos que permitiera paralelamente la especialización y la adquisición de saberes diversos. Que, por ejemplo, un dramaturgo pueda también matricularse en asignaturas de iluminación o interpretación; o un intérprete pueda explorar la dramaturgia o la dirección.

*¿Notas que hay intereses específicos diferentes entre alumnos y alumnas?*

Es un tema complejo para debatir pero no creo que la escritura tenga género (tampoco creo en una concepción binaria del género). Lo que hace precisamente la escritura teatral es suprimir tanto la historicidad como la singularidad de la experiencia humana estableciendo un “nosotros” radical, esa es su potencia, su grandeza.

*¿Los temas y conflictos que importan a los alumnos/as son los mismos de siempre o notas que preocupan otros distintos?*

Cada mujer y cada hombre portea su puñado singular de obsesiones. Angélica Liddell habla de una “humanidad-dolor”. Esa raíz es la misma pero germina con poéticas distintas en cada tiempo. Sí que se observa —tanto en las estructuras como en el espacio dialógico— la capilaridad de lo que Bauman denominó “sociedad líquida”, la imposibilidad del desarrollo de un conflicto sostenido en el tiempo-espacio precisamente por la liquidez de estos.





*Ushuaia* (2017). Dirección: Julián Fuentes.

*¿De todas las demás artes, es quizá la música la que más ha influido en tu obra?*

La música ocupa muchas horas de mi vida. Me hubiera gustado ser músico o compositor. Haciendo memoria, en todas mis obras hay música, soy un músico frustrado. Todos mis textos están contruidos sobre algunas canciones en concreto, una base musical, o en todas sale un disco de gramófono como en *Ushuaia*, en *Cliffes* todo Col Porter, *En todas las noches de un día* se oyen muchos títulos de música italiana, en *Húngaros* también salía una radio, en *La piedra oscura* se pensaba poner la voz de Lorca pero al final no fue. La música vertebra toda mi escritura, yo siento la palabra plástica cuando intento usar un lenguaje si no eufónico, al menos la palabra está tratada de una forma exquisita.

*¿Piensas que el teatro es vida intensa o por el contrario vida ensimismada?*

Yo vivo todo el día con actores, un autor no puede estar de espaldas al teatro. Textos que estrena la joven compañía Nacional de Teatro Clásico me reconcilian con la vida y mi profesión. Hacer teatro con los jóvenes para los jóvenes es una idea formidable para preservar y estimular la afición por el teatro a edades tempranas, una iniciativa espléndida para el fomento del teatro y así crear futuros espectadores. En España no hay clubes o comunidades de espectadores como en Uruguay donde he estado hace tiempo y hay una actitud reverencial por el teatro. Aquí hay clubes de lectura pero no hay clubes de espectadores, sobre todo para tenerlos en cuenta,

contar con ellos, que no sean un ente abstracto y que puedan dialogar con los actores, hacerles partícipes del teatro como una unión de personas, pudiendo asistir a ensayos dinamizando así las relaciones entre público y teatro profesional. El teatro es la manera de vivir lo excepcional. Espero y deseo que el teatro del futuro sea de una teatralidad que no esté depositada en su propia forma.

Tiene prisa Alberto Conejero. Es mucho lo que se podría seguir hablando con el dramaturgo, sobre el teatro descubierto y sus márgenes, sobre su marcada reateatralización del texto y sus muchas poéticas que van trascendiendo como el sirimiri que empapa y fertiliza su ya cuajada y exitosa dramaturgia. Esta mañana de domingo, quizá por la tarde, a la hora que se descorren los telones, se encienden los focos y emerge su palabra incendiada, alguien descubra su teatro.

---



**ENTRE *LEYENTES* Y *MIRADORES*:  
TRES LECTURAS DEL *ANFITRIÓN* DE PLAUTO  
EN EL SIGLO XVI**

*Ana Murillo del Puerto*

### **1. Introducción**

Plauto es uno de los autores de comedia más valorados tanto por el público de su época como por los estudiosos posteriores. La recepción de sus obras a lo largo de la historia de la literatura ha variado en función de épocas y estilos diferentes pero sus comedias más exitosas se han seguido reeditando, traduciendo e incluso representando hasta nuestros días. La necesidad de adaptar la obra a los gustos cambiantes del público ha supuesto la introducción de cambios de diferente calado en los textos originales plautinos y, así, algunos autores han modificado mínimamente el vocabulario original plautino, mientras que otros han realizado importantes cambios en la estructura de la obra con el objetivo de adaptar las obras y su peculiar comicidad a la época en la que cada uno escribe.

*Anfitrión* es una de las comedias de Plauto que más ha influido en la tradición cómica posterior, gracias, en buena medida, a la hilarante situación que tiene lugar cuando dos personajes se ven suplantados, muy a su pesar, por dos divinidades que han usurpado su aspecto y su identidad. La acción se desarrolla en la ciudad de Tebas, a donde en compañía del también dios Mercurio acude Júpiter, enamorado de Alcmena. Para satisfacer su deseo, Júpiter se hace pasar por Anfitrión, esposo de Alcmena, y, a su vez, Mercurio por Sosia, siervo de Anfitrión. Cuando Anfitrión vuelve victorioso de una campaña militar se producen una serie de malentendidos de gran *vis comica*. Mercurio se burla de Sosia y de Anfitrión. Ambos asisten sorprendidos a la privación de su propia identidad. Júpiter, con el aspecto de Anfitrión, consigue engañar a Alcmena y pasa la noche con ella, mientras que el esposo auténtico se queda fuera de su propia casa. La función culmina felizmente

cuando Júpiter asiste a Alcmena en el parto de sus dos hijos, uno del dios y otro de Anfitrión, y este último, resignado al fin, acepta someterse a la voluntad divina.

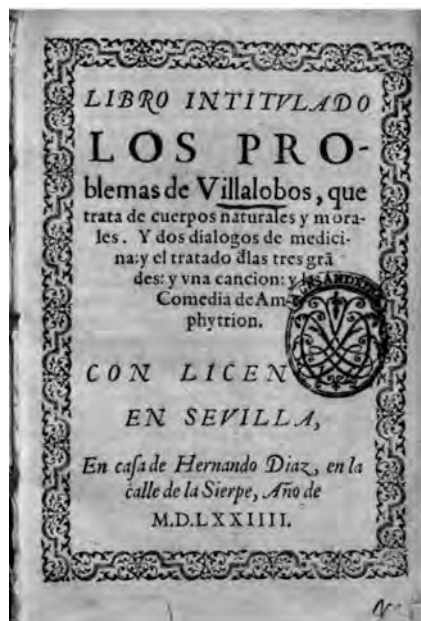


(Ilustración de la comedia *Amphitruo* en *Plautus, poeta comicus*, 1508)

El propósito de este trabajo es realizar un estudio comparado de las tres traducciones al español del Anfitrión, de Plauto, que se elaboraron y publicaron en el siglo XVI por Francisco López de Villalobos, Fernán Pérez de Oliva y Juan de Timoneda. Mediante el análisis comparado de estas tres traducciones podemos observar cómo evoluciona el plan general de la obra desde el texto original hasta presentar una forma nueva, atendiendo a cual sea la función última de cada versión: la puesta en escena del texto o la simple lectura del mismo.

## **2. El Anfitrión para leyentes de López de Villalobos (1515)**

López de Villalobos (1474-1549) era un conocido médico que se formó en la Universidad de Salamanca y que estuvo al servicio del duque de Alba, de Fernando el Católico, y de Carlos I. Algunas de sus publicaciones tienen que ver con sus estudios de medicina, como *El sumario de la medicina* (1498), y *Diálogo de las fiebres interpoladas* o *Diálogo del calor natural* (1543); sin embargo, también es conocido por unas glosas de los dos primeros libros de Plinio (Alcalá de Henares, 1524) y, sobre todo, por su traducción temprana del *Anfitrión*, en la que se aprecia la gran influencia del Humanismo de la época. La traducción que Villalobos hace de la comedia de Plauto se publicó primero como obra independiente, en Alcalá de Henares, en 1517, aunque posiblemente se compuso antes, en 1515. A esta edición primera e independiente le siguieron otras en las que sirve de colofón a un volumen más amplio que se publica con el título de *Los problemas de Villalobos, que trata de cuerpos naturales y morales. Y dos diálogos de medicina y el tratado de las tres grandes: y una canción y la comedia de Amphytrion*. Es al final de esta obra plural donde el autor incluye su traducción de Plauto, que anuncia así: *La comedia de Plauto llamada Amphytrion que traduzio el doctor Villalobos. La qual glossó en algunos pasos obscuros. Nuevamente impressa: y emendada por el mesmo author.*



(Portada general de *Los problemas de Villalobos* y portadilla del *Amphytrion*, Sevilla, 1574))

Un análisis somero del conjunto de *La comedia de Plauto* nos descubre que la obra presenta la estructura siguiente. En primer lugar, Villalobos introduce un proemio que sirve para expresar su agradecimiento al personaje ilustre que ha pagado por la traducción de la obra, Garci Manrique de Lara, que con el tiempo sucederá a su padre como Conde de Osorno y Señor de Galisteo. Garci Manrique de Lara fue un noble leal a Carlos I y, como el monarca, estuvo imbuido del espíritu renacentista, como demuestra, por ejemplo, la magnífica colección de antigüedades que hizo llevar desde Mérida a Galisteo y el hecho mismo de que sufragara la traducción de Plauto. Otra cosa es su dominio del latín, que, a pesar de lo que dice Villalobos, no debía ser mucho. Villalobos no resulta demasiado convincente cuando se disculpa por traducir del latín un texto que su benefactor, dice, podía leer directamente: "porque el latín sabeys entender y hablar con tanta elegancia como

todos los que viven dello y vuestro romance es el mas polido y agradable de quantos ayamos visto en nuestra edad" (Villalobos 1574: 2v). De hecho, más bien parece que su protector, el futuro conde de Osorno, sentía más inclinación por las armas que por las letras, como presidente que era de la Orden de Santiago, por ello Villalobos se hace eco de un debate ya entonces tópico:

Como los fuertes guerreros ejercitan a las veces las personas en los juegos de cañas y justas para tomar gusto en las cosas de las armas y recreando con las burlas hacerse diestros en las veras: así los entendimientos humanos que suelen contemplar en las cosas arduas se abajan algunas veces a ejercitar en las comedias y otras cosas dulces de poesía (Villalobos, 1574: 2r).

Pero más allá de los tópicos del elogio, este "prohemio" resulta interesante por la defensa que hace de su tarea de traductor. Villalobos se dirige a los posibles detractores de su *Anfitrión* y les dice que sus críticas no le van a afectar en manera alguna, básicamente por dos razones: porque no entienden ellos de la materia y porque no hay que tener en cuenta lo que dicen los envidiosos:

La una es porque no sabe lo que se dice y habemos placer que le consuele de lo que no sabe con reprender al que lo sabe. La otra es por lo poco en que estimamos a tales hombres, que no es razón de tener en cuenta al que suele ser tan ruin que determina de ser envidioso (Villalobos, 1574: 2r).

Añade a su defensa que son tres los provechos que pueden extraerse de la traducción de la obra y, como podemos ver, en ninguno de ellos se menciona siquiera la posibilidad de que sea representada o de algún modo teatralizada. Estos tres provechos son de tres tipos:



El primero es didáctico:

El primero es que por ella los estudiantes de la poesía entenderán el latín del Plauto en *Amphytrion* sin doctrina de maestro y no lo tengan en poco: porque como este poeta es vetustísimo el estilo suyo es inusitado, muy fragoso y muy áspero (Villalobos, 1574: 2v).

El segundo es moral:

todos los que quisieren passar el tiempo en leer la comedia verán en ella qué dioses eran aquellos que adorava la gentilidad y cuán lexos de razón y de humanidad se fundavan sus ritos y religiones y cuáles eran las doctrinas y los exemplos que los dioses daban a sus vassallos y servidores (...) y por esso juzgarán quanta es la sotileza del demonio para engañar y quanta merced nos ha hecho Dios en desengañar que nos ha mostrado la verdad por tan claras sentencias (Villalobos, 1574: 3r).

Y por último, también cabe hallar un provecho de erudición, porque “en esta comedia ay algunos passos y dichos notables: según el discurso della se verán de mi mano notados en la margen” (Villalobos, 1574: 3v). Respecto a esto último, cabe advertir que no son pocas las glosas que efectivamente acompañan a la traducción, todas ellas, por cierto, introducidas vanidosamente por su propio nombre (“Glossa de Villalobos”). Tras leer todas estas glosas y analizar el lugar en el que se encuadran, hemos llegado a la conclusión de que se pueden dividir en dos grupos, según la finalidad que tengan para el lector: moralizantes o didácticas. En cuanto a lo primero, baste citar el ejemplo siguiente de la escena III, en la que se sostiene que el marido debe encomendar a la mujer el cuidado de la casa de puertas para adentro:

Allí donde dice “encomiendote el cuidado y governación de nuestra casa”, quiso dar a entender el poeta que el bueno y virtuoso marido deve cometer a la buena muger el cuydado y governación de la casa de puertas adentro y desta ella sola ha de conocer y saber sin entremeterse en lo que es de de fuera de casa porque de esto el marido solo tiene el cuydado (Villalobos, 1574: 22v).

También se aprecia un elemento religioso, como cuando se habla del culto a Dios como un diálogo interior, que refleja una clara influencia del erasmismo de la época:

Allí donde dize Sosia “Agora me viene al pensamiento” se nota que a qualquier hombre por malo que sea, quando haze o dize cosa que no deva, le viene una sancta inspiración al pensamiento que le amonesta y le reprehende de lo malo y vituperable y le muestra el camino de lo bueno y honesto. Esta es una de las maneras en que habla Dios con los hombres y llámase habla interior (Villalobos, 1574: 7v).

En cuanto a las glosas didácticas, cabe anotar que Villalobos también las utiliza para explicar algunos aspectos del mundo grecolatino, tanto lingüísticos como culturales. Así, por ejemplo, en una de las glosas explica el uso del término 'mal' acudiendo a su supuesta relación etimológica con el latín 'malum': “Alli donde dize 'Mas razón es de dar el mal a la preñada', has de saber que en latín 'malum' quiere decir manzana y como Alcumena dijo a Sosia que le venía mal de esto que hablava responde Sosia que el mal que es la manzana sería mejor para la preñada porque tenga que roer” (Villalobos, 1574: 33). En otra, incluso, hace referencia a momentos de la representación en un ambiente latino, habla sobre la costumbre romana de ir con la cara lavada y la cabeza cubierta. También explica algunas acotaciones internas, como hace al hilo de la expresión “traer nuevas”.

Alli donde dize “que un siervo que trae nuevas” has de entender que estas palabras habla Mercurio a la gente delante quien se representa esta comedia y has de presuponer que quando Sosia vino la primera vez a traer la nueva a Alcumena hazía apartar la gente que allí estaba mirando para pasar su camino adelante” (Villalobos, 1574: 43).

Sin embargo, a pesar de la cita, Villalobos no introduce acotaciones ni alusiones de ningún tipo que puedan ser útiles para representar su propia traducción. De hecho, la glosa que acabamos de comentar, en la que se explica el texto a partir de su puesta en escena en los teatros de la antigua Roma, concluye señalando la posibilidad

de prescindir del pasaje en cuestión y si no lo ha hecho es porque Villalobos sostiene que se trata de un capítulo que no entendió “el que glosó la comedia en latín”. Queda claro, pues, que la anotación no pretende facilitar la puesta en escena de la obra sino la mejor comprensión del texto por parte de los estudiantes:

Y nota que este capítulo se pudiera dexar de trasladar aquí, mas quise lo poner por dar a entender a los escolares este passo, porque no lo entendió el que glosó la comedia en latín (Villalobos 1574: 43v).

Tras el análisis del proemio de la obra y de las glosas, pasamos a comentar el “Argumento” de esta, donde también encontramos varios fragmentos y características que nos indican la poca predisposición del autor para que la obra sea representada. Antes de introducir el argumento en sí mismo, Villalobos hace algunas apreciaciones acerca de la metodología utilizada para su traducción, avisando ya al lector desde el principio de cuáles son sus intenciones como traductor:

La trasladación es fielmente hecha sin añadir ni quitar, salvo el prólogo que el poeta hace en nombre de Mercurio y sus argumentos, que esto era bueno para representar la comedia en público, y hacer farsa de ella porque los miradores entendiesen bien los passos todos. Aquí no se pone aquello, porque sería cosa desabrida y sin gusto. Basten los argumentos que yo pongo porque dan mejor a entender la comedia y son mas sabrosos para los leyentes (Villalobos, 1574: 5r).

Como se puede comprobar, la supresión del prólogo de Mercurio, presente en el original plautino, se justifica por estar orientado a la puesta en escena de la obra, a lo que Villalobos renuncia explícitamente aquí. La finalidad de su obra no es, pues, la representación del texto para “miradores”, sino la traducción del mismo “para los leyentes”. Esta es la razón por la que el prólogo explicativo de Mercurio con el que Plauto exponía la trama de la obra es sustituido por un segundo “Argumento” en el que Villalobos da cuenta de los hitos argumentales del texto. Y lo hace con no poco

humor, como cuando Sosia explica a su amo Anfitrión lo que le ha sucedido en las puertas de su casa:

Sosia, atonito y lastimado con bofetones y puñadas, vuelve al puerto sin entrar en casa de su amo, y dize a su señor Amphytrion: Yo me halle a mi mismo a la puerta que estaba alla antes que yo llegase; y me di a mi, el que yva de aca, muy grandes bofetones, e yo, el que quedo alla, estorve la entrada a mi, el que vuelvo aca; y assi no hize cosa de lo que mandastes (Villalobos 1574: 4r).

A estos dos argumentos primeros cabe sumar los que a modo de pinceladas argumentales pone Villalobos al comienzo de cada escena. Pero más allá de los cambios en la finalidad de la obra (lectura y no representación), cabe anotar también un cierto afán de cristianización que resulta más o menos perceptible a lo largo de toda su traducción. Otra novedad importante es la diferente manera de organizar el texto, pues Villalobos no divide su obra en actos sino en escenas. Y más importante aún es la supresión de algunos pasajes, de los que da cuenta en el lugar correspondiente. Así, al principio de la escena segunda, antes del monólogo de Mercurio, dice lo siguiente:

Mercurio queda muy ufano de lo que ha passado y recuenta todo el fin que han de aver estas cosas, y por esto no se ponrá aquí la meytad deste capítulo, porque se perdería el gusto de todo lo de adelante (Villalobos, 1574: 21v).

Si seguimos analizando la obra, nos damos cuenta de que Mercurio no es el único personaje que sufre las “censuras” de Villalobos. Antes de la escena de Alcmena y Júpiter (acto tercero en el texto latino), Villalobos suprime un monólogo de Júpiter. En la comedia original de Plauto este monólogo tiene la función de narración didáctica, es decir, sirve para que Júpiter explique quién es, cómo cambia de forma y por qué ha venido a prestar su ayuda a Alcmena. En esta ocasión, podemos pensar también que la supresión del pasaje tiene que ver con su escasa utilidad en un texto

que ya no está pensado para la representación sino para la lectura. No en vano Villalobos introduce la nota siguiente:

Junto con esto se siguen ciertas palabras que habla Iúpter con los miradores para quando se representare la comedia en publico. No se ponen aquí porque no valen nada (Villalobos 1574: 39r).

Pero esto no quiere decir que Villalobos elimine todos los monólogos de los dioses. Al final del acto tercero tenemos un monólogo de Mercurio que el autor conserva, pero modificado. Plauto utiliza este monólogo no solo para explicar lo que va a ocurrir después por boca del personaje, sino también como recurso dramático, pues hace referencia a los espectadores, por ejemplo cuando Mercurio dice:

Ahora mi padre quiere burlar a Anfitrión. Conseguiré que sea bien burlado, espectadores, en vuestra presencia. (...) Va a ser bien burlado, si vosotros colaboráis en la escucha (Plauto, 997-1007).

En la traducción de Villalobos, Mercurio se limita a contar sus intenciones sin hacer ninguna mención dramática a los espectadores: "Agora mi padre quiere que Amphytrion sea escarnescido, yo hare muy bien como el lo sea" (Villalobos, 1574: 44v). Es coherente, pues, el autor con lo previsto en el prólogo de su traducción, en el sentido de que su versión castellana no aspira a ser representada, sino leída. Es por ello que suprime todas estas referencias al espectador, aunque mantiene el carácter de prospección que tiene el monólogo de Mercurio.

La obra latina original termina con dos monólogos: uno de Júpiter explicándolo todo y otro de Anfitrión aceptando los designios del dios. Sin embargo, Villalobos alarga el final. En primer lugar, inserta el personaje de una sierva que aparece en el momento en el que Bromia le está contando a Anfitrión todo lo que ha ocurrido dentro de la casa en el parto de su mujer, aunque este personaje no interviene en ningún momento. Después todo ocurre como en Plauto, aunque reunido en una

misma escena (Júpiter le cuenta todo a Anfitrión y este le contesta que está de acuerdo). Tras esto, introduce el autor la siguiente anotación: “Cumplimiento de la comedia sacado de otro original” (Villalobos, 1574: 59). Se trata de una escena adicional, ausente en el texto latino, en la que se narra la reconciliación entre Alcmena y Anfitrión. Contiene esta escena una crítica al celoso en boca de Anfitrión: “no creas muger que ay en los géneros de las locuras otra locura tan grande como la del celoso, que no solamente desvaría según la razón, más también los sentidos le mienten (...)” (Villalobos, 1574: 60). Con este tipo de final y de referencias nos damos cuenta de que Villalobos tiene como fin mostrar defectos humanos e, incluso, en algunas ocasiones, decir cómo enmendarlos; en este caso se centra en los celos. Además, como ocurre en muchas otras obras del Renacimiento, al amor de los amos le sigue el amor de los criados. Por ello, Villalobos termina la comedia con una nueva pareja: la de Sosia y Bromia. Para aumentar la comicidad, se incluye una pequeña trifulca entre Sosia y un personaje cuyo papel es meramente funcional, Tesala. Para finalizar, Villalobos introduce un “Prólogo sobre ciertas sentencias del autor” en el que nos dice que la inclusión de esa última escena sirve para introducir algunas sentencias “provechosas para la doctrina y enseñamiento de los mancebos”, destacando así el carácter didáctico y no escénico de la traducción.

### **3. El Anfitrión de Fernán Pérez de Oliva (ca. 1525)**

Fernán Pérez de Oliva (1494?-1531) estudió en Salamanca, en cuya Universidad llegó a ser Rector, Alcalá, Madrid y Roma. Fue autor de obras como *Diálogo de la dignidad del hombre*, *Introducción y camino para la sabiduría* o *Prólogo de la ociosidad y el trabajo*, pero no llegó a ver publicado ninguno de sus libros en vida. Fue su sobrino, el también humanista Ambrosio de Morales, quien procuró la impresión de sus obras en el volumen titulado *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva natural de Córdoba con otras cosas que van añadidas como se dará razón luego al principio* (1586). Aquí es donde Ambrosio de Morales incluye la versión de la comedia de Plauto, con el título de *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules o Comedia de Amphitrion, tomando el argumento de la latina de Plauto*.



En la “Introducción” que precede a la traducción propiamente dicha, Pérez de Oliva sostiene que la literatura provoca un deleite y un conocimiento no comparable con el de otras artes. Su planteamiento al respecto sugiere que habla de la literatura como lectura y no como representación teatral, por lo que en cierta manera deja entrever la finalidad de su traducción. Advierte que el primer propósito de esta obra es que su sobrino, Agustín de Oliva, utilice con corrección la lengua española, pues “ella es el atadura de las amistades, testigo del saber y señal de la virtud” (Pérez de Oliva, 1586: 88).

En esta dedicatoria también le explica el procedimiento que ha utilizado para escribir la obra y le dice que

Hete pues escrito el nacimiento de Hercules, que primero escribieron griegos y después Plauto en latín. Y helo hecho no solamente a imitacion de aquellos autores, pero a conferencia de su invención y sus lenguas, porque tengo yo en nuestra castellana confianza que no se dexara vencer (Pérez de Oliva, 1586: 88-89).

Como vemos, Pérez de Oliva pretende equiparar la lengua española y las lenguas clásicas. Elogia las comedias antiguas como “fuentes de la elocuencia de Marco Tulio, que mucho amó a su muy familiar Terencio y a los otros que en semejante estilo escribieron”. Y a partir de aquí subraya la utilidad del texto para conocer la diversidad de estilos que es característica de la comedia. Nada dice, sin embargo, de la posibilidad de que el texto pueda ser representado:

porque el estilo de dezir en comedia es tan diverso, como son los movimientos de los hombres. A vezes va tibio y a vezes con hervor, unas con odio y otras con amor, grave algunas vezes y otras vezes gracioso, unas vezes como historia, otras como razonamiento, y otras vezes es habla familiar. Así que de todas maneras exercita la lengua con tanta suavidad, que es cosa muy dañosa y digna de gran reprehensión enxerir vileza en ello (Pérez de Oliva, 1586: 89-90).

Después de este elogio a la comedia, el autor introduce el argumento de la obra y señala que ha sido tomado de Plauto, aunque asegura que “el proseguirlo y dilatarlo hermosamente, todo enteramente es del Maestro Oliva” (Pérez de Oliva, 1525: 93). Pérez de Oliva no divide su obra en cinco actos sino en diez escenas. Elimina monólogos de Mercurio y de Júpiter, y, a cambio, añade una escena que no estaba en el texto original latino. Además, según veremos, los dioses aparecen equiparados formalmente a los mortales.

Pérez de Oliva prescinde del prólogo plautino en el que aparece Mercurio explicando la situación y en su lugar hace que la obra comience con un breve monólogo de Alcmena, que echa de menos a su marido. Pero inmediatamente después se encuentra con Júpiter, quien, haciéndose pasar por su esposo, le explica que han pasado los peligros de la guerra y que ha venido para quedarse con ella porque la ama. Después de esta escena creada por Pérez de Oliva, el texto sigue al original. Así, en la siguiente escena, tiene lugar la confusión entre Mercurio y Sosia. Pérez de Oliva elimina el posterior monólogo de Mercurio, con el que Plauto le hacía explicar su propósito de enredar a todos con los dobles. Además, se dirige al



espectador y le explica que su padre ha dejado embarazada a Alcmena, al igual que Anfitrión, y que ambos niños nacerán en un mismo parto. Pero el planteamiento de la escena sugiere que el traductor no está pensando tanto en la representación de la obra como en la lectura del texto, aunque en este caso la dicotomía entre lectores y espectadores no es tan evidente y explícita como en el de Villalobos.

En la escena siguiente se prescinde de nuevo de Mercurio, aunque sí aparecía en el original latino. La función original del personaje era mediar entre Júpiter y Alcmena ante la marcha de este. Al principio de la escena, Mercurio habla a través de apartes y su función es introducir frases humorísticas, para luego intervenir en la conversación entre ambos e intentar aplacar a Alcmena:

Es un embaucador en demasía, aunque sea mi padre. Ved con cuánta delicadeza acaricia a la muchacha (...) ¡Por Pólux, que si la de arriba supiera en qué asuntos andas metido, ya haría yo que prefirieras ser Anfitrión antes que Júpiter (Plauto, 506- 511).

En la versión de Pérez de Oliva, Mercurio termina desapareciendo de escena, de tal modo que el diálogo se reduce a la queja de Alcmena por la marcha de quien cree su marido y a las excusas de Júpiter para atender sus obligaciones como general. Desaparecen también las referencias a las caricias entre esposos y en su lugar Pérez de Oliva hilvana una reflexión sobre la guerra que rezuma erasmismo en su letra y en su espíritu:

**Alcmena:** Ciertamente muchas veces me maravillo (...) que siendo el hombre tan amador de su vida por poco precio la ponga en el peligro de la guerra. Que cierto muy loco me parece el que va camino de la muerte a buscar lo que para vivir quiere.

**Júpiter** (...) si los hombres no pudiesen ser engañados no habría quien fuese a la guerra, digo a aquella que los príncipes hacen por su ambición (Pérez de Oliva, 1586: 50v).

Pérez de Oliva elimina también el monólogo de Júpiter que consistía en una narración didáctica, en la que explica cómo se cambia por Anfitrión a su antojo y advierte que va a ayudar a Alcmena ante las acusaciones de adulterio de su marido. Además de eliminar este monólogo explicativo, el traductor fusiona en una sola escena los acontecimientos que originalmente se desarrollan en dos. Como ocurría con Villalobos, la narración didáctica es un recurso teatral que no tiene mucho sentido si la obra no se va a representar, pues solo sirve para adelantar acontecimientos al espectador. Y lo mismo sucede con el prólogo de Mercurio con el que, a modo de prospección, el personaje desvela lo que va a hacer en escena. La razón de la supresión es la misma, no tiene sentido en un texto pensado para su lectura y no para su puesta en escena.

Además, el acto cuarto del texto latino original comienza con una escena en la que Anfitrión habla en forma de monólogo sobre su búsqueda de Naucrates y expone lo que va a hacer. Pérez de Oliva no prescinde de este monólogo, sino que lo incluye en la escena siguiente en la que también aparece Mercurio. Vemos, además, que en la escena posterior aparecen Sosia, Blefarón, Anfitrión y Júpiter y que el traductor nos ofrece un diálogo inventado entre Sosia y Blefarón en el que este le dice a aquel que no cree todo lo que le ha contado y Sosia responde intentando convencerle de que algo raro está pasando. (Pérez de Oliva, 1586: 67-71).

A partir de aquí, el traductor introduce escenas nuevas y cambios varios, que en buena medida obedecen al hecho de que el texto original no se ha conservado completo. Esto explica el protagonismo que adquiere el personaje de Naucrates, al que Plauto solo mencionaba sin concederle un papel real en la obra. Sin embargo, en la versión de Pérez de Oliva asume la tarea de intentar resolver el enredo de la trama. Cobra tal importancia que tiene una escena en la que únicamente aparecen Anfitrión y él. Naucrates tiene aquí un papel fundamental, pues es el responsable de contar tanto a Anfitrión como, por ende, al lector, cómo se ha desarrollado el parto de Alcmena y todas las “maravillas” que han ocurrido dentro de la casa. La diferencia más importante en este punto con respecto a Plauto es que en el original latino es el

personaje de Bromia el que se encarga de relatar esto. Bromia, en cambio, desaparece de la obra de Pérez de Oliva y es sustituido por Naucrates.

Justo en el final de la obra podemos observar también otro cambio importante. Plauto saca a Júpiter a escena en un monólogo en el que explica a Anfitrión lo que ha pasado y se despide. La última escena incluye además un breve monólogo de Anfitrión en el que acepta los actos y la decisión de Júpiter, y termina pidiendo aplausos para él:

Cumpliré lo que me mandas y te pido que cumplas tus promesas. Voy junto a mi esposa y nada quiero saber del viejo Tiresias. Ahora, espectadores, en homenaje al supremo Júpiter aplaudid, con fuerza (Plauto, 1144- 1146).

Sin embargo, Pérez de Oliva evita estas alabanzas a un dios pagano, quizá por la propia cristianización que ha ido haciendo a lo largo de toda la obra, aunque no faltan, a decir verdad, vacilaciones a la hora de referirse al dios pagano, pues lo mismo dice “Dios te guíe, Sosia” que “¡Por Júpiter!” Cabe decir, incluso, que ha transformado al personaje de Anfitrión dándole ciertos tintes de venganza, pues, a diferencia del Anfitrión de Plauto, el de Pérez de Oliva no acepta sin más los designios de Júpiter. Y así critica al dios con un tono claramente moralizante:

Ciertamente, Naucrates, bien yo creo, que aquellos hombres adoraron a Júpiter, que quisieron tener en los dioses ejemplo de sus vicios con que se escusassen; que entre los buenos con tales hechos por tirano será avido, pues usa de su poderío para servir a sus viles deleytes. Pesame que no somos de igual suerte para poderlo combatir; pero algún Dios santo y bueno destos malos nos dará venganza (Pérez de Oliva, 1525: 172).

La obra finaliza con la intervención de Naucrates: “y aún será bien que destas cosas no hablemos más, donde tantos nos oyen” (Pérez de Oliva, 1525: 173). Concluye con un “Hispania plaude”.

#### 4. Juan Timoneda y su *Anfitrión* para la escena

Juan Timoneda (1500-1583) nació en Valencia y cuenta con una amplia producción de teatro, narrativa y poesía. Tiene influencias tanto de Lope de Rueda como de Torres Naharro. En cuanto a su producción, escribió ocho autos religiosos, un Ternario Espiritual, y algunas novelas, como *Sobremesa y alivio de caminantes*, *Buen aviso y portacuentos*, *El Patrañuelo*. También leyó y tradujo a Plauto, al menos dos de sus obras: *Los Menemos* y el *Anfitrión*, que se publicaron en el volumen titulado *Las tres comedias de Juan Timoneda* (Valencia, 1558).



Al contrario que sucede en las traducciones de Villalobos y Pérez de Oliva, Timoneda señala que su obra está “compuesta en estilo que se puede representar”, de tal modo que ya desde el principio queda claro cuál es su finalidad. Además, destaca que “contiene muy altas sentencias y graciosos passos”. Se trata, pues, del primer intento del que tenemos noticias para la representación del texto del *Anfitrión*. El autor divide la comedia en diez escenas y prescinde de la división en actos. Evita los monólogos y se centra sobre todo en la intriga. Sitúa la acción en

ciudades españolas, utilizando costumbres y acontecimientos de su época, es decir, adaptando toda la comedia a los gustos del público.

La obra se inicia con un “Introito y argumento”, en el que intervienen cuatro personajes: Bromio, Pascuala, Morato y Roseno. Todos los personajes son pastores, por lo que cabe señalar una clara conexión con la poesía bucólica latina y más aún con la literatura de temática pastoril, tan en boga en la época. Este introito incluye una canción dialogada a la que le sigue un diálogo en prosa entre Bromio y Pascuala, y Roseno y Morato. El padre (Bromio) le pide a su hija (Pascuala) que escoja entre los dos pastores (Roseno y Morato), eligiendo al que quiera más. Pascuala no sabe qué hacer, por lo que le piden al público que aclare el enredo y que presten atención para escuchar la comedia. Esta forma de dirigirse al público pone de manifiesto los recursos propios de la *captatio attentionis et benevolentia* y encaja perfectamente con el propósito de facilitar la puesta en escena del texto.

**Bromio:** Nobles y apasionados señores y señoras, la cuestión suso dicha dexamos en mano de vuestras mercedes para que declaren a cuál d'estos zagales ama y quiere más esta zagala, que mañana bolveremos por la respuesta.

**Morato:** Pídeseos también, señores, atención para oír y ver representar la primera comedia de Plauto, que es de Amphitríón, la cual ha traducido y puesto en estilo común y apazible nuestro Autor.

En el introito también podemos observar la cristianización del texto original plautino mediante menciones al Dios cristiano. Y así, por ejemplo, escuchamos en boca de Morato esta crítica a la veneración a los dioses paganos: “la vanidad con que los gentiles adoravan sus dioses”. Pero, como en las versiones de Villalobos y Pérez de Oliva, también aquí asistimos a una mezcla entre juramentos paganos y cristianos, ya que tan pronto se dice “Válame Dios” como “Los dioses sean en tu guarda”. Incluso pueden aparecer las dos variantes en un mismo verso y en boca de un mismo personaje, como sucede con Sosia en la escena cuarta: “¡En nombre de Dios te abro! ¡Oh Júpiter!”.

Cabe señalar, además, que Timoneda no incluye como enunciados independientes los argumentos del texto latino original, sino que los introduce en el introito a través del personaje de Roseno. Después de una canción final, comienza ya la comedia, en la que se elimina el prólogo de Mercurio, puesto que su función es relatar lo que va a pasar y esto ya lo ha hecho Timoneda en el “introito y argumento”. La escena inicial es un añadido de Timoneda en el que aparecen Mercurio y Júpiter. Júpiter le declara a Mercurio que está enamorado de Alcmena y le anuncia que se van a hacer pasar por Anfitrión y Sosia. La declaración de amor de Júpiter y la posterior respuesta de Mercurio reflejan el propósito del traductor de humanizar a los dioses paganos:

**Júpiter:** Sí; y de tal manera que ya no soy mío por ser del todo suyo.

**Mercurio:** ¡Ah! ¿Ves cómo por tu misma boca confiesas que ya no te puedes gobernar ni regir por tu propia voluntad, pues no la tienes? ¿Ves cómo eres menos de lo que antes eras, porque dexaste de ser Dios que rige y haste tornado muger regida? Dexaste de ser todo y tornaste parte.

Este afán humanizador alcanza su máxima expresión cuando Mercurio exclama: “muramos como hombres”.

La escena segunda nos permite ver cómo Timoneda intenta adaptar su traducción al tiempo y al espacio contemporáneos. “En toda mi vida he visto noche más larga que esta si no son las de Toledo”, dice Sosia, haciéndose eco de las proverbiales “noches toledanas”. No tiene reparos tampoco en suprimir el monólogo de Mercurio en el que Plauto adelanta que va a confundir a toda la familia con sus artimañas, quizá porque no aporta nada nuevo a la comedia. Y en este mismo sentido reduce el número de escenas, de tal modo que hay casos en los que se han fundido dos o incluso tres escenas de la comedia original. Así sucede, por ejemplo, en la “scena cuarta” de la versión de Timoneda, que en aras de una mayor agilidad dramática pone en una misma escena a Anfitrión, Sosia y Alcmena. Además de estos cambios que no son sino una mera reorganización de los materiales textuales

originales, encontramos otros que afectan incluso a la presencia misma de personajes en escena, como es el caso de Sosia que, a diferencia de Plauto, interviene en la disputa entre Anfitrión (Júpiter) y Alcmena. Y tampoco tiene reparos el traductor en hacer de Sosia el cómplice del embuste de Júpiter para engañar a Alcmena, modificando así el texto original plautino (Plauto 962-964).

**Júpiter:** Por la casa de Apolo que te juro que no lo dije creyendo tener mala muger, sino para ver con qué paciencia sabrías sufrir las injurias. Si no, pregúntaselo a Sosia que sale medio riyendo.

**Sosia:** Dize verdad, señora, que por eso lo hizo.

**Alcmena:** Donoso testigo. ¿Cómo lo sabes tú?

**Sosia:** Sélo porque mi señor, cuando quiso tratarte de aquella manera, me hizo del ojo con el pie porque dissimulasse.

Además de esto y para aumentar la intensidad cómica de la representación, Timoneda amplía la escena haciendo que Sosia pida una cazuela de arroz, poniendo así de manifiesto su propósito de burlar a la familia sustituyendo al marido en el lecho y vaciando de paso su despensa.

**Sosia:** ¿No se le acuerda que dixo: 'calla, Sosia, que si Dios me escapa d'esta yo te prometo de hartarte de arroz'?

**Júpiter:** Por cierto que tiene razón. Hágasse luego y denle tanto, muy bien guisado, hasta que diga: 'no quiero más'. (...)

**Júpiter:** Mando qu'estés avisado, porque quiero burlar d'esta familia; y mira que entretanto que estoy dentro que no dexes entrar a nadie, y en todo seguirás mi voluntad.

**Sosia:** Hazerse ha como mandas. Mi padre quiere que Amphitrión sea cornudo y apaleado.

Más allá del refranero, Timoneda no duda en acudir a otras fuentes para incrementar la comicidad del pasaje. En la escena octava, por ejemplo, nos

encontramos con una alusión directa a la fábula de la zorra y las uvas: “Que te descombides, diciendo que no tenías ganas, como la raposa las uvas diciendo que no las quería por no ser maduras”. Y no faltan tampoco algunas expresiones en latín, con las que el traductor hace que un personaje se burle de otro. Así, por ejemplo, cuando en la “scena sexta” Anfitrión intenta entrar en la que es su casa, Mercurio le dice: “in vano laboraveris”. Anfitrión pregunta sorprendido: “¿Qué dices con tus latines? Y Mercurio le espeta entonces: “Digo que trabajas en vano; y te aviso que si tornas a tocar a la puerta te quebrantaré las quixadas con este canto, de tal manera que con los dientes escupas la lengua”.

En la escena séptima y octava Timoneda se enfrenta al problema de las lagunas existentes en el texto original plautino, por lo que encuentra terreno propicio para adaptar la traducción con mayor libertad. La “scena nona” se desarrolla como en Plauto, aunque cambiando a Bromia por una tal Tesala, que es la que cuenta a Anfitrión el parto de Alcmena. Además, incluye en esta escena al personaje de Sosia, cuyas intervenciones sirven únicamente para provocar la risa en el espectador y están centradas en su glotonería. Sosia menciona a personajes como “Regañaldos de Montalván” y “Amargís de Jaula” a modo de Sancho Panza, como escudero pueblerino e inculto.

La última escena se desarrolla como en Plauto, aunque, en vez de monólogos, aparece un pequeño diálogo entre Anfitrión y Júpiter con el que el traductor pretende aclararlo todo. También aquí Timoneda incluye nuevas intervenciones humorísticas de Sosia y hace un nuevo alarde de la humanización de los dioses, puesto que Sosia se regodea de haber pegado al dios Júpiter pensando que era Anfitrión. Con tono jocosos hace referencia a la ciudad de Valencia, como lugar de nacimiento de Sosia, lo cual explica su afición al arroz:

**Sosia:** dizen en mi tierra que l'infant y l'orat dihuen la veritat

**Mercurio:** ¿de qué tierra eres tú?

**Sosia:** de Valencia la grande.

**Júpiter:** por esso eres tú tan amigo de arroz.



La obra finaliza como empezó, con una canción, pero es importante señalar que Timoneda recurre a las acotaciones escénicas para precisar cómo debe llevarse a cabo la representación. En la “scena octava”, por ejemplo, alude a los efectos sonoros que deben acompañar al movimiento del actor: “aquí hace Amfitrión como que quiere entrar en su casa, y disparan dentro truenos y música”. En otros casos alude a las vestimentas, a la entrada de tal o cual personaje o acontecimientos que tienen lugar en la escena, como en la “scena nona”: “Sale Tesala, criada de Alcumena, toda alterada de ver lo que ha visto, y cuéntalo a su amo Amfitrión”; o en la décima: “Sale Júpiter en su misma figura y divinidad, vestido todo de oro, con sus alas y su mundo y sceptro en las manos y corona en la cabeza”.

## 5. Conclusión

El análisis de estas tres traducciones de la comedia de Plauto titulada *Anfitrión* nos revela dos tipologías diferentes, atendiendo a cual sea la finalidad prevista de la versión nueva: la lectura del texto o su puesta en escena. Por un lado, encontramos obras que pretenden reproducir con mayor o menor fidelidad el texto original latino, pero sin aspirar a su representación, como las de Francisco López de Villalobos y Fernán Pérez de Oliva. En contraposición a estas traducciones tenemos la de Juan Timoneda, que es la primera en lengua castellana que aspira a ser representada.

López de Villalobos se nos muestra como un autor típico del primer Renacimiento por su reivindicación del uso y utilidad de las letras. Ensalza el latín y la comedia plautina, aunque se aleja de la finalidad principal de Plauto: la comicidad, esto es, hacer reír al público. Villalobos utiliza la comedia con una función casi meramente didáctica, enumerando los provechos que pueden extraerse de la obra y moralizando a través de glosas. Por todo esto, deja claro que no pretende la representación dramática de su traducción, sino la simple lectura del texto. Así, elimina ciertas partes porque “esto era bueno para representar la comedia en público, y hacer farsa de ella porque los miradores entendiesen bien los pasos todos. Aquí no se pone aquello, porque sería cosa desabrida y sin gusto”.

Lo mismo ocurre en la obra de Pérez de Oliva. El autor apela al deleite y conocimiento de la literatura y su labor didáctica se centra, sobre todo, en que se use con corrección la lengua española, a la que intenta igualar con las lenguas clásicas, tal como hacen otros muchos autores en la época. Además, al igual que Villalobos, hace un elogio a la comedia antigua y alaba su utilidad y perennidad. Por todo ello, vemos que su finalidad principal tampoco es la de representación dramática sino la moralización a través de la lectura. En este sentido constituye un buen ejemplo de lo que se ha denominado el Humanismo vulgar.

Con Juan Timoneda asistimos al primer intento destinado a la representación del Anfitrión plautino. El mismo autor nos indica ya desde el título que la obra está “puesta en estilo que se puede representar” y esto lo vemos, por ejemplo, a través de las varias acotaciones que introduce durante las escenas. Indica Timoneda también que la comedia contiene “altas sentencias”, con lo que pretende otorgarle cierto tono de moralidad, aunque sobre esta función predomina la adaptación a la época y el énfasis en la trama argumental, pensando en su puesta en escena y no tanto en su posible didactismo

En definitiva, vemos tres traducciones-adaptaciones con varias diferencias entre sí, sobre todo por la finalidad que cada uno de los autores le otorga a la comedia. Como hemos visto, las modificaciones en el planteamiento general de la comedia tienen que ver, sobre todo, con supresiones de algunas escenas, en su mayoría monólogos, o fusión de varias escenas en una sola, como en el caso de Timoneda, e, incluso, añadidos que no aparecían en la obra plautina. Estos cambios se explican por la necesidad de adaptar el texto original a la realidad del traductor, como cuando se suprimen referencias a las costumbres de época romana, difícilmente comprensibles ya por el lector contemporáneo o bien por el propósito de adecuar la eficacia dramática de recursos originalmente previstos para la puesta en escena de la obra.

En cualquier caso, la existencia de estas tres versiones castellanas de una misma obra de Plauto revela la importancia que todavía entonces se atribuía a la comedia latina ya fuera como fuente de comicidad o de moralidad. La adaptación del modelo

original plautino constituye, a su vez, un escenario ideal para observar cómo las diferentes técnicas de la traducción se ponen al servicio de intereses y estéticas diferentes.

## 6. Bibliografía.

Friedenwald, H. (1939). "Francisco López de Villalobos. Spanish Court Physician and Poet". *Bulletin of the History of Medicine*, vol. 7, 1129-1139.

López, A. y Pociña, A. (2007). *Comedia romana*. Madrid: Akal.

López de Villalobos, Francisco (1574). *Los problemas de Villalobos, que trata de cuerpos naturales y morales. Y dos diálogos de medicina y el tratado de las tres grandes: y una canción y la comedia de Amphytrion*. Sevilla, 131-169.

Marqués López, Eva (2001). "La presencia de Plauto en España. Primeras traducciones del siglo XVI". *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Christoph Strosetzki (coord.). Münster 20-24 de julio de 1999, 841-851.

Pérez Ibáñez, M<sup>a</sup>. J. (1990). La traducción del *Anfitrión* del doctor López de Villalobos. *Minerva: Revista de Filología Clásica*, 4, 255-276.

Pérez Ibáñez, M<sup>a</sup>. J. (1996). "El Maestro Pérez de Oliva y su 'versión' del *Amphytruo* de Plauto". *Euphrosyne*, 24, 163-182.

Pérez Ibáñez, M<sup>a</sup>. J. (2016). "Bromia (de Plauto a Timoneda) o la evolución de un personaje". *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II*, Maria de Fátima Silva et al. (coords.). Universidade de Coimbra, 101-115.

Pérez de Oliva, Fernán (1586). *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva natural de Córdoba con otras cosas que van añadidas como se dará razón luego al principio*. Córdoba: Imprenta Benito Cano, 87-173.

Plauto (2004). *Anfitrión, Aulularia. Los cautivos*. Introducción, traducción y notas de José A. Enríquez González. Madrid: Alianza.

Timoneda, Juan (1559). *La comedia de Amphitrión traducida por Juan Timoneda y puesta en estilo que se pueda representar. Contiene muy altas sentencias y graciosos passos*. Edición electrónica de M. V. Diago:

<http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Timoneda/Index.htm>.

Tornay Cabrera, M. (2012). "El Señorío de Galisteo y los III Condes de Osorno: un ejemplo de mecenazgo renacentista en Extremadura". *Norba. Revista de Arte*, 25-40.

---



## PEROPALO: UNA EXPRESIÓN TEATRAL-POPULAR-PAGANA DEL TARDOMEDIEVO<sup>1</sup>

*Isidro Timón Rodríguez*

Como se sabe, el Peropalo es una fiesta tradicional que, coincidiendo con las Carnestolendas o Carnaval, se celebra anualmente en Villanueva de la Vera (Cáceres), pueblo situado en la falda de la Sierra de Gredos y conocido por su suave clima, propiciador de una rica agricultura y ganadería, una arquitectura popular singular y por la conservación ejemplar de fiestas, tradiciones y folklore.

Los orígenes del Peropalo pueden encontrarse asociados a la vida misma, a los ciclos de la naturaleza y a los ritos y creencias que acompañan al hombre desde la Prehistoria, y que tienen mucho que ver con su tendencia a buscar soluciones mágicas a los problemas o preguntas que la razón y sus conocimientos no podían responder. La evolución de esos ritos a lo largo de la historia será esbozada aquí para la comprensión del corte sincrónico que realmente nos interesa: desde el siglo XV hasta nuestros días, etapa en la que encontramos una expresión popular dotada de todos los elementos que conforman el hecho teatral: fábula, espacio definido para la representación, espacio sonoro, actores y otros actantes que asumen su papel para dar lugar a una representación teatral, no escrita, que sucede cada año desde el tardomedievo.

---

<sup>1</sup> El presente estudio es el resultado de un trabajo Fin de Estudios defendido por su autor en la ESAD de Extremadura en diciembre de 2016 tutorizado por el profesor del Departamento de Voz, Dr. Luis Sánchez Rodríguez.



El Peropalo

Partiremos, pues, de los orígenes ancestrales de la fiesta —el rito, su evolución durante las invasiones romanas y visigodas, el proceso de cristianización y la expulsión de los judíos que darán lugar a la construcción de la fábula que da vida al Peropalo actual, con las distintas teorías sobre su origen— para posteriormente describir los actos y escenas que conforman la fiesta objeto del estudio, como prólogo para dilucidar si el Peropalo es una representación teatral o una fiesta que utiliza como motor una cierta teatralidad. De este modo, podremos dibujar un mapa claro y conciso del hecho en sí, de su puesta en escena, de sus personajes, de los roles que asumen los participantes y de cómo y por qué esos roles cambian en las distintas representaciones, y de su carácter excepcional, por suponer una manifestación casi única de expresión teatral-popular-pagana del tardomedievo, transmitida oralmente de generación en generación y que vemos representada cada año, rigurosamente, siguiendo un guion solo escrito en la memoria de un pueblo.

Por lo que se refiere a los antecedentes históricos y para entender la fisonomía actual, debemos tener en cuenta sus orígenes. Como se comentó anteriormente, es más que probable que el Peropalo encuentre sus raíces en los tiempos en los que el hombre comenzaba a vivir en colectividad y necesitaba encontrar en la magia todo lo que su conocimiento sobre el mundo en el que habitaba no conseguía explicar. En este sentido, es importante situar geográficamente el espacio físico en que sucede y

los distintos asentamientos humanos que dieron lugar a los pobladores actuales, sin excluir la impregnación que supusieron las distintas invasiones, similares en toda la Península Ibérica, de visigodos, romanos o árabes, entre otros. Nos encontramos en el valle del Tiétar, en la falda de la Sierra de Gredos, en su solana. El clima cálido, la abundancia de agua y la fertilidad de sus campos hacen que nos encontremos en un territorio poblado “desde siempre”, como atestiguan restos del Paleolítico y del Neolítico hallados en la zona, vestigios de asentamientos vetones (s. I y II a. C.) como el de El Raso o La Olivilla, tesoros como el encontrado en la Cruz del Pobre (Villanueva de la Vera), que se halla expuesto en el Museo Provincial de Cáceres y que se data hace 2.500 años aproximadamente.

Durante el tránsito del Paleolítico al Neolítico, la agrupación de familias o pequeños grupos nómadas ganaderos en comunidades, ya sea por la necesidad de defenderse o por la aparición de la agricultura, da lugar al nacimiento de una organización más eficaz que va desde lo político hasta lo religioso. La comunidad organiza ahora fiestas rituales más elaboradas y que pretenden impetrar la protección de animales y cosechas y, al mismo tiempo, alejar los malos espíritus que provocan tormentas, epidemias y sequías. En todos estos rituales son habituales, como demuestran los distintos vestigios hallados, máscaras y disfraces elaborados con pieles y cornamentas de animales que encuentran en su entorno. Pues bien, sin duda, esos rituales suponen ya un acto con ciertas dosis de teatralidad, ya que sus danzas en las que veneraban a astros, imágenes y amuletos formarían parte de los rituales a los que se refieren Cesar Oliva y Francisco Torres (1994) al hablar de las primeras expresiones teatrales del ser humano:

Así pues, podemos encontrar una incipiente teatralidad, no cuajada en toda su extensión, en las primitivas ceremonias que los antropólogos nos dicen que existieron desde los albores de la humanidad. En ellas, nuestros antepasados danzaban y danzaban, entonando breves salmodias, en torno a un objeto físico o psíquico. En esos rituales, los sistemas de comunicación eran intraficcionales, es decir, o todos bailaban, o todos se sumergían en el mismo espíritu participativo.



Estamos usando el término *teatralidad* y no el de *teatro*. Para que este se produzca, aún se habrán de delimitar las fronteras de la relación extraficcional, y enfrentar a quienes actúan con los que ven (p. 13).

Esta región fue igualmente asentamiento natural de los vetones, de procedencia celta, cuya religiosidad estaría basada en la relación que establecen entre los elementos de la naturaleza y su propia realidad: lo que les va bien y lo que les va mal. Esa necesidad de conseguir lo más perentorio para sobrevivir y de evitar y entender la propia muerte les lleva a crear una serie de cultos rituales alrededor de los ciclos de esa naturaleza, que unas veces los acoge y otras los agrade. Por último, para entender la evolución de la fiesta aquí estudiada debemos tener en cuenta la práctica casi segura, como nos apunta el profesor Maluquer de Motes (1976), del sacrificio ritual entre los vetones, tanto de animales como de seres humanos.

Sacrificios humanos se conocían entre los lusitanos y pueblos del Oeste, y aunque no demasiado generalizados, no sería una costumbre que ocasionara demasiada repugnancia. El largo contacto en el sur de España con los cartagineses, que los practicaban normalmente, podía haber contribuido a una costumbre que parece también propia de ciertos pueblos indoeuropeos (p. 157).

A esto debemos añadir el hecho que suponía el que los vetones tenían por costumbre incinerar a sus muertos.

Podemos decir, por tanto, que, en este mundo prerromano, los habitantes del valle del Tiétar celebraban ya fiestas que suponían una orgía de los sentidos, una invocación a las fuerzas genésicas de la naturaleza y a la liberación del cuerpo y de la mente aletargados durante el duro invierno. La existencia o no del sacrificio humano, la importancia del fuego y la fabricación de muñecos o “peleles” como elementos simbólicos que catalizaban el renacer-resucitar de esa naturaleza debían estar ya presentes en estas celebraciones.

Posteriormente, la ocupación romana (218 a. C.–siglo III) se caracterizó en gran medida por respetar los cultos y costumbres de los pueblos sometidos, aunque también trataban de impregnar el culto a sus deidades. Los pueblos ocupados buscaron las coincidencias con sus propios dioses y asimilaron elementos culturales y religiosos diferentes, dando lugar a un cierto sincretismo religioso. Por ello, la celebración evolucionada de los ritos vetones que festejaban el final del invierno y la llegada de la primavera se vieron modificados por las costumbres traídas por los invasores, aceptando múltiples elementos heredados de las antiguas bacanales, saturnales, matronales y lupercales romanas y dando luz a una primera expresión festiva popular que conocemos como Carnaval, raíz indudable de la fiesta del Peropalo. Así define Fulgencio Castañar (1986) las Saturnales romanas en su *El Peropalo, un rito de la España Mágica*:

A simple vista encontramos, además de la paralización de la vida normal, entre otras semejanzas con el Carnaval, la inversión del orden social, la polarización de la fiesta en torno a un muñeco, las pantomimas y parodias como medio para la sátira ejecutada esta en un ambiente de completa libertad. La satisfacción que podía provenir con el cambio de estructuras sociales se produce en las clases inferiores a través de lo lúdico, aunque ciertamente el consuelo es pasajero (p.53).

También Francisco Rodríguez Adrado (1975) menciona estos rituales carnavalescos en su estudio *Festival, Comedy and Tragedy: The Greek Origins of Theatre* centrándose en su temática central:

The central theme is the arrival of the principle of Life, incarnate in an animal, a puppet, or a man called by various names; his death or expulsion, sometimes his resurrection; on occasion, a fight between two opposing principles, that of Life and its contrary (p. 372)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> El tema central es la llegada del principio de la vida, encarnada en un animal, un títere o un hombre llamado con diferentes nombres; su muerte o la expulsión, a veces su resurrección; en alguna ocasión, una lucha entre dos principios opuestos, el de la vida y su contrario.

La posterior cristianización de la Península Ibérica, especialmente desde el año 383 en que el Emperador de origen hispano Teodosio convierte al cristianismo en religión oficial del Imperio, provocó una lucha contra la celebración de estas fiestas paganas, los Carnavales, que ya habían perdido gran parte de su significación religiosa original. La escasa colaboración entre los poderes político y religioso desembocó en la resignada aceptación e inclusión en el calendario festivo de estos carnavales. Así pues, tenemos ya un carnaval que procede de los antiguos ritos mágicos vetones, evolucionado por la asimilación de festividades romanas y perseguido por la Iglesia por su carácter pagano.

Siglos después, durante el periodo en que la Península Ibérica estaba bajo la dominación visigoda (siglos V-VIII), con la Iglesia unida ya férreamente al poder político, se legisló y persiguió la celebración de este tipo de fiestas, aunque sobrevivieron de una u otra manera o se modificaron para intentar acercarse al orden establecido, extendiendo su existencia a lo largo de toda la Edad Media. Si fijamos nuestra atención en los carnavales que se modificaron para ser aceptados por la Iglesia y el Estado, aunque manteniendo una gran parte de su esencia pagana original, nos estamos acercando a la fiesta del Peropalo, probablemente evolucionada desde los ritos vetones hasta el carnaval medieval, probablemente con ese muñeco como protagonista y signo del renacer de la vida tras la muerte invernal y, probablemente, convertida ahora en auto de fe anti judaico para poder sobrevivir a las duras persecuciones impuestas por la represora Iglesia Católica Medieval y por su brazo ejecutor: la Santa Inquisición.

Es posible que esa necesidad de vivir un “momento de libertad pagana” encuentre su explicación en la interpretación de la propia religión cristiana, que supedita cualquier disfrute o goce carnal a una vida ulterior a la muerte. Esa fiesta de los sentidos, de los excesos, del romper con los límites establecidos, era ya una única fecha en un calendario cuajado de celebraciones cristianas: los tres días que precedían a la cuaresma, periodo de riguroso ayuno que afectaba a todos los sentidos del universo sensorial del ser humano.

Por último, conviene aclarar que el término “carnaval” aparece oficialmente en nuestra lengua en 1492, recogido en el *Diccionario de Nebrija*. Hasta entonces era considerada un italianismo. Julio Caro Baroja (1979) cita las palabras aclaratorias del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, que en su *Chronica General* narra su estancia en Nápoles cuando “se celebraban los Carnavales que llaman en Italia y acá llamamos Carnestolendas” (p.34).

En cuanto al origen del Peropalo, cabe señalar que son muchas las teorías que intentan explicar quién o qué era este personaje. Algunas, recogidas por el folclorista Valeriano Gutiérrez Macías en su *Por la geografía cacereña*, (1968, p. 196), proponen desde un guerrillero de la época de la reconquista, hecho prisionero y ajusticiado hasta un simple malhechor, refugiado en las estribaciones de Gredos, apresado y ajusticiado, pasando por la tesis de que podría tratarse de una simple representación, por parte de los vecinos del pueblo, de los procesos habituales de la Inquisición para los reos de aquel tiempo.

La más extendida, la que defiende la mayoría del pueblo y la que más sustento encuentra en las Coplas del Peropalo, casi único material documental que la oralidad nos ha dejado, es la del cacique o poderoso hombre de la comarca, bien dotado sexualmente, que es perseguido, ajusticiado, mutilado y quemado por las gentes del pueblo por arrebatarse la honra a las mujeres. Pedro Vaquero recoge esta teoría en su artículo publicado en la revista *P’Alanti*:

...independientemente de las distintas versiones citadas y de que estas sean las recogidas oficialmente, para los veratos, el Peropalo es, ante todo, símbolo del hombre potentado, calavera, especialmente dotado para seducir a las mujeres, para lo que no deja de aprovechar la fuerza que le da su posición económica y social, ni duda en cometer los más osados atropellos. El pueblo termina rebelándose contra él y es juzgado por un tribunal popular, condenado y ejecutado. Peropalo sería un poco pícaro y bandido, símbolo de potencia sexual, con numerosos vástagos naturales en toda la comarca y con unos

atributos sexuales fuera de lo común. Lo cual explica que el muñeco sea todavía hoy una especie de talismán sexual al que las mujeres de Villanueva que tardan en tener hijos siguen encomendándose con verdadera fe (s.f., p. 21).

Por lo tanto, pocas posibilidades tenemos de zanjar la cuestión de las diversas teorías sobre quién o qué era el Peropalo, pero sí podemos establecer un punto de partida que nos permita recorrer la fiesta, que sí es un hecho tangible y analizable, para después buscar sus conexiones con el hecho teatral.

Así pues, y como punto de partida, la representación, que se repite cada año, nos muestra la persecución, juicio, escarnio y muerte de un hombre, a juzgar por las coplas conservadas, un malhechor y violador que ejerció su poder sobre el pueblo de Villanueva de la Vera y, especialmente, sobre sus mujeres. Esta celebración, como se ha mencionado ya, encontraría sus raíces en los rituales de la antigüedad y habría evolucionado hasta catalizar su eje dramático en un muñeco que, en su sentido más profundo, mantiene las coordenadas ancestrales como símbolo del renacer de la vida (resurrección), tras el frío invernal (muerte). Es pues una llamada a la vida desde el miedo y la superstición del ser humano. En el plano psíquico, supone un espacio temporal para la liberación necesaria del hombre ante los condicionamientos sociales, naturales y religiosos que oprimen su vida diaria. El Peropalo, el muñeco, canaliza todas las frustraciones y contradicciones del pueblo, es amado y odiado al mismo tiempo, convirtiéndose en un signo de libertad, sensualidad, exacerbación de la vida en su sentido más lúdico y, finalmente, propiciador de la felicidad, meta última de todo ser humano.

La injerencia de la Iglesia Católica y la persecución, durante la Edad Media, de todos los ritos paganos existentes en el acervo cultural de los pueblos occidentales supuso la desaparición de algunos de estos ritos y la asimilación de otros muchos, modificados en su aspecto más visible, aunque conservando algunos de sus rasgos arcaicos. Este es el caso del Peropalo, pues la atribución de las fechorías del personaje a un supuesto judío sirvió para salvar la fiesta ante la Iglesia Católica. Hay que subrayar que estamos en el momento en el que los judíos son perseguidos y

expulsados de España y, por lo tanto, durante el reinado de los Reyes Católicos y en una fecha posterior a 1492.

Si seguimos desarrollando este hipotético punto de partida, bien por síntesis de teorías existentes, bien tomando la versión popular y las coplas ya mencionadas como material válido, aceptaremos que ese punto de inflexión del Carnaval se dio cuando la Inquisición, que contaba con un Tribunal instaurado en Llerena (Badajoz) desde 1501, detuvo y llevó a juicio a varios vecinos del pueblo, acusándolos de matar a un hombre sin juicio legal, o cada año a una persona como parte de un ritual pagano, supuesto que añadía al de asesinato, el cargo de práctica de religión heterodoxa. Este hecho debió surgir, tal y como relata la copla, por una denuncia anónima:

Llamados por un traidor  
que se puso a darles cuenta  
y su nombre se negó  
porque allí no apareciera.  
Un don Diego de la Jara  
se puso por apellido;  
ese nombre en Villanueva  
es jamás aparecido.

Los detenidos son conducidos hasta Plasencia en una cuerda de presos. Se supone que allí se unirían a otras cuerdas para continuar su viaje hasta Llerena. No hay datos sobre la duración del proceso ni de lo que pasó durante ese tiempo. Las coplas nos llevan directamente al momento en que son declarados inocentes, tras representar para el Tribunal la fiesta, quizás con las variantes que la convierten ya en anti judaica, elaboradas estratégicamente durante el viaje o el tiempo de presidio para intentar salvarse de una condena segura. Esa fiesta contaría que, en Villanueva, se ajusticiaba cada año a un judío, pero representado por un muñeco: el Peropalo.

Aquellos inquisidores  
gozaban con nuestra fiesta,  
porque la vieron de hacer  
cuando fuimos a Llerena.

Esta copla nos acerca ya a la representación puesto que “hicieron la fiesta” ante el Tribunal de la Santa Inquisición, un público, convirtiendo un rito ancestral carnavalesco en un auto de fe. También se puede extraer una conclusión sobre el poeta o los poetas, quizás simples versificadores, que elaboraron este material: las coplas se escribieron desde dentro, es decir, quien las escribió formaba parte de los acusados que fueron a Llerena. También el versificador narra desde dentro en esta otra copla el alborozo que produjo la llegada a Villanueva de los detenidos, ahora liberados:

Trescientos cincuenta y uno  
nos salían al encuentro,  
a recibir la alegría  
que traíamos los presos  
que de Llerena venían.

Y se acordó la celebración cíclica de la fiesta como ahora la conocemos. Acababan de vencer a un enemigo temido y poderoso y no solo los que fueron detenidos, sino todo un pueblo, pues todo el pueblo había sido juzgado.

Cuentan que aquellos hombres llegaron tocando tambores fabricados por ellos mismos y cantando las coplas que habían compuesto para dar solidez a su defensa y relatar su gesta. Traían regalos que la Inquisición les había hecho para dar más vistosidad y verosimilitud a la representación: alabardas y una bandera con una media luna andrógina, bordada en hilo de oro, en el centro.

La siguiente copla relata el triunfo del débil sobre el poderoso:

El primer día del año  
se ha de tocar el tambor,  
que en Llerena se ha vencido  
a la Santa Inquisición.

Ese grupo de condenados, finalmente absueltos, significaría el origen de lo que conocemos como Peropalersos, un actante fundamental para el desarrollo y pervivencia de la representación.

Otra copla nos permite datar el proceso en el año 1581:

En el año ochenta y uno  
nos dieron la jugarreta  
entre judíos e intrusos  
y gente de mala jeta.

Sobre esta fecha escribe Fulgencio Castañar:

...y del caminar de los reyes por Extremadura no tenemos mucha constancia; creemos que la fecha del proceso debió ser en 1581, año en que Felipe II acudió a Portugal para ser coronado como Rey de aquel país... (p. 145).

Quizás esta visita, a través de Extremadura, tenga algo que ver con el regalo de las alabardas, que en la fiesta adquieren un valor simbólico importante, siendo las armas que portará la guardia que rodea y protege al Capitán y a la Capitana.

Las coplas del Peropalo son material rescatado de la tradición oral y, seguramente, con grandes pérdidas en el camino. Se trata de unas 50 estrofas, de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los pares. Su temática va desde la identidad del Peropalo y las tensas relaciones entre judíos y cristianos, hasta el relato de la



denuncia ante la Inquisición, el apresamiento de los Peropaleros en Llerena, y la feliz resolución del juicio, como hemos visto anteriormente.

Sirvan como ejemplo estas coplas, que figuran entre las más cantadas:

Yendo yo por Mesallana  
me encontré con un cabrero,  
con el Peropalo al hombro,  
iba vomitando suero.

El Peropalo en su sitio  
yo no sé de qué murió,  
de un garbanzo que comió  
arrevuelto con tocino,  
rabo rabo de cochino.

También se cantan, como señala Fulgencio Castañar en su *El Peropalo, un rito de la España mágica*, una serie de coplas interpoladas, cuyos protagonistas y escenarios son diferentes a las del Peropalo. Su temática es fundamentalmente erótica y resaltan los atributos sexuales de los protagonistas. Sirvan de ejemplo los siguientes versos:

Por las montañas de Oviedo  
viene un valeroso greco,  
caballero 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  
y otros paridos enteros.  
Y les dice: Hijos míos,  
hijos de aqueste ciruelo,  
alzai me este jarapal  
y veréis que jopo tengo.

Seguramente estas coplas interpoladas ya existían en el Peropalo primitivo. Por alguna razón han sobrevivido mientras que las originales, luego modificadas, como ya se ha explicado, hacia una temática fundamentalmente antisemita, han desaparecido casi en su totalidad, perdiéndose el significado erótico, fálico y sexual que sin duda otorgaban al Carnaval primitivo.

Las coplas del Peropalo son, pues, la partitura en la que se sustenta la fábula y su canto ya es parte de la representación. Se entonan como una melopea o salmodia donde la monotonía coral es acompañada por el ritmo lento del tambor. Se cantan, sobre todo, en los paseos en los que el Peropalo recorre, varias veces al día, las calles del pueblo seguido por una pequeña multitud de personas que procesionan abrazadas entre sí.

Los Peropaleros son una parte fundamental de la fiesta, ellos se encargan de guardar y custodiar la cabeza del Peropalo de un año para otro, de cumplir el guion no escrito que hace que la representación se repita cada año sin apenas cambios. Son un grupo cerrado, convertirse en Peropalero requiere un acercamiento progresivo de años y de la aceptación de la totalidad de los miembros; en ocasiones se ven niños que acompañan, ya con pequeños tambores, a los Peropaleros en algunos actos. Ellos llegarán a formar parte del grupo por la vía hereditaria.

Los Peropaleros conocen canciones rituales que nadie más conoce. Su indumentaria está relacionada con los trajes de fiesta de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, en la comarca de La Vera. Van tocados por sombreros negros con una cinta roja como único distintivo y tocan tambores hechos artesanalmente por ellos mismos. También llevan grandes “garrotes” para poner orden en las partes de la fiesta en las que

se producen mayores momentos de fricción entre los participantes. Ellos crean, en gran medida, el espacio sonoro de la fiesta: un tronar continuo de tambores que llena calles, bares y plazas, generando una atmósfera densa, marcada por ritmos diferentes que narran las distintas emociones que acompañan a la trama.

Como se ha mencionado ya, la fiesta del Peropalo se celebra cada año coincidiendo con los Carnavales, durante los tres días previos al miércoles de ceniza, inicio de la Cuaresma.

El domingo anterior al domingo “gordo”, como se conoce coloquialmente, inicio del Carnaval, sale la cabeza del Peropalo, anunciando la fiesta a ritmo de tambor rápido y seguida, también a paso rápido, por una multitud de personas que ya cantan las coplas del Peropalo que viene. Sale desde la casa del Peropalero Mayor, en la que es guardado durante todo el año. Se trata solamente de la cabeza, clavada en su palo (con el que luego se empalará al Peropalo) y con un pañuelo blanco que cuelga desde su cuello. La cabeza se conserva de un año para otro, está tallada en raíz de brezo (turra), con rasgos arcaicos, remarcados con trazo grueso negro.

Sobre la medianoche del sábado, en lugar secreto y siempre diferente, los Peropaleros y un reducido grupo de personas inician la confección del muñeco siguiendo un rito ancestral, acompañado por un ritmo lento de un único tambor y coplas apenas inteligibles, como rezos, que acompañan cada puntada que van dando diferentes personas.

Tía Santa la Chicharra,  
la que cose el Peropalo,  
Dios le de mucha salud  
pa que lo cosa otro año.

Un traje negro enterizo, abierto por el pecho, va llenándose de heno dando forma a un muñeco de tamaño un poco mayor al de un hombre. Finalmente se cose la abertura, la bragueta y las manos, formadas por unos guantes blancos. Uno de los brazos quedará despegado del cuerpo, el otro se sujetará con la faja negra que rodea

sus caderas. Todo el traje es negro, a excepción de un pañuelo blanco, en forma de pico, que baja desde los hombros hasta ocultarse tras la faja. Un gran palo, que servirá para llevarlo a horcajadas sobre los hombros y para exhibirlo en su “aguja”, entra por la entrepierna del muñeco atravesando tronco y cabeza. Finalmente, se le coloca un sombrero negro que se clava, atravesando la cabeza, al palo. La ceremonia se desarrolla en medio de una atmósfera de gran misterio, silencio y respeto, solamente unos cuantos invitados y algunas mujeres que coserán el Peropalo, acompañan a los Peropaleros. La cadencia del tambor, la poca luz, el silencio ritual, las coplas cantadas entre dientes... dotan a este acto de una atmósfera atávica y ritual que probablemente se ha conservado durante siglos. Una vez acabado se incorpora al Peropalo y llegan los gritos de júbilo, el ritmo del tambor aumenta y los presentes saltan y danzan rodeando al muñeco.

El Peropalo es conducido al amanecer del domingo hasta la aguja, una escalera de tosca madera que servirá para exhibirlo en la Plaza Mayor. Cada día mirará hacia un punto cardinal diferente, hasta su muerte el martes por la tarde. Este primer paseo del Peropalo recorre las calles céntricas del pueblo, seguido por personas que entonan el monótono ritmo de las coplas al ritmo del ensordecedor sonido de los tambores.

Antes de ser colocado en la aguja, en el centro de la Plaza, se lleva a cabo la Judiá, una ceremonia que podría representar el choque entre los que quieren que viva y los que quieren que muera. Un cuadrado vacío en el centro, cuatro grupos apiñados en sus cuatro lados, avanzan corriendo, al ritmo de los tambores, hasta enfrentarse en el centro, creando gran confusión hasta volver a ocupar el lado opuesto del cuadrado. El Peropalo y los tambores lideran uno de los grupos. Al finalizar la Judiá, todos se dirigen hacia la aguja, donde quedará el Peropalo, presidiendo la Plaza, hasta el próximo paseo. Mientras un Peropalero inserta al Peropalo en la aguja, una danza ritual, avanzando en círculo alrededor de ellos, ofrece la imagen de cientos de cuerpos abrazados que empujan y gritan sin cesar al ritmo trepidante que marcan los tambores. Este es uno de los momentos de mayor paroxismo de la fiesta.

Durante el domingo y el lunes la fiesta está basada en los paseos que, cada tres horas aproximadamente, se dan al Peropalo. A estos hay que añadir los de llevarlo a

dormir, a casa del Peropalero Mayor, y devolverlo a la plaza al amanecer. Estos paseos siempre acaban con la Judiá, con la danza alrededor de la aguja y, finalmente con la danza de una jota, marcada por los tambores y bailada hasta la extenuación en el centro de la plaza. Se supone que durante estos días se está representando el tiempo previo al juicio, son días en los que el reo es sometido a escarnio público: exhibición en la aguja y paseos.

El martes es el día grande de la representación. Son numerosos los actos y, en ocasiones, estos suceden simultáneamente. La mayor parte de la masa dramática, de interés para este trabajo, tiene lugar durante el martes de carnaval. El juicio del Peropalo se celebra a puerta cerrada, al finalizar es colocada la sentencia en la espalda del muñeco. Es un pliego manuscrito que describe las fechorías del reo (violación, traición, robo, asesinato...) y su condena a ser quemado:

A ese que le llaman Judas  
y por nombre Peropalo  
ha venido la sentencia  
que tiene que ser quemado.

Tras el juicio, una persona pasa a representar al personaje del Peropalo. Con la misma sentencia colgada en su espalda, montado sobre un burro, es paseado por las calles del pueblo en medio de empujones, salvas de pólvora y cantos, gritos e insultos, representando la tortura y el escarnio a la que se sometía a los condenados. Este recorrido se inicia y acaba en el Ayuntamiento.



Martes, con la sentencia a la espalda

El martes ya aparecen los escopeteros, son hombres que acompañan todos los actos de la fiesta, disparando al aire atronadoras salvas de pólvora negra, añadiendo a la tensión de los tambores el estruendo de los disparos.

Simultáneamente al paseo del reo, los Capitanes, una pareja ricamente ataviada, acude a la casa del cura para recoger las alabardas y la bandera de la fiesta.

A partir de aquí, encontramos a todos los participantes divididos en dos grupos perfectamente diferenciados. El primero, formado por los Capitanes, con sus alabarderos, escopeteros y cortejo, representan el orden y a un grupo social más elevado. El grupo de los Capitanes va siempre ataviado con las mejores galas de la tradición verata. El Capitán, con traje de fiesta y capa española, lleva la bandera y la Capitana, con mantón de manila sobre el traje de fiesta, porta un palo de zarza con un chorizo atado en el extremo superior; como símbolo fálico, que, según numerosos estudiosos, simboliza el órgano sexual masculino e invoca a la fertilidad. A los capitanes siempre les acompaña un numeroso cortejo y van custodiados por los alabarderos, jóvenes con un pañuelo en la cabeza y un ancho mantón cruzado, de un solo color muy vivo, que pasa sobre un hombro y cae sobre la cadera del lado contrario. Toda la indumentaria de este grupo da a la fiesta un gran colorido, frente a los tonos negros y pardos del resto de los participantes. En todos sus actos entonan canciones recogidas del folclore popular, muchas de ellas nacidas en el propio

pueblo de Villanueva de la Vera, como muestran distintas recopilaciones de reconocidos folkloristas como Agapito Marazuela y Joaquín Díaz.



El paseo con los calabaceros al fondo

El segundo, el pueblo, vestido con blusones y con la cara tiznada con corchos quemados, participa en los paseos del Peropalo, el paseo del reo, entra al ofertorio, acompaña al Peropalo en su último paseo y a las angarillas que devuelven al muñeco, ya decapitado, a la plaza y, finalmente, a la quema del muñeco. Sus canciones son principalmente las coplas del Peropalo. Su forma de moverse es más cercana a la danza ritual y funciona, en muchas ocasiones, como grupo, propiciando el continuo contacto físico, más que como individuo.

Tras el paseo del reo sobre un burro, devuelta ya la sentencia a la espalda del muñeco, continúan los paseos del Peropalo, con su Judiá y danzas alrededor de la aguja. La tensión va aumentando, se acerca la hora de la ejecución.

A las cuatro de la tarde comienza El Ofertorio, en el que tendrán un gran protagonismo los Calabaceros y que terminará acogiendo el acto de Tirar la bandera. Mientras esto sucede en una zona de la Plaza Mayor, El Paseo recorre el pueblo y va atravesando la Plaza, entrando y saliendo por distintas calles y entonando canciones, no coplas del Peropalo, del rico repertorio tradicional. La canción más repetida es la de Capitana:

Capitana, Capitana  
Capitana valerosa,  
He de entrar en tu jardín  
Y he de cortar una rosa.

El Ofertorio se realiza en uno de los lados más estrechos del rectángulo que dibuja la Plaza Mayor, creando una estructura en forma de U abierta hacia el centro de la plaza. Se trata de una mesa presidencial al fondo, que ocuparán las autoridades que representan al tribunal que ha juzgado y firmado la ejecución del Peropalo. En los otros dos lados de la U se sitúan dos filas de bancos enfrentados, que ocuparán los calabaceros. El pueblo irá entrando a “ofrecer” y dará un donativo ante ese tribunal. Al salir, los calabaceros pegarán con sus calabazas a los ofertantes. Después de unas dos horas de ofertas y calabazazos, en el extremo abierto de la U se forma un gran círculo trazado y custodiado por los alabarderos y los escopeteros. El paseo ha concluido y las personas que desean tirar la bandera entran a ofrecer cargando con el Peropalo para después realizar sus acrobacias con la bandera en el centro del círculo. El acto de tirar la bandera es una muestra de fuerza y habilidad que suelen llevar a cabo los hombres. La duración está supeditada al número de personas que quieran tirar la bandera ese año. El último en hacerlo será el Capitán de la fiesta el próximo año.





Los calabaceros llegando a la plaza

Durante el tiempo que duran los actos del Ofertorio y calabaceros, el Peropalo habrá seguido con sus recorridos por el pueblo, el último, formando parte de la larga y colorida comitiva de los Capitanes: El Paseo. La plaza, como espacio escénico principal, bulle con una multitud de gente que ya se prepara para la quema del muñeco y el sonido de tambores y disparos lo llena todo cargando la tarde de tensión.

Cuando el próximo Capitán ha tirado la bandera, los Peropaleros se llevan al Peropalo a su casa, donde cambian al muñeco por un cuerpo ya mutilado y castrado que vuelve hacia la Plaza Mayor en procesión, llevado por los calabaceros sobre una angarilla. Es un recorrido lleno de cantos, gritos, empujones y llantos. Fuerzas contrarias que impiden el avance, creando momentos de máxima tensión, hacen que recorrer un espacio relativamente corto pueda durar horas. El pueblo está dividido entre los que quieren que el reo viva y los que quieren que muera. Ese conflicto se expresa a través del lenguaje corporal y verbal que llega a su momento álgido cuando el muñeco llega a la Plaza Mayor y, los distintos grupos, lo descuartizan, lanzan al aire sus restos para que sean disparados por los escopeteros, queman jirones de ropa y heno..., todo ello con el tronar de los tambores y con los bailes de la última jota antes de entrar en el recogimiento de la cuaresma.



Muerte y quema del Peropalo

Como se ha podido comprobar, las escenas que conforman la representación son múltiples y variadas, responden a una narración lineal y pasan por los tres nodos fundamentales de toda fábula teatral.

Para concluir, debemos hacer referencia a la definición que sobre el acto teatral nos ofrece Peter Brook en su obra *El espacio vacío* (1969):

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral (p. 5).

Pues bien, partiendo de esta simple pero ilustrativa definición, podemos afirmar que el Peropalo es, sin duda, una fiesta que se desarrolla como representación teatral. En efecto, existe un espacio para la representación, existe una fábula, con su planteamiento, nudo y desenlace, existe conflicto, existe tensión dramática, existe ritmo, existe atmósfera, existen actores que asumen roles para narrar esa fábula, existe un espacio sonoro, existen otros actantes que influyen en la acción... y existe, como no podía ser de otro modo, un público.

Se trata de una expresión teatral popular puesto que el pueblo no solo asume todo el peso de la representación, sino que también participa como público, junto a otros espectadores que solamente asisten a la representación. A su vez, se trata de una actuación pagana porque, aunque la presión de la Iglesia obligara a modificar ciertos aspectos de la partitura para su aceptación en el siglo XVI, mantiene muchos de sus rasgos rituales ancestrales y otros, frecuentes en la estructura de los carnavales medievales, perviven y se han renovado y reforzado desde finales de la dictadura de Franco, mostrándonos con claridad que es un tiempo para la libertad, la insumisión, el goce y disfrute de los placeres carnales, tributo a la vida y sus placeres, frente a la dura realidad de la vida durante el resto del año. El libreto antisemita que marcan las coplas conservadas se ha diluido sin que tenga una significación textual clara, simplemente aparece como letanía aprendida que sirve de soporte a cantares y melopeas que expresan más por el tono con que el coro popular las canta que por lo que en sí significan.

La suma de Teatro, Popular y Pagano nos lleva a defender la excepcionalidad del Peropalo. No solo por haber sobrevivido hasta nuestros días sorteando todo tipo de dificultades económicas, políticas, religiosas y sociales, sino por esa esencia teatral que implica a todo un pueblo que sabe lo que le corresponde hacer, el papel que debe asumir en cada ocasión e, incluso, que sabe desaparecer cuando su estado anímico o su salud no le permiten participar en la representación.

Es cierto que han conseguido llegar hasta nuestros días muchas expresiones populares que encuentran su raíz en los ritos ancestrales o en los carnavales medievales, evolución natural de los primeros. Han sobrevivido igualmente, sorteando incluso la represión de la Iglesia, muchas fiestas que encontramos repartidas por toda Europa y, también, muy cercanas a Villanueva de la Vera como son el Jarramplas, Carantoñas o el Pelele, entre otros. Sin embargo, estas fiestas deben catalogarse, en mi opinión, como expresiones más cercanas al ritual que al Teatro. Aunque sí existe teatro en la Baja Edad Media, un teatro religioso y un teatro que se trasladaba del interior de las iglesias a calles y plazas porque su nivel de burla, sátira, atrevimiento y desprecio hacia la religión y al poder iba en aumento, creo que

tampoco ese teatro puede catalogarse en el mismo grupo que el Peropalo, pues se trataba de representaciones burlescas sobre la propia vida, sobre el poder y sus representantes, escenas que se representan también en muchos carnavales medievales como parte de ese momento de libertad que significan. El Peropalo es una representación completa, con tres días de duración, que nos narra la captura, tormento, juicio y ejecución de un malhechor y, simultáneamente, el porqué de esos hechos, de dónde viene ese Peropalo antisemita, lo que sucedió a los Peropaleros ante el Tribunal de la Inquisición, la alegría del pueblo ante su liberación, la decisión de repetir la fiesta cada año, etcétera. La primera es la fábula, la segunda es la explicación de la primera, quizás una justificación subconsciente, y pertenece al tiempo diegético de la propia representación teatral que vemos durante esos tres días; las canciones, los tambores, los disparos, el humo, la indumentaria, alabardas y bandera, los Peropaleros... son actantes que intervienen en la primera, en la fábula que vemos representada en calles y plazas.

El reparto de papeles no lo decide nadie, ni siquiera los Peropaleros, regidores implacables de la representación. Cada uno elige su papel, estar en un bando o en otro y esta elección puede ser para toda la vida o cambiar, dependiendo de situaciones familiares o de amistad. Por ejemplo, si un amigo es Capitán ese año, es muy probable que le acompañes, que cambies tu indumentaria y pases la tarde del martes recorriendo el pueblo dentro del Paseo, o que pases a representar el papel de alabardero y durante todo el martes tengas la función de custodiar y proteger a los Capitanes, de evitar que la multitud invada el círculo donde se tira la bandera, por mencionar algunos ejemplos.

El espacio escénico es el propio pueblo, con sus calles y plazas, con sus cuadras y casas particulares. Cada momento de la acción ocurre en horas diferentes del día y de la noche, desde la fabricación del muñeco, a lo largo de toda la noche del sábado, hasta la muerte, en el atardecer del martes, provocando un acercamiento al concepto de iluminación posible que genere la atmósfera deseada.

En cuanto a la impregnación y transmisión, los habitantes de Villanueva participan desde niños de la fiesta, acompañan al Peropalo en sus paseos, cantan sus

coplas, tiran de los primeros metros de cuerda en el recorrido del reo en burro (los metros menos peligrosos). También aprenden las canciones del folklore popular que algún día cantarán formando parte de la comitiva de los Capitanes. Esos niños crecerán y llegarán a ser calabaceros alrededor de su mayoría de edad.

En el tintero queda mucho, en estas líneas únicamente se ha pretendido defender que el Peropalo es teatro. Desde esta afirmación, si se considera sólida, podrán analizarse en profundidad todos los aspectos de la representación, escena a escena, cada toque de tambor con su cadencia y significado, cada elemento de la indumentaria, lo que queda de las coplas originales, los archivos del Tribunal de Llerena, ahora inaccesibles, los signos, el erotismo, la liberación de los sentidos, la participación del alcohol y las drogas en la representación, el espacio para la improvisación, la recepción para los espectadores que están dentro y fuera de la propia acción y ese largo etcétera que forma parte de esta popular representación teatral.

### **Bibliografía utilizada**

Brook, Peter. (1969). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.

Caro Baroja, Julio. (1979). *El Carnaval*. Madrid: Taurus.

Castañar, Fulgencio. (1986). *El Peropalo, un rito de la España mágica*. Salamanca: Editora Regional de Extremadura.

Gutiérrez Macías, Valeriano. (1968). *Por la geografía cacereña*. Madrid: Edición del autor.

Maluquer de Motes, Juan. (1976). *Historia de España* (Vol. I, tomo III). Madrid: Espasa-Calpe.

Oliva, Cesar y Torres Monreal Francisco. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

Rodríguez Adrados, Francisco. (1975). *Festival, Comedy and Tragedy: The Greek Origins of Theatre*. Leiden: E.J. Brill. Recuperado el 17 de enero de 2016 de <https://www.amazon.com/Festival-Comedy-Tragedy-Origins-Theatre/dp/9004043136>.

Vaquero, Pedro (s.f.). "El Peropalo, un don Juan de la Vera". *P'Alanti*, 3.

### **Bibliografía consultada**

Castañar, Fulgencio. (2011). "Desvelando al Peropalo". *Revista de folklore*, 351, 11-25.

Pavis, Patrice. (1996). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós.

### **Webs consultadas**

<http://es.wikipedia.org/>

<http://www.peropalo.es/>

[http://www.alexur.net/Senderos/numero6/peropalo/pero\\_palo.html](http://www.alexur.net/Senderos/numero6/peropalo/pero_palo.html)

---



***TEXTOS***

PARÁBASIS





**LÍNEAS DE EMERGENCIA**  
***Carlos Fernando Posada Tique***

Texto ganador del III Certamen de Textos Teatrales Parábasis-Jardín de Ulloa, convocado por la Fundación Mercedes Calles-Carlos Ballesteros, el Museo Palacio de los Golfines de Abajo, la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura y la publicación *Parábasis*.



## PERSONAJES

CAPITÁN HUDSON

SAM FOX

SARGENTO SMITH AND WESSON (joven policía)

## ESCENARIO

Exterior de estación de policía.

Ambiente: atardecer muy cercano a la noche. Al frente, en perspectiva, una estación de policía. Desde afuera, a través de la persiana naranja de la estación de policía, se ve la luz amarilla que ilumina el interior. También se visualiza una silueta masculina de contextura atlética, al parecer manipula una radio que hay sobre un archivador. Una silueta de otro hombre que, al parecer, está sentado.

Desde afuera también puede escucharse cómo la silueta atlética busca en la radio una estación en especial.



## LÍNEA DE EMERGENCIA

*Carlos Fernando Posada Tique*

### ESCENA PRIMERA

LOCUTOR DE RADIO. This is one hundred one the real music station... /...  
nunca sabe lo que... /  
...ta María madre de Dios rue... /...

UN NARRADOR. Las sombras que se ven a través de la persiana corresponden a dos hombres. Son policías. Uno es evidentemente de un rango superior al otro. Es oficial. Cuarenta años de edad aproximadamente. Su uniforme es mucho más... perfecto, más... impecable, más... sexy, si esa es la expresión, y está buscando la estación de radio donde transmitirán el partido de fútbol. Su nombre es...

CAPITÁN HUDSON. Hudson, Capitán Hudson. De niño solía permanecer en estado de alerta. Me preocupaba la seguridad de quienes estaban conmigo aun si fuese yo el más chico de todos. También solía ser muy riguroso con la organización de mis cosas personales. Cada noche gastaba yo mis horas organizando mi armario; como que mis pequeñas camisas deberían estar perfectamente dobladas y alineadas, los calcetines milimétricamente apilados uno sobre otro, como un edificio de superficies planas de líneas perfectas, y mis juguetes en su respectivo lugar porque nunca, después de cada aventura, quedaban dispuestos al azar por ningún espacio de la habitación. Esa noche, cuando me disponía a dormir, me acerqué a cerrar la ventana. Era una de esas ventanas tipo guillotina, que se bajan así. Fue cuando de pronto escuché que mi hermana tenía problemas, la podía escuchar en su habitación, un continuo forcejeo me hacía suponer que algo no andaba bien, que tal vez algún asaltante la había reducido y no podía pedir auxilio. El forcejeo no cesaba y

yo me preocupaba cada vez más. Sentía que algo debía hacer para proteger la vida de mi hermana mayor.

Bajé a la habitación de mis padres, les advertí de lo que pasaba y dirigí la operación. Mi padre, que vendía elementos agrícolas, nos proveyó, a mi madre y a mí, de armas como palas y rastrillos que usaríamos para irrumpir a la cuenta de tres y rescatar a mi hermana.

Yo contaba y mi papá, que era el más fuerte, tumbaría la puerta. A la cuenta de tres, en una operación dirigida por mí, mi papá, mi mamá y yo, entramos... a la cuenta de tres nos enteramos, ahí mismo, de que mi hermana tenía novio y de que acababa de perder su virginidad... de ahí en adelante solo el silencio reinaba a la hora de cenar y difícilmente nos podíamos mirar a los ojos; pero lo bueno fue que ahí mismo, en ese bochornoso momento, yo supe que quería ser un Policía. (*Busca y encuentra el dial de la transmisión del partido*).

LOCUTOR DE RADIO. ...la lleva el fabuloso número diez, que no quiere entregar el balón, con bastante ligereza y estilo va llevando enredado entre sus botines de oro el balón...

NARRADOR. El otro hombre es el policía de menor rango entre los dos. Es el sargento Smith and Wesson. Es definitivamente mucho más joven que el Capitán Hudson. Parece un muchacho aún díscolo que disfruta de la lectura. Tiene en sus manos y se entretiene bastante con una revista tipo *Hustler*, o *PlayBoy*.

SARGENTO SMITH. (*Al narrador*). ¡Ay! A ver, salga y dígaselo a todo el mundo. Será que ninguno de ustedes ha tenido una de estas debajo del colchón. Yo, al menos, no tengo tapujos, bueno, tampoco es que pueda andar viendo esto en cualquier parte, pero este es un sitio donde trabajamos hombres y esto es literatura masculina. Además, como volaron la antena repetidora, ni modo de ver el partido, toca por radio y, para completar, la señal telefónica no está muy bien. (*El Sargento Smith deja la revista y va hacia el enchufe del teléfono. Hace alguna reparación*).

Capitán, levante la bocina.

CAPITÁN HUDSON. (*Levanta la bocina*). Nada. Olvídelo, todo será esperar a que levanten la antena repetidora.

SARGENTO SMITH. (*Irritado*). ¿A quién demonios se le ocurre volar una antena repetidora?

CAPITÁN HUDSON. Si lo supiéramos, ya lo hubiésemos aprehendido y yo tendría otra medalla, en esta esquina, ¿lo ve? Aquí, en mi camisa. Pero usted tranquilo, Sargento, no se vaya a asustar, este es un lugar muy tranquilo.

SARGENTO SMITH. ¿Solo le falta una, Capitán?

CAPITÁN HUDSON. Sí, una medalla al mérito o un par de años más para mi jubilación.

SARGENTO SMITH. Wow. Se necesita mucho valor, Capitán. ¿Hay alguna que tenga mayor... cómo digo... importancia? Sé que todas son importantes, es que no encuentro la palabra adecuada...

CAPITÁN HUDSON. Porque tal vez no está leyendo la literatura adecuada, muchacho. Esta, esta que está aquí, significa mucho, mucho para mí, y esta y esta, esta también. Solo cumplo con mi deber. Mi madre decía: “Nunca esperes nada a cambio para cumplir con tu deber, solo hazlo”. Todas estas medallas me las he ganado cumpliendo con mi deber, pero puedo decir que esta (*señalando una medalla en su camisa*) es la que tiene un... significado más especial para mí. Aquí, donde estamos nosotros, realmente nunca pasa nada. Lo de la antena repetidora es una novedad, pero tranquilo Sargento, este es un lugar apacible.

SARGENTO SMITH. Lo sé, Capitán, en cierta forma somos afortunados. No es un tema de cobardía, pero acá usted y yo la pasamos suave.

CAPITÁN HUDSON. Sobre todo la ciudadanía, que es la importante aquí, pero no se confíe, Sargento, siempre debemos estar atentos, es nuestro deber.

SARGENTO SMITH. ¿Café, Capitán? (*Sin esperar respuesta sale y regresa con un café. Afuera, se escucha pasar la algarabía de un grupo de personas que al parecer va de fiesta*).

SARGENTO SMITH. Hace calor. Yo no me refería a esa clase de Quien, Capitán, me refiero... que a quién se le ocurre volar una antena repetidora en plena temporada de la Liga. Mírese usted Capitán, sujeto a lo que la radio le diga. El fútbol es para verlo, que usted pueda decir *pero qué coño, qué hace, llévela, pásela, ¡cómo es de bruto!*



*cómo hace eso, ¡falta! ¡penalty, penalty!, ¡ay, nooo, se cayó la marica!; pero la radio no ofrece emoción, lo rico, el morbo, las porristas, las mujeres en la tribuna, gritando (imitando a mujer de pechos grandes con camiseta ajustada haciendo barra en la tribuna), gimiendo, mordiéndose los labios, ricoooo, saludando a la cámara, (suspende la imitación) ¡aaahhhh! mammitaa, ricaaa, toma tu besssooo...*

CAPITÁN HUDSON. Por ahora esto es lo que hay.

*(La señal de radio cae).*

*(La luz en la oficina se hace intermitente hasta quedar a punto de oscurecer. Pausa. Silencio. Solo se escucha el motor de una vieja nevera. Pausa. En la penumbra, el Sargento Smith trata de volver su atención a la revista de mujeres desnudas).*

SARGENTO SMITH. Mañana paso por la librería a comprar un libro de verdad. *(Deja de lado la revista).*

*(Con la débil luz, la radio sin señal y sin nada que hacer, el Sargento Smith saca de su escritorio una cajita musical, le da cuerda y la pone a sonar).*

CAPITÁN HUDSON. *(Alterado)*. ¿Qué hace? ¿De dónde sacó eso?

SARGENTO SMITH. Lo siento, Capitán, eeh eh, es un regalo. Qué pasa, Señor, es solo una...

CAPITÁN HUDSON. Sé lo que es. ¿De dónde lo sacó?

SARGENTO SMITH. *(Alterado)*. Lo siento, Capitán, no sé, era de mi madre, ella murió, ella ya no está, lo siento, cuando me acuerdo de ella la pongo a sonar y la siento cerca, perdón, antes de policía soy un ser humano y cuando juré, no me pidieron olvidarla a ella, no tengo a nadie, estoy lejos de todo lo que pueda identificarse conmigo, no tengo amigos realmente, solo soy un policía en un pueblo ubicado en la mierda de todo el mundo y no hay nada que hacer, no hay energía, han volado la antena repetidora, dígame qué hacemos. ¿Tiene usted algo en mente, Capitán?

CAPITÁN HUDSON. Lo siento. No es su culpa. La última vez que leí algo policíaco era recurrente el sonar de una cajita musical. Mientras las víctimas eran atacadas, el asesino hacía sonar la cajita musical. Desde entonces, no puedo escuchar una y dejé de leer suspense y terror. Lo siento. Debe escoger algo que le disipe la mente, no algo

que le confunda. Disculpe, Sargento, necesito tomar aire. (*Capitán sale frente a la estación.*)

## ESCENA SEGUNDA

(*Capitán Hudson parado frente a la estación de policía. Fuma.*)

SARGENTO SMITH. (*Desde el interior de la estación de policía.*) Qué paradoja, ¿no?

CAPITÁN HUDSON. ¿Paradoja?

SARGENTO SMITH. La paradoja del asesino. Hay quienes matan por no pagar una deuda y hay otros que matan porque alguien no les pagó un dinero. Hay quienes pagan por matar y hay a quienes les pagan por matar. Esos son los que matan por dinero. El dinero es su, cómo se dice, ¿le motiv?, eso, le motiv.

CAPITÁN HUDSON. ¿Dónde está la paradoja?

SARGENTO SMITH. La paradoja está en que hay personas que no quieren ser asesinadas y otros que pagan por que los maten. Si lo matan a usted, Capitán, o a mí, no hay paradoja. Ninguno de los dos, ni usted ni yo queremos ser asesinados pero ejercemos un oficio donde el riesgo está allí, latente. Digamos que serían gajes del oficio. Pero me refiero a las personas que están allá afuera, ninguno quiere ser asesinado, pero hay casos de personas que pagan a otros para que los maten a ellos mismos. ¿Me entiende usted? Se dice que en una ciudad, no recuerdo dónde ni en qué país, dos sacerdotes pagaron por ser asesinados. ¿Lo ve usted? Ahí está la paradoja...

CAPITÁN HUDSON. (*Regresa al interior de la estación*) ...

SARGENTO SMITH. Hay otros que matan por celos y otros que matan por placer.

CAPITÁN HUDSON. Cómo los artistas.

SARGENTO SMITH. ¿Cómo los artistas?

CAPITÁN HUDSON. Los artistas son artistas por placer. Siempre están matándose por hacer un buen ensayo, se matan por lograr la mejor canción, se matan por alcanzar su máximo sueño. Toda su vida matándose por algo que la gran mayoría nunca logra, pero se mataron toda la vida por placer.

(*Suena el teléfono. El teléfono es de color rojo.*)

CAPITÁN HUDSON. Tiene una llamada, Sargento.

SARGENTO SMITH. Estación Central, buenas noches, soy el Sargento Smith and Wesson.

*(Al Capitán alejando la bocina).* Tuvo que haber sido algún homosexual reprimido.

CAPITÁN HUDSON. ¿Lo puede identificar por la voz?

SARGENTO SMITH. *(Tapando la bocina).* Me refiero a quien voló la antena repetidora / Aló, estación Central, ¿sí, dígame? ¿Hay alguien ahí? ¡Aló! / A los homosexuales no les gusta el fútbol. / Sí, ya le escucho, ahora sí, ¿dónde se encuentra...? Ajá, sí.

CAPITÁN HUDSON.- Recuerde, Sargento, que todo lo que diga puede ser usado en su contra.

*(La energía se restablece y la radio vuelve a transmitir el partido de fútbol).*

SARGENTO SMITH. ¿Está usted herida? / Sé que tengo derecho a permanecer callado pero es que no hay derecho / ¡Ah! Lo siento, creo que no le escuché bien, perfecto, cierre bien sus puertas y ventanas, no se asome / es la primera vez que nos perderemos la Liga de Campeones por televisión / Sí, estoy tomando nota de su caso. Tranquila, usted manténgase en su casa, ya mismo salgo para allá.

*(La intensa luz de un vehículo agrede el interior de la oficina. El Capitán Hudson se dirige hacia afuera).*

CAPITÁN HUDSON. *(Asomándose hacia el exterior).* Amigo, buenas noches. Por favor, no estacione su vehículo frente a la estación, podría ganarse una multa y, usted sabe, el palo no está para cucharas.

*(Se escucha el ruido del motor encendiendo. El vehículo se aleja. El Sargento continúa atendiendo la llamada y hablando con el Capitán Hudson).*

SARGENTO SMITH. Deme su ubicación / Los homosexuales están tomándose el mundo / Sí, mi señora, claro que sé perfectamente dónde es / Tienen hasta una bandera como si se tratara de una nación.

CAPITÁN HUDSON. Y son tantos que podrían ser una nación, y muy poderosa. Simpática. Tengo un amigo...

SARGENTO SMITH. Con gusto señora / ¿Es homosexual? / Gracias por su participación ciudadana. Ya mismo salgo para allá.

CAPITÁN HUDSON. ¿Tiene algo en contra?

SARGENTO SMITH. No, Capitán, es una ciudadana que reporta un conato de disturbio.

CAPITÁN HUDSON. Me refiero a algo en contra de los homosexuales. Mi amigo no es homosexual, pero tiene un hijo...

SARGENTO SMITH. Debe ser muy fuerte.

CAPITÁN HUDSON. Y muy inteligente, sí. Cuando su hijo le pidió que le regalara una muñeca, él, después de quedar en silencio, usted sabe, procesando la información, le promete que le regalará su muñeca, usted sabe, la muñeca para su hijo.

SARGENTO SMITH. Pffff, yo nunca le regalaría una muñeca a mi hijo. Le regalaría un balón.

CAPITÁN HUDSON. ...y cuando se la regaló, le dijo "toma, cuídala, ámala, protégela, ella podría ser tu novia, tu esposa..."

SARGENTO SMITH. ¿La bandera es un arco iris? Hum, con lo yo que amaba ver el arco iris... *(Evadiendo el tema canta una línea de la popular canción de Vicente Fernández)*. Mujeres, oh, mujeres tan divinas, no queda otro camino que adorarlas.

*(El Sargento Smith golpea el televisor tratando de lograr imagen)*.

¡Ah! ¿A quién se le ocurre? Justo en plena Liga de Campeones. Permiso para hablar, Capitán, el Sargento Smith and Wesson solicita permiso para retirarse.

*(El Capitán Hudson corresponde al ademán militar y el Sargento Smith se retira. El Capitán permanece un rato escuchando la narración del partido. Ubica visualmente la revista que dejó el Sargento Smith. Pausa)*.

NARRADOR DE RADIO. Señoras y señores, este partido está candente, tanto en la cancha como en la tribuna, qué hermosas mujeres acompañan hoy a estas dos selecciones, de verdad que lo sentimos por quienes no pueden verlo pero así es la radio, nosotros lo hacemos lo mejor que podemos, pero describir a estas mujeres, a las mujeres del fútbol, no es fácil; compañero *(se supone que le habla a un segundo locutor)*, mire allí por ejemplo... *(El Capitán Hudson observa el televisor. Da unas*

*palmaditas tímidas buscando que funcione. Avergonzado de sí, abandona el televisor y se dirige a su escritorio. Continúa escuchando la narración).* Impresionante señores, pudo ser un gol de lujo, cómo pudo suceder, pero así es el fútbol...

*(Suena el teléfono rojo).*

### ESCENA TERCERA

CAPITÁN HUDSON. Estación Central, buenas noches.

*(Al otro lado de la línea, una mujer: Sam Fox. Su tono de voz muestra algo de angustia.)*

SAM FOX. ¿Cómo? ¿Disculpe usted?

CAPITÁN HUDSON. Estación Central, buenas noches.

SAM FOX. ¡Ah!, disculpe usted, no le he entendido muy bien, la señal está agónica.

CAPITÁN HUDSON. ¿Está atónita? ¿A dónde está llamando, señorita?

SAM FOX. Quiero decir débil.

CAPITÁN HUDSON. ¿Que me vio usted? ¿A qué se refiere?

SAM FOX. Oh, disculpe, quiero decir que la señal es estremecedoramente inconveniente.

CAPITÁN HUDSON. No entiendo lo que quiere decirme, pero le digo que está comunicada usted con la Estación Central. Deme un momento por favor.

*(El Capitán Hudson deja la bocina sobre el escritorio, revisa la conexión del cable del teléfono. Es una labor incómoda dada la ubicación del enchufe).*

SAM FOX. No, un momento, por favor, no se vaya... aló, aló, ¿Está usted allí todavía?

CAPITÁN HUDSON. *(Sin tomar la bocina).* En un momento estoy con usted, la señal está agónica. *(El Capitán termina de revisar el enchufe).*

CAPITÁN HUDSON. Uff, ¡qué calor!

*(El Capitán Hudson se dirige a la cocina y regresa con una lata de gaseosa. Revisa el aire acondicionado, pero desiste. No funciona. Toma la bocina de nuevo).*

CAPITÁN HUDSON. Allo, disculpe pero no la entiendo.

*(Al otro lado de la línea, ya no hay nadie. El Capitán, buscando aire fresco, sale a la calle con su gaseosa. No sin antes recoger de su escritorio sus cigarros. Afuera, enciende uno. Total tranquilidad. Suena el teléfono rojo. El Capitán Hudson vuelve a entrar).*

CAPITÁN HUDSON. Estación Central, buenas noches.

SAM FOX. Oh, gracias a Dios.

CAPITÁN HUDSON. ¿A qué se refiere? No es un milagro que contestemos la Línea de Emergencia. Siempre lo hacemos. Estamos disponibles las veinticuatro horas para proteger a la comunidad, si en algún momento no ha recibido contestación debe de ser porque...

SAM FOX. Quiero decir, gracias a Dios no me he equivocado, pensé que había marcado mal, que me habían contestado en otra parte.

CAPITÁN HUDSON. ¿Llamó usted hace un instante?

SAM FOX. Sí señor, yo llamé...

CAPITÁN HUDSON. Pues le digo y le confirmo que está usted comunicada con la Estación Central. ¿Conoce usted el sector? Está ubicada al noroeste de la ciudad tomando la avenida...

SAM FOX. Conozco perfectamente el lugar, señor...disculpe... Es usted policía, ¿verdad?

CAPITÁN HUDSON. Sí, señorita, le estoy diciendo que le contesto desde la Estación...

SAM FOX. Sí, señor, le escuché perfectamente.

CAPITÁN HUDSON. Lo siento, señorita, la señal no ha estado muy buena, debe usted saber que volaron la antena repetidora y eso afecta de todas maneras. Buenas noches.

SAM FOX. Buenas noches, señor... ¿Qué cargo tiene usted... señor...?

CAPITÁN HUDSON. Hudson, Capitán Hudson, señorita..., ¿es usted... señorita? Disculpe, no quiero ser ofensivo, es solo un formalismo, necesito diligenciar correctamente el formato de llamadas recibidas a través de la Línea de Emergencia; se lo explico porque tampoco me gustaría que se sintiera usted agredida, y mucho menos por la autoridad. Ya sabe usted, señora-señorita; a mi hermana, por ejemplo,

le molesta que le digan Señora en lugar de Señorita, pero la señora Nixon insiste en que así se le debe decir aunque nunca nadie ha conocido al señor Nixon. (*Se estira sobre el escritorio para alcanzar el formato de llamadas.*)

SAM FOX. No se preocupe, Capitán, sí, soy señorita... Señorita Fox, Sam Fox.

CAPITÁN HUDSON. Cuénteme, señorita Fox.

SAM FOX. Verá usted, Capitán Hudson, alguien quiere violarme.

CAPITÁN HUDSON. ¿Ha dicho usted violarme o violentarme? Sabe usted que es diferente la una de la otra.

SAM FOX. He dicho violarme, alguien quiere violarme.

CAPITÁN HUDSON. Entiendo, ha dicho usted que alguien quiere violarla. (*El Capitán Hudson se estira aparatosamente para apagar la radio.*)

CAPITÁN HUDSON. ¿Ha bebido usted esta noche, señorita?

SAM FOX. No, señor, no.

CAPITÁN HUDSON. ¿Ha consumido sustancias alucinógenas recientemente?

SAM FOX. No, señor, no soy partidaria...

CAPITÁN HUDSON. Me parece perfecto. Imagínese si todos nuestros jóvenes se volviesen hippies. Cuando tenga usted tiempo pase por la estación y firma el referendo por la no legalización de...

SAM FOX. (*Voz baja. Suplica.*). Alguien quiere violarme, Capitán.

CAPITÁN HUDSON. ¿Por qué dice que alguien quiere violarla, Señorita Fox? LivingFar es un lugar muy apacible.

SAM FOX. Verá usted. Antes de acostarme a dormir suelo darme un baño relajante; especialmente los jueves; hoy es jueves, ¿sabía usted?

CAPITÁN HUDSON. Así es, señorita, lo sé porque están transmitiendo la final de la liga de fútbol, la final que habían anunciado para hoy jueves. No pude verla por la televisión, pero la escucho por la radio. ¿Lo ve usted? Yo sé que hoy es jueves porque me gusta el fútbol y usted sabe que hoy es jueves porque acostumbra a darse su baño relajante.

SAM FOX. Así es, Capitán. Verá. Llego normalmente a casa a eso de las seis treinta de la tarde. Por lo general, hago el mismo recorrido en cuarenta y cinco minutos.

Salgo del periódico, paso por la galletería, me encantan las galletas que hornean entre cinco y seis de la tarde. Giro a la derecha en la esquina, justo donde queda la boutique, ¿la ha visto usted?, donde venden ropa a la que ninguna chica podría resistirse. ¡Por Dios!, esos maniqués, incluso a mí me despiertan sensualidad y, bueno, algo de sexualidad. Aclaro, me gustan los hombres, de hecho nunca he tenido una relación con ninguna chica, y bueno, con ningún hombre tampoco. Soy virgen, ¿sabía usted?

CAPITÁN HUDSON. No, señorita, no lo sabía. Bueno, supongo que si es la Señorita Fox es porque usted es virgen; es virgen y quieren violarla.

SAM FOX. Sí, Capitán, quieren violarme. Claro que si yo fuera hombre, también me gustaría estar con alguna de esas mujeres.

CAPITÁN HUDSON. ¿A cuáles mujeres se refiere? ¿Hay más personas con usted?

SAM FOX. No, señor, no. Me refiero a los maniqués de la boutique, si fueran mujeres reales serían muy asediadas por los hombres. Solo hay que verlos. Disculpe mi indiscreción, pero ustedes los hombres son muy visuales, a los hombres, se les conquista por la vista, a nosotras, las mujeres, por el oído. He visto a algún empleado detenerse en los senos de una de esas falsas mujeres mientras la viste y hasta he notado cómo algún que otro hombre se toca disimuladamente frente al almacén mientras las contempla. A propósito, ¿ha visto usted cómo cambia el comportamiento de un hombre frente a una mujer? Es como si en las Sagradas Escrituras nos hubieran querido homenajear al decir que salimos de la costilla de un hombre, pero no, en realidad, las mujeres salimos de alguna planta alucinógena, como una droga, tal vez por eso todas las sustancias psicoactivas tienen nombres femeninos y quien las consume pierde el control, tal cual, los hombres pierden el control, renace el simio. ¿No lo ha notado usted?

CAPITÁN HUDSON. ¿El simio?

SAM FOX. Fíjese usted. Cuando una de nosotras pasa cerca de un hombre, ellos, ustedes, hacen ruidos, como un simio, dan golpecitos a una superficie, carraspean, suenan llaves, tosen, hablan más fuerte y hacen muchas cosas para llamar la atención. Imagínese eso mismo en un grupo de diez hombres. ¡La manada! Y volviendo al tema



de los maniqués, llegan a ser objeto de deseo para los hombres, no para nosotras. Para una mujer, es claro que se trata de un ser frío inanimado, pero para el hombre, el maniquí viene a ser el Neanderthal de la muñeca inflable. Quiero decir, Capitán, que yo estoy sola, no hay nadie más conmigo y un hombre quiere violarme.

CAPITÁN HUDSON. ¿Dónde se encuentra usted, señorita?

SAM FOX. En mi casa. Mi casa es enorme, es gigante para una chica como yo, sola, joven y virgen.

CAPITÁN HUDSON. ¿Es usted sola, joven y virgen?

SAM FOX. Sí, señor, lamentablemente.

CAPITÁN HUDSON. ¿Lamentablemente?

SAM FOX. Sí, Capitán, en estos tiempos es muy riesgoso ser una mujer bonita, joven y virgen.

CAPITÁN HUDSON. (*Mirando hacia la calle a través de la persiana*). Para eso estoy yo, señorita, para protegerla. En mi juramento, también juré protegerla a usted.

SAM FOX. ¿Protegerme a mí, Capitán?

CAPITÁN HUDSON. Así es, señorita.

SAM FOX. Ya quisiera yo unos fuertes brazos masculinos que me protegieran; sin embargo, parece que los hombres me huyen, al parecer no es fácil estar con una mujer joven, bonita, y...

CAPITÁN HUDSON. ...y virgen.

SAM FOX. No, Capitán, exitosa, iba a decir una mujer exitosa.

CAPITÁN HUDSON. ¡Ah!, lo siento, disculpe.

SAM FOX. ¿No le pasa a usted? ¿Es usted casado?

CAPITÁN HUDSON. No exactamente, señorita.

SAM FOX. ¿Encuentra usted a una mujer como yo complicada?

CAPITÁN HUDSON. A usted aún no la conozco, señorita. Apenas llevamos unos minutos conversando. Estaba yo escuchando la final de la copa de fútbol que estaba programada para hoy y en ese momento usted llamó a esta, su línea de Emergencia, y no supe quién ganó la copa. Usted me decía que la iban a violar porque usted todos los jueves toma su baño relajante a eso de las seis de la tarde.

SAM FOX. Así es, tiene usted razón.

CAPITÁN HUDSON. ¿En qué, señorita?

SAM FOX. En que usted no me conoce, en que apenas llevamos unos minutos de conversación. Se equivoca cuando dice que me van a violar porque es jueves. Además, yo me refería a que si usted le huye a una mujer joven, bonita y exitosa.

CAPITÁN HUDSON. Bueno, realmente no lo sé. Tengo una novia. Mary Ann es una chica sencilla.

SAM FOX. ¿Es joven?

CAPITÁN HUDSON. Sí, es joven.

SAM FOX. ¿Es bonita?

CAPITÁN HUDSON. Sí, es bonita.

SAM FOX. ¿Es... exitosa?

CAPITÁN HUDSON. Es artista. Y es maestra de primaria. Vamos a casarnos.

SAM FOX. ¿Mary Ann?... Es una chica afortunada.

CAPITÁN HUDSON. ¿La conoce usted?

SAM FOX. ¡Oh!, no, Capitán, digo que debe de ser una chica afortunada. Ella lo tiene a usted para protegerla.

CAPITÁN HUDSON. Ya ve usted.

SAM FOX. ¿Qué cosa?

CAPITÁN HUDSON. Que estoy hablando con usted a quien no conozco y usted está hablando de mi novia a quien no conoce, pero usted tampoco me conoce a mí. Usted solo sabe que yo soy el Capitán Hudson porque yo se lo he dicho y yo solo sé de usted que es la Señorita Sam Fox, que es una chica, sola, joven y exitosa.

SAM FOX. Y virgen, y me van a violar. Por eso estoy atemorizada. Lo sé. Cuando me siento en peligro, se me agita la respiración y mis pechos se hinchan. Es una señal infalible. No suelo tener pechos grandes, bueno, no es que una pueda decidir si hoy lleva pechos grandes y mañana, no; quiero decir que reconozco que estoy atemorizada porque se me agita la respiración y a continuación, se me hinchan los pechos.

CAPITÁN HUDSON. Entonces hay relación entre su agitada respiración y sus pechos hinchados.

SAM FOX. Sí, Capitán. Se me agita la respiración cuando tengo una duda, cuando tengo una preocupación o cuando estoy ansiosa, pero solo se me hinchan los pechos cuando me siento en peligro; como cuando un venado alza su pequeña cola blanca. Así me pasa a mí. Se me hinchan los pechos. *(La señorita Fox empieza a seguir algo con la mirada. Ahoga un grito tenebroso).*

CAPITÁN HUDSON. ¿Está usted bien, señorita Fox?

SAM FOX. *(Perdiendo la respiración).* No.

CAPITÁN HUDSON. Hábleme, señorita Fox, por favor, ¿Qué está pasando? *(Recurriendo al radio de comunicación).* Sargento Smith, Sargento Smith / Señorita Fox. ¿Qué ve? ¿A quién ve?

SAM FOX. Es enorme.

CAPITÁN HUDSON. ¡Santo cielo! *(A la radio de comunicación).* ¡Sargento Smith, Sargento Smith!

SAM FOX. Es... es...

CAPITÁN HUDSON. Tranquila, señorita Fox, ya una patrulla de refuerzo ha salido hacia allá. *(Él sabe que es mentira pero no ve otra alternativa para tranquilizarla).* Solo dígame qué ve, tranquila, dígame qué ve.

SAM FOX. *(Que hace un recorrido visual, aterrada):* Es... oh, por Dios.

CAPITÁN HUDSON. Santo cielo. Sargento Smith, dónde se ha metido, no puedo dejar la estación sola / Deben de estar por llegar, señorita, usted tranquila, estamos para protegerla.

SAM FOX. ¡Una araña!

CAPITÁN HUDSON. ¿Quiere decir que hay un hombre vestido de hombre araña y quiere violarla? ¿Me toma usted el pelo, señorita Fox? Mire señorita, le advierto que llamar a la Línea de Emergencia con el único fin de hacer bromas acarrea una sanción económica fuerte, con el riesgo de que usted pueda pagar cárcel de hasta ocho años. Imagínese usted si otra persona...

SAM FOX. No, Capitán. Hay una araña aquí conmigo, si hay algo a lo que le tengo pánico es a las arañas. ¿Sabe? Sufro de aracnofobia. Cuando era una niña, solía jugar en el patio trasero de mi casa, de la casa de mis padres. Era un enorme solar, era

gigante y era para mí sola. Habían construido para mí una casa de juegos en una de las dicotiledóneas... Era un árbol de duraznos; claro que no es el más apto para una casa elevada, pero yo era una niña, no necesitaba algo muy elaborado. Una vez, me quedé dormida. No sé cuánto tiempo dormí. Mi madre tuvo que despertarme para ir a cenar. A partir de allí, durante meses, los oídos me molestaban terriblemente, incluso llegué a pensar que enloquecería, ¿sabe usted? Esa sensación de vacío en los oídos, esa angustia de quedar de repente sorda de un oído, pero sabes que hay algo allí que no puedes sacar... Un compañero del colegio me dijo que un tío de él había sentido la misma sensación y se había suicidado, pero mi árbol de duraznos no era lo suficiente alto para lograrlo hasta que me llevaron al doctor y extrajo, de mi oído derecho, una araña. ¿Lo ve usted? Una araña. Bueno, yo dormía en su árbol, por qué no podía ella dormir en mi oído. Es paradójico ¿verdad? Y ahí está ella pero en este momento no puedo reaccionar, sería muy peligroso. Ese hombre me ubicaría inmediatamente.

CAPITÁN HUDSON. ¿Tiene el rabo rojo, señorita?

SAM FOX. ¿Cómo Capitán? De pronto un poco maltrecho por la posición, pero no sé si lo tengo rojo. Si logro salir bien librada de esta situación me daré cuenta. Oiga Capitán... ¿No le parece un poco irrespetuosa su pregunta?

CAPITÁN HUDSON. Disculpe Señorita, me refiero a la araña, si tiene el rabo rojo, debe tener cuidado, es altamente venenosa; sin embargo, si usted no la ataca ella tampoco lo hará.

SAM FOX. De todas maneras se ha ido. Gracias a Dios.

CAPITÁN HUDSON. Gracias a Dios, señorita. ¿Dijo usted hace un rato que vio a un hombre? ¿Puede describirlo?

SAM FOX. No, señor.

CAPITÁN HUDSON. ¿No lo vio o no lo puede describir?

SAM FOX. Ni lo uno ni lo otro, Capitán.

CAPITÁN HUDSON. ¿Cómo? Llama usted a la Línea de Emergencia de la Estación Central porque dice que la van a violar, que lo sabe porque su respiración se agita y consecuentemente se le hinchan los pechos, ¿pero no ha visto al hombre y mucho menos lo puede describir?

SAM FOX. Así es, Capitán.

CAPITÁN HUDSON. No la entiendo, señorita. No la entiendo, señorita. Y voy a colgar.

SAM FOX. Espere un momento, Capitán, es que usted está equivocado, nunca dije que lo haya visto, he dicho que lo he sentido. Lo he sentido cuando me disponía a preparar mi tina de agua caliente.

CAPITÁN HUDSON. Entonces, siente que ese hombre se encuentra en su casa.

SAM FOX. Así es, Capitán.

CAPITÁN HUDSON. Y no puede describirlo.

SAM FOX. Así es, Capitán.

CAPITÁN HUDSON. No, no entiendo, señorita. Dice que hay un hombre en su casa que quiere violarla pero no puede usted describirlo, porque no lo ha visto, solo lo ha sentido. Lo siento, señorita.

SAM FOX. ¿También lo siente usted?

CAPITÁN HUDSON. Quiero decir; lo siento, señorita, pero algo tuvo que haber visto usted, no sé, un brazo, tal vez lo vio usted pasando ágilmente sobre la cornisa, no sé, algo.

SAM FOX. Lamentablemente no, señor. Insisto, no he dicho que lo he visto, he dicho que lo he sentido.

CAPITÁN HUDSON. A ver si estoy entendiendo. Me dice usted que ha sentido que un hombre ha entrado a su casa cuando estaba a punto de tomar su ducha relajante y que quiere violarla.

SAM FOX. Así es, señor, no lo he visto, lo he sentido. Sentí su aroma. Tiene un aroma... cómo le digo... maderoso.

CAPITÁN HUDSON. Entiendo. Tomo nota. La señorita Sam Fox ha sentido que un hombre con aroma maderoso ha entrado a su casa y quiere violarla. La señorita Fox manifiesta que sabe que va a ser violada.

SAM FOX. No, señor, siento que estoy en peligro. Se me agita la respiración.

CAPITÁN HUDSON. Sí, pero sabe que está en peligro porque seguido a su respiración agitada se le hinchan los pechos.

SAM FOX. Así es, señor.

CAPITÁN HUDSON. ¿Entonces, cómo sabe usted que alguien quiere violarla?

SAM FOX. Dígame, Capitán, a qué entra un hombre alto, acuerpado, vestido de cazadora, camisa a cuadros, jean y botas texanas a la casa de una chica joven bonita y exitosa sin ser invitado.

CAPITÁN HUDSON. ¡Entonces sí lo ha visto!

SAM FOX. ¿A quién?

CAPITÁN HUDSON. ¡Al hombre! Me ha dicho usted que no lo había visto, solo que lo ha sentido, que ha sentido el aroma de su loción maderosa.

SAM FOX. Y he dicho verdad, Capitán.

CAPITÁN HUDSON. Entonces, ¿por qué sabe que es alto, acuerpado, vestido de cazadora, camisa a cuadros, jean y botas texanas?

SAM FOX. ¿Mencioné que tiene un pecho velludo muy atractivo y fuerte?

CAPITÁN HUDSON. No, señorita. ¿Lo tiene?

SAM FOX. No lo sé, señor. Supongo.

CAPITÁN HUDSON. ¿Supone o lo sabe? ¿Lo ha visto o no lo ha visto?

SAM FOX. Ya lo dije, señor, no lo he visto, lo he sentido, he sentido su loción maderosa.

CAPITÁN HUDSON. Entonces, ¿cómo sabe que es alto, acuerpado, vestido de cazadora, camisa a cuadros, jean, botas texanas y pecho velludo muy atractivo y fuerte?

SAM FOX. No lo sé, Capitán. Supongo... Cuando era una chica cándida, ya sabe usted, una chica común y corriente, solía pasar el bochorno de las noches encerrada en mi habitación antes de dormir, y yo, sobre mi cama abrazada a Tony...

CAPITÁN HUDSON. Usted dijo que era virgen... *(El Capitán da unos golpecitos, instintivamente, en la superficie de su escritorio al sentirse engañado por la señorita Fox).*

SAM FOX. *(Sam Fox escucha los golpecitos del escritorio al otro lado de la línea).* ¿Ha regresado el simio, Capitán?

CAPITÁN HUDSON. *(Los golpecitos continúan)* ...

SAM FOX. ...Los golpecitos, Capitán...

(El Capitán Hudson se siente descubierto y suspende los golpecitos sobre la superficie del escritorio).

SAM FOX. Tony, mi oso de peluche...

CAPITÁN HUDSON. Ah, disculpe. Continúe, señorita Fox.

SAM FOX. Continúo, Capitán. Yo, sobre mi cama abrazada a Tony, vestida únicamente con la lencería rosada de toda chica soñadora, devorando los cómics románticos de *entonces y, entonces*, los hombres que nos hacían soñar, a las chicas de *entonces*, eran altos, acuerpados, vestidos de cazadora, camisa a cuadros, jean, botas texanas y pecho velludo muy atractivo y fuerte y siempre imaginé que debían tener un olor maderoso. Tal vez era el aroma que el indiscreto viento traía de afuera a través de los ventanales, abiertos de par en par, que hacía que los velos me acariciaran en tímidos vaivenes... Ahora mismo, cuando me siento en peligro, ha sido porque he sentido ese olor en el pasillo que da a mi habitación.

CAPITÁN HUDSON. Entiendo. Usted sintió un aroma maderoso en el pasillo que da a su habitación y recordó que de quinceañera solía leer los cómics románticos donde los hombres altos, acuerpados, vestidos de cazadora, camisa a cuadros, jean, botas texanas y pecho velludo muy atractivo y fuerte, podrían oler, tentadoramente, a loción maderosa.

SAM FOX. Tan pronto como sentí ese varonil aroma y tan pronto como sentí que mi respiración se agitaba y mis pechos se hinchaban, justo cuando vi que mis carnosos pezones pugnaban con la lycra de mi sostén, supe que debía buscar refugio y por eso he llamado.

CAPITÁN HUDSON. Y yo, su Capitán Hudson, le estoy recibiendo su urgencia en la Línea de Emergencia, pero ¿encontró refugio?

SAM FOX. Sí, Capitán, afortunadamente.

CAPITÁN HUDSON. ¿Podría darme usted su ubicación?

SAM FOX. No es cierto que ya están en camino, ¿verdad?

CAPITÁN HUDSON. (*Consciente de haber sido descubierto en su mentira*). Estamos rastreando la llamada, señorita Fox... Pero si nos dice dónde se encuentra, podría ayudarnos a llegar más rápidamente.

SAM FOX. Claro, Capitán. Sería de gran ayuda que usted pudiera venir a rescatarme. Me encuentro en ropa interior. Ya le dije que me disponía a tomar mi baño relajante de los jueves; en otras circunstancias, no permitiría que usted me viera en ropa interior. Es fucsia, me encanta el fucsia, ¿sabe?

CAPITÁN HUDSON. No, cómo iba yo a saberlo, señorita.

SAM FOX. Sí, es fucsia, por el color de mi piedra, la amatista. Según el zodiaco del periódico, mi piedra es la amatista, bueno, no tengo una amatista así que uso ropa interior del color parecido. Pero no pasa todos los días. Los domingos y lunes uso ropa interior blanca. Es porque es el inicio de la semana, debo tener mi mente, mi cuerpo y mi espíritu en armonía y el color blanco representa la armonía de las energías. ¿Cree usted en el horóscopo?

CAPITÁN HUDSON. No exactamente. Solo sé que soy piscis y que mi elemento es aire.

SAM FOX. Se equivoca usted, su elemento es agua.

CAPITÁN HUDSON. Ya ve usted, señorita, no presto atención a esos temas. Mary Ann es quien me dice lo que aconseja el horóscopo y yo solo le hago caso. En una ocasión me dijo: "Mira, el horóscopo de hoy aconseja comprar el billete de la lotería". Yo le dije que era una exageración hacer caso a lo que dice el horóscopo, además, ni siquiera decía con cuáles números debería hacerlo, ¿se da cuenta usted? Es una forma de evadir la responsabilidad, le dejan a uno la parte más difícil, ¿cómo va uno a saber cuál es el número ganador?

SAM FOX. No lo hizo entonces.

CAPITÁN HUDSON. No, no lo hice.

SAM FOX. ¿Y Mary Ann se enojó?

CAPITÁN HUDSON. No en ese momento.

SAM FOX. ¿Entonces?

CAPITÁN HUDSON. Se enojó cuando supo que el número ganador había sido el cuarenta y tres veintiuno.

SAM FOX. Nadie iba a saberlo.



CAPITÁN HUDSON. Cuarenta y tres veintiuno es la nomenclatura, mi número de identificación policial. Pudo ser causalidad. Es la paradoja de la suerte. Opté por no contrariarla en lo posible, no por no haber caído con el billete ganador, sí para que no se enoje, para que no se entristezca. Eso a Mary Ann la hace feliz. La hace feliz que yo haga caso a sus recomendaciones.

SAM FOX. ¿Ve que no me equivoco?

CAPITÁN HUDSON. ¿En qué señorita?

SAM FOX. En que su novia, Mary Ann, es una mujer afortunada. Usted es piscis, es tolerante. Las personas como usted son románticos, excelentes como pareja, cariñosos y amables.

CAPITÁN HUDSON. Vea usted cómo hoy día se puede definir a una persona según su signo zodiacal ... y según como huele, jajajajaja.

SAM FOX. Sí, Capitán, los piscis también son despistados y mire usted dónde va; yo llamé hace un rato para denunciar que estoy a punto de ser violada y me está hablando usted de su signo zodiacal.

CAPITÁN HUDSON. Lo siento, señorita Fox, fue usted quien llegó al tema, me iba a dar su ubicación y luego se disculpó porque la encontraría vestida únicamente de ropa interior fucsia, que los domingos y lunes viste ropa interior amarilla.

SAM FOX. Blanca, Capitán.

CAPITÁN HUDSON. Estaba poniendo a prueba su versión, señorita.

SAM FOX. Martes y miércoles tonos dorados, los días viernes y sábado rojo... y una talla más pequeña. Hoy es jueves, hoy llevo fucsia. ¿Qué color lleva usted hoy?

CAPITÁN HUDSON. Mi uniforme es azul, señorita, ya sabe usted. Pantalón azul oscuro y camisa azul más clara que el pantalón.

SAM FOX. Me refiero a su ropa interior. Disculpe usted, no quiero ser impertinente, es que usted me genera tranquilidad y confianza, supongo entonces que usa ropa interior blanca, ¿es así?

CAPITÁN HUDSON. *(Se asegura de que nadie lo esté viendo y tímido revisa debajo de su pantalón)*. Así es, señorita, bueno, realmente no uso de otro color y a decir verdad tampoco me cambio muy a menudo. ¿Cuánto puede uno enmugar la ropa si

pasa toda su jornada laboral sentado?, además con lo caro que está llegando el recibo del agua.

SAM FOX. Además, creo que para ustedes los hombres la ropa interior no es algo que ocupe mucho su pensamiento, a no ser que se trate de la ropa interior de su chica, ¿verdad?

CAPITÁN HUDSON. Comprendo, señorita, disculpe, tiene usted razón, quedamos en que lleva ropa interior fucsia y que un hombre ha entrado a su casa y quiere violarla. Ahora mismo voy para allá.

SAM FOX. Ni siquiera le he dicho dónde estoy.

CAPITÁN HUDSON. No, señorita Fox, usted ya me dijo dónde se encuentra. Dijo usted que demora cuarenta y cinco minutos en su recorrido desde que sale del periódico donde trabaja, pasa por donde hacen las mejores galletas que son sus preferidas, luego por la lencería y antes de seguir hacia su domicilio observa los maniqués de la boutique. Conozco la ciudad así que al decirme que ya está en su casa, en su enorme casa para una chica sola como usted, puedo suponer dónde se encuentra. También sé que ese recorrido dura de veinticinco a treinta minutos, no cuarenta y cinco. Yo lo he hecho señorita.

SAM FOX. ¿Lo ha hecho usted en tacones, Capitán?

CAPITÁN HUDSON. ...

SAM FOX. Sin embargo, hay muchas casas grandes en la ciudad, casas como la mía. Bueno, no como la mía, ¿sabe? Soy una apasionada de la ecología. Estoy haciendo un curso para convertirme en vegana, ya sabe, nada de consumir productos de origen animal. Son nuestros hermanos menores. Amo la naturaleza. Por ejemplo, al contrario de lo que hacen muchas personas que cubren de preciosas y finas baldosas grandes superficies de césped, yo me dedico a conservar el verde. La semana pasada, encontré que una de mis suculentas tuvo dos hijitos, son unos retoñitos maravillosos; es el milagro de la vida, es el misterio de la naturaleza que pugna por sobrevivir. Usted no me lo va a creer, pero una vez trasplanté la hoja de otra de mis consentidas, una hoja que se había caído, y al pasarla a otro espacio de mi ante jardín, creció maravillosamente. Ahora tiene retoñitos alrededor. Las plantas

son mi pasión. No tengo novio..., no lo necesito; no es que no lo desee, digo tener un novio, recibir detalles, una llamada especial, una cita especial, pero ya le dije que creo que para los hombres no es fácil estar con una chica como yo... Tengo a mis plantas y entre ellas soy capaz de distinguir entre plantas macho y plantas hembra. Como mis duraznos, los del árbol donde vivía la araña que casi me vuelve loca, ¿recuerda?, los duraznos son hermafroditas, ¿lo ve? La naturaleza tiene hembras, machos, hermafroditas y hasta algunos comportamientos de ellos con ellos y ellas con ellas... Ellos, las plantas macho, su belleza es más... discreta, las plantas hembra, en cambio, su energía es... vanidosa, así como nosotras, la siento, siento la energía. Adoro llegar a mi casa, adoro el olor de la tierra fresca y húmeda.

CAPITÁN HUDSON. El olor de la tierra fresca y húmeda. ¿También lo imaginó en alguna historieta de cómics, semidesnuda sobre su cama de quinceañera?

SAM FOX. ¿Se burla usted de mí? Disculpe, señor...

CAPITÁN HUDSON. Hudson, Capitán Hudson, señorita, me presenté al comienzo de esta llamada, es usted todavía la señorita Fox ¿verdad?

SAM FOX. Por ahora, sí.

CAPITÁN HUDSON. ¿A qué se refiere? Yo soy el Capitán Hudson y lo seguiré siendo, al menos hasta que sea ascendido y eso no sucederá hasta dentro de ocho meses y veinticinco días o hasta que hayamos dado con la identidad y captura de quien voló la antena repetidora.

SAM FOX. Ya ve usted, en cambio, yo seguiré siendo la señorita Fox, Sam Fox, al menos mientras ese hombre no me encuentre, me agarre fuertemente entre sus brazos, note mis pechos hinchados y sudorosos, me arrastre unos metros de donde estoy, retire violentamente mis bragas y ...¡ah! Entonces, ya no seré más la señorita Fox.

CAPITÁN HUDSON. En ese caso dejaría de ser virgen, no señorita. El paso de estado civil de señorita a señora solo sucede en caso de que usted contraiga nupcias por la iglesia o ante un juez.

SAM FOX. Se equivoca usted, Capitán, el estado civil es soltera o casada, no señorita o señora.

CAPITÁN HUDSON. De todas maneras en uno u otro caso, se le dice señorita o señora.

SAM FOX. ¡Ahhh!

CAPITÁN HUDSON. ¿Sucedo algo, señorita?

SAM FOX. Una gota de sudor ha caído desde mi frente hasta mi abdomen y ahora mismo resbala hacia mis panties y no puedo moverme, esta posición no me lo permite; desearía poder hacerlo pero temo hacer algún ruido. Escucho cómo ese hombre deshace la casa buscándome y yo aquí hablando con usted. ¿Demora mucho el que usted venga a rescatarme? Dijo que juró protegerme a mí también.

CAPITÁN HUDSON. Deme su número telefónico. Una patrulla saldrá para allá en cuanto dé la orden.

SAM FOX. (*Voz baja*). ¡Claro, sí, señor! Seis dos cuatro tres tres cuatro cuatro. Por favor, siento que se acerca.

CAPITÁN HUDSON. Tomo nota, tres, dos...

SAM FOX. (*Voz baja*). No, señor, no he dicho tres, he dicho seis, seis dos cuatro tres tres, ¿puede hacerlo más rápido por favor? Ya está en la habitación.

CAPITÁN HUDSON. Lo siento, señorita, es que la señal no es buena y si usted no me habla fuerte no podré entenderle, ¿sabe? El idioma español tiene esa particularidad. Auditivamente, el seis puede confundirse con el tres, las doce con el dos, así como cuando usted dice poco-foco; taza-casa.

SAM FOX. Violarme-violentarme.

CAPITÁN HUDSON. Exactamente. No pasa lo mismo con el inglés, usted puede decir nine, eight, seven, six, five, sin riesgo de que el oído confunda la fonética four, three two (*suena un disparo*), aló, aló, señorita Fox, señorita Fox, ¿está usted allí? ¿Sigue usted ahí, señorita Fox?

SAM FOX. (*Más asustada*). Sí, Capitán.

CAPITÁN HUDSON. ¿Qué fue lo que sonó, señorita?

SAM FOX. No lo sé, no lo sé (*suena otro disparo*).

CAPITÁN HUDSON. Señorita Fox.

SAM FOX. No alcanzo a ver mucho desde acá. (*Afuera del refugio de la señorita Fox se escucha el revolcar y tirar cosas*). Estoy escondida, estoy asustada, mis pechos hinchados y mis panties húmedos, porque hay un hombre que quiere violarme.

CAPITÁN HUDSON. (*Intentando comunicar a través de la radio con el Sargento*). ¡Sargento Smith, Sargento Smith! / Me decía usted, seis dos cuatro tres tres cuatro cuatro / ¡Sargento Smith!

SAM FOX. Así es, Capitán, apresúrese por favor. Estoy muy asustada y tengo...

CAPITÁN HUDSON. Los pechos hinchados y los panties húmedos de sudor.

SAM FOX. No, señor, iba a decir, que tengo poco tiempo.

CAPITÁN HUDSON. Ah, perdón.

SAM FOX. No podré permanecer mucho acá adentro sin que ese hombre me encuentre, no podré permanecer acá adentro por mucho tiempo sin hacer ruido, un ruido fatal.

CAPITÁN HUDSON. Un momento, por favor, voy a tomar su dirección exacta.

SAM FOX. Se ha ido.

CAPITÁN HUDSON. ¿Cómo dice?

SAM FOX. No escucho nada, no escucho ruidos..., es... es como si se hubiera ido...

## ESCENA CUARTA

CAPITÁN HUDSON. (*Al teléfono*). Gracias a Dios, señorita. ¿Es usted Sam Fox, la periodista?

SAM FOX. Sí, Capitán, soy yo, la misma.

CAPITÁN HUDSON. Ah, tanto gusto, señorita Fox, bienvenida. Me habían dicho que estaba usted por acá, pero no la había relacionado. ¿Cuánto tiempo planea estar usted?

SAM FOX. En cuanto termine mi crónica, Capitán.

CAPITÁN HUDSON. ¿Crónica?

SAM FOX. En Bogstown es usted casi un héroe, Capitán. ¿Sabía usted?

CAPITÁN HUDSON. ¿Yo? ¿Héroe? Le recuerdo, señorita Fox, que tengo novia y vamos a casarnos.

SAM FOX. Jajajaja, Capitán, no estoy flirteando con usted. Usted no lo sabe pero LivingFar es para nosotros, los que no somos de aquí, un lugar muy apacible y eso es un logro suyo, del gobierno local y de su gente, por supuesto.

CAPITÁN HUDSON. Muchas gracias, señorita Fox. Ofrezco disculpas por el tema de la antena repetidora.

SAM FOX. Al parecer se ha restaurado la señal, Capitán, ¿ve usted que hace rato no me pregunta si he dicho esto o lo otro?

CAPITÁN HUDSON. De todas maneras es algo que debe ser resuelto y lo tengo que averiguar. No puedo permitirme arriesgar a la comunidad.

SAM FOX. Capitán, en Bogstown hubo una época en la que derribaban antenas repetidoras con alguna frecuencia; esto sucedió hasta que se descubrió que eran atentados perpetrados por las mismas empresas de ingeniería encargadas de componerlas, ¿me entiende usted? Para facturar debía haber antenas derribadas. Menciónese al gobierno local, Capitán, pero no diga que yo se lo he dicho.

CAPITÁN HUDSON. De acuerdo, señorita, muchas gracias por su aporte. Cuando tenga tiempo pase por acá, tal vez pueda ayudarla en su crónica y de paso colabora con la firma de la NO legalización del consumo de sustancias psicoactivas.

SAM FOX. Así lo haré, Capitán.

*(Entra el Sargento Smith).*

CAPITÁN HUDSON. De todas maneras deme su dirección y no se mueva de donde está. Ya ha llegado el refuerzo. Es mejor asegurarnos de que todo esté en orden. Usted hace un momento sentía que alguien estaba allí. Deme un momento, por favor. *(Descansa la bocina del teléfono sobre el escritorio. En el refugio de la Señorita Fox empieza a sonar la música de una cajita musical).*

SAM FOX. *(Tomando la bocina del teléfono).* Capitán, Capitán.

*(La señorita Fox deja el teléfono a un lado y comienza a inspeccionar el lugar muy cautelosamente).*

CAPITÁN HUDSON. ¿Se solucionó rápido?

SARGENTO SMITH. Ah, lo mismo de siempre. Cuando una mujer tiene las nalgas más grandes que otra es afrenta suficiente para desatar una guerra.

CAPITÁN HUDSON. ¡Qué paradoja!

SARGENTO SMITH. Las mujeres dicen que los hombres pensamos con el pene, pero ellas piensan con las nalgas y con los pechos.

SAM FOX. ¿Hay, hay alguien allí?

CAPITÁN HUDSON. A propósito de pechos, ¿dónde está el formato de emergencias?

SAM FOX. ¡Dios mío! Le advierto que no estoy sola... ya la policía está en camino.  
(*La cajita musical sigue sonando*).

SARGENTO SMITH. Aquí. Solo hay uno y lo necesito para registrar a las mujeres de nalgas grandes. Las dejé esposadas y debo hacer el procedimiento de detención.

CAPITÁN HUDSON. ¡Cómo! ¿Solo hay uno? ¿Nadie ha sacado nuevas fotocopias del tema? Me refiero al formato.

SARGENTO SMITH. La fotocopiadora está atascada. Me llevo este.

CAPITÁN HUDSON. No puede usted llevarse el único formato, es el formato madre.

SARGENTO SMITH. Formato madre, ¿algo así como el matrix de los casos de emergencia?

CAPITÁN HUDSON. Algo así, y no estoy bromeando. Hay una chica al teléfono que necesita ayuda. Debo diligenciar el formulario.

SARGENTO SMITH. Y yo debo tomar los datos de las mujeres que ocasionaron disturbios en lugar público.

(*En el refugio de la Señorita Fox ella busca algo para defenderse*).

CAPITÁN HUDSON. Siendo así, alguno de los dos tendrá que hacerlo a mano.

SARGENTO SMITH. Hacer un formato a mano.

CAPITÁN HUDSON. Tal cual.

SARGENTO SMITH. ¿Tiene una moneda, Capitán?

CAPITÁN HUDSON. (*Sacando monedas de su bolsillo*). Acá tengo una moneda de Lietuva.

SARGENTO SMITH. ¿Lietuva? ¿Dónde queda?

CAPITÁN HUDSON. Lietuva es una moneda. Es la moneda original de Lituania. ¿Ve usted acá? Este Caballero montado a caballo es Vytis, es uno de sus símbolos nacionales. Está en todas las monedas.

(*Sam Fox regresa a su refugio donde está el teléfono. La señal se ha caído*).

SARGENTO SMITH. Bien, vamos a ver a quién le da la suerte el Caballero Lietuviano.

CAPITÁN HUDSON. El Caballero lituano, Lietuva es la moneda. *(Tira la moneda al aire y revela el resultado de la suerte. Mientras tanto la cajita musical sigue sonando en el refugio de Sam Fox)*. Me llevo yo el formato original. Con su permiso. *(Toma el teléfono. El sargento toma una hoja en blanco. Sale apresurado)*.

CAPITÁN HUDSON. Aló, señorita..., aló, aló. *(Al otro lado de la línea no contesta la señorita Fox. La señal se ha caído. El Capitán marca el número que la señorita le había dado)*.

CAPITÁN HUDSON. Seis dos cuatro tres tres cuatro cuatro.

*(Hay dificultad para lograr la comunicación. Después de varios intentos, al otro lado, suena estruendosamente el teléfono de la señorita Fox)*.

SAM FOX. *(Grita)*.

*(Oscuro. Silencio. Frente a la estación de Policía, pasa un auto. Sus luces iluminan el lugar y se aleja)*.





## **LA MADRUGADA HERIDA**

***Fernando de las Heras***

Texto ganador de Accésit del III Certamen de Textos Teatrales Parábasis-Jardín de Ulloa, convocado por la Fundación Mercedes Calles-Carlos Ballesterero, el Museo Palacio de los Golfines de Abajo, la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura y la publicación *Parábasis*.



# LA MADRUGADA HERIDA

*Fernando de las Heras*

## PRÓLOGO

*La madrugada herida: Breve nota sobre una experiencia teatral.*

Mariano de Paco Serrano (Director)

... si hubiera un maestro solo  
que enseñara, prevenido,  
no el cómo, el por que se riñe,  
todos le dieran sus hijos.

*El alcalde de Zalamea*

La puesta en escena de *La madrugada herida* de Fernando de las Heras ha sido una de las experiencias más satisfactorias de mi carrera hasta la fecha. Comprobar cómo el amor a lo bien hecho, el trabajo y la búsqueda de la perfección son los verdaderos motores de la creación me ha hecho disfrutar sin límites y también, claro está, aprender. Y esta energía tan positiva que parte de la personalidad y de la misma pluma del autor se ha transmitido luego e impregnado a todos y cada uno de los elementos que han compuesto el espectáculo. Fernando de las Heras ha dado con el motor de una gran historia. Su profundo conocimiento del teatro como literatura dramática, su cultura, su modestia y su práctica escénica a través de la formación recibida en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid le han hecho encontrar aquello que tantos buscan. Fernando ha encontrado, como digo, una gran historia y, posteriormente, la ha materializado en palabras con sabiduría y coherencia. Ha utilizado los referentes de una época conocida y dolorosa para él en particular y para tantos y la ha puesto en contacto con los conflictos clásicos, con los

textos y los autores universales, sabiendo extraer de la miseria humana la gran tragedia de nuestra especie que tan bien supieron plasmar Sófocles, Lope de Vega o Calderón de la Barca. Los textos de *El alcalde de Zalamea* o *La vida es sueño* resuenan con estruendo y profundidad en las bocas de unos personajes que se han visto abocados a vivir la injusticia y la sinrazón de una guerra absurda, todas lo son. Los “artistas”, denostados ya en épocas de paz, lo son aún más en la barbarie de la guerra. El solo hecho de pertenecer a ese gremio los convierte en sospechosos y los marca abocándolos a la ignominia. Por ello tienen que huir, y a ratos, sentimos cómo Fernando de las Heras, como sus personajes, también ha tenido que hacerlo en muchas ocasiones, pero se ha rebelado, con sus personajes, y ha luchado, gritado y ha dicho basta. Ha sacado su pluma y su tintero y ha escrito fuerte, colérico, trágico y cómico y con garra teatral para que su voz y sus argumentos se oigan más allá, para que los oigan incluso los que no quieren oírlos, porque tienen miedo. El autor de *La madrugada herida* ha comprendido que esa es nuestra verdadera arma, la que hay sobre los folios, la que queda sobre las tablas, la que se grita desde el corazón, la inteligencia y el verdadero conocimiento de lo que significa la cultura.

No puedo acabar estas líneas sin manifestar mi profundo agradecimiento a Marian Huélamo por su esfuerzo para levantar esta producción, por su talento, por su trabajo y por sus magníficas dotes de actriz. A Carla Piñana, a Alberto J. Escalante, Manuel Tejera, Ernesto Ahijado, a mi amigo Fernando de las Heras, grandísimo actor, porque todos ellos han derrochado también talento, visión y trabajo y, muy especialmente, a Sara Teleña, porque sin su ayuda, sea lo que sea lo que hayamos hecho, yo solo nunca habría podido hacerlo.

## CUADRO I

*(Madrid, diciembre de 1936, estamos en zona republicana; a pesar de que los rebeldes han ocupado bastantes lugares estratégicos de la región.*

*Es de noche, nos encontramos en el escenario del antiguo teatro Capellanes, aunque ahora, en el año en curso (1936), se llama Teatro Cómico. El local está situado en la calle Capellanes, muy cerca de la Puerta del Sol).*

VOZ LOCUCIÓN. Noticias teatrales. La gran actriz Margarita Xirgú partirá desde Barcelona a Argentina, y allí en Buenos Aires, en la capital de ese gran país, se está programando representar distintas obras de nuestro héroe y mártir: el gran Federico García Lorca... Como no disponemos de ninguna interviú hablada, a continuación reproducimos las emotivas palabras que la insigne actriz expresó hace aproximadamente dos años, cuando inauguró el Teatro Romano de Mérida, interpretando su vibrante Medea...

VOZ DE MARGARITA XIRGÚ. Yo no sé hablar de otra cosa, y no vivo para otra cosa que para el Teatro. En estos momentos de transformación de las costumbres públicas, mi preocupación constante tiene una actualidad española: se va a crear el Teatro Nacional, se va a crear, quién lo duda, el teatro que corresponde a la nueva sociedad española en trance de mudanza: el Teatro de la República.

Ese teatro, creo yo, no ha de ser lo que se entiende pura y simplemente por un museo. Las bibliotecas conservan los textos originales de las grandes obras, pero su interpretación es exclusivamente nuestra; a los actores nos cabe la satisfacción y la responsabilidad de revivir las obras clásicas.

Si un drama de Calderón o de Lope, pongo por ejemplo, los más insignes, no cobra en la representación una emoción rigurosamente actual, es decir, del mismo instante en que se está representando, sin que el público tenga que echar cuentas retrospectivas y hacerse consideraciones históricas; inútil será pretender imponerlo a la admiración general, todo lo respetuosa que se quiera, pero insuficiente.

Nuestro arte parece también, es verdad, con acabarse la función: la memoria de los actores no dura, verdaderamente, sino en la memoria de sus contemporáneos.

Una vez apagada nuestra voz en el tiempo, nuestro recuerdo palidece, no somos estatuas, pintura, verso ni melodía que perdure por los siglos de los siglos. El que nuestro nombre vaya unido al de los grandes protagonistas trágicos y cómicos es nuestra sola gloria postrera.

Pero podemos y debemos hablar del teatro con tanta razón como quien más tenga. El Español, El Nacional, el de la República han de mantener viva, creo yo, la llama de la tradición genuina de nuestra dramática, en lo que esta tradición de tan fuerte contenido popular puede alimentar nuestros ideales de hoy y suscitar la colaboración de los poetas, de los autores inspiradores de nuestras acciones, de nuestros gestos, de nuestro aliento... En fin... Para que el teatro sea verdaderamente Nacional, los modernos han de mirar a la Historia como una realidad viva, y a la realidad cotidiana, considerando cada momento de nuestra vida, como un alto en el tiempo, como una eternidad.

*(Desde el patio de butacas vacío, sube al escenario una actriz. La llamaremos ahora Margarita. Antes de acabar la locución, se demuestra a sí misma, casi como un rezo, que lo que oye se lo sabe de memoria; articula sus labios coincidiendo con palabras del discurso. Cuando este ha acabado, apaga el aparato de la radio que predomina en su sitio visible del escenario; lo cruza, con intención de encontrar a alguien, pero no ve a nadie. Una bombilla de ensayo ilumina débilmente el espacio...).*

MARGARITA. *(Buscando inquieta)*. ¿Hay alguien? ¿Hay alguien? ¡Don Ramón, ya estoy aquí...! ¡Don Ramón!

*(Cruza de nuevo el escenario, ahora en dirección contraria, tropieza con algún mueble, se asusta un poco, vuelve a tropezar con algún elemento de attrezzo o de utilería que se cae; lo recoge, lo observa con detenimiento y lo vuelve a dejar en su sitio. Después desaparece por el lado izquierdo y sigue buscando, la oímos ahora fuera de escena y entre bastidores...).*

*(Alzando la voz)*.

¡Por favor, por favor, he sido citada aquí! ¿Hay alguien, hay alguien? ¿Hay alguien?

*(Por los bastidores de la derecha aparece otra actriz, la llamaremos Antígona, camina deprisa, casi corriendo hacia donde se percibe la voz de Margarita).*

LOLA. (*De algún modo acusando el encuentro de su compañera como una molesta sorpresa*). ¡Pero si es usted...!

MARGARITA. (*Para quién la molestia es recíproca*). Eso digo yo, si es usted...

LOLA. ¿Pero qué hace aquí?

MARGARITA. ¿Cómo que qué hago? Esto es un teatro, un escenario, y yo soy actriz...

LOLA. ¿Y yo qué soy querida Margarita, qué soy, una planchadora de Lavapiés?

MARGARITA. Lola, queda claro que las dos somos actrices, pero le hago esta pregunta ¿Qué hace usted aquí?

LOLA. ¿Por qué ha apagado la radio...?

MARGARITA. Es de noche y estamos en guerra, no es bueno que haya demasiada luz ni ruidos... No provoquemos... Le he hecho una pregunta...

LOLA. ¡Ay...! A ver, querida, ¿usted conoce a don Luis Vaqueros Ruiz?

MARGARITA. (*Nora afirma resignada con la cabeza. A regañadientes*). ¡Cómo no voy a conocerle! Si es él el que me ha citado esta noche y en este escenario con D. Ramón Higuera Guisado.

LOLA. Pues los dos estarán en un error...

NORA. A mí me han asegurado que esta noche se empieza a ensayar *Casa de muñecas*, y no creo que usted vaya a hacer de Cristina, la amiga de Nora...

LOLA. Usted sabe que yo soy una primera actriz...

NORA. Tampoco yo soy una actriz de reparto, ni una característica... No entiendo nada... hay intención de ensayar y bastante, a pesar de la guerra y de que estemos en vísperas de Navidad.

LOLA. (*De pronto*). ¡Uy, qué placer, no me había dado cuenta; si en este teatro han encendido la calefacción! ¡Es un verdadero lujo y todo un detalle! (*Se quitan los abrigos y lucen un estupendo y casi llamativo y excesivo vestuario de moda.*) Por lo menos nos podemos quitar los abrigos y ensayar a gusto... (*Oyendo villancicos a lo lejos*). ¡Ay, qué bonito!

NORA. ¿El qué es bonito?



LOLA. Parece mentira que sea usted actriz, a no ser que este mal del oído... (*Transición, se vuelven a oír villancicos desde la calle*). ¿Pero no oye? Es la gente, la gente, son los madrileños, que ya está cantando villancicos en la Puerta del Sol... El día 22 voy a ir al sorteo de la lotería...

NORA. Dirá usted que irá a hacerse el retrato con los niños que canten el gordo... Que no es lo mismo... Porque no me diga que le entusiasma ir a un sorteo de lotería...

LOLA. (*A su aire*). Son unas navidades muy especiales... Estamos en guerra...

NORA. ¡Qué desinformación! Se va usted a quedar sin foto con los niños cantores del gordo...

LOLA. ¿Quién me lo va impedir?

NORA. Querida Lola Vigó, el gobierno de la nación está en Valencia, y en Valencia se sortea.

LOLA. ¡Qué enterada está usted!

NORA. Pero vamos al grano. No me ha dicho qué papel va a hacer o qué obra va a representar...

LOLA. ¡Ah!, ¿está inquieta por eso? (*Haciéndose la interesante*). Voy a hacer Antígona... (*Ante la mirada displicente e incrédula de Nora*). Sí, sí, Antígona. Margarita, no me mire con esa cara... Ya sé que usted es físicamente más menuda... ¡Ay, ay, Antígona, esa pobre chica, que pide justicia para enterrar dignamente a su hermanito...! ¿Ve como yo sé también de teatro? La tragedia, por ahora, no ha sido género, pero lo va a ser. En algún lado y en algún momento yo como actriz tenía que empezar...

NORA. ¿De verdad don Luis Vaqueros Ruiz le ha dado el papel de Antígona?

ANTÍGONA. Voy a ser sincera, querida Margarita. Le reproduzco la conversación...

(*Como buena actriz escenifica estupendamente la conversación del encuentro con el tal don Luis*).

D. LUIS. A ver, Lola. Te voy a dar...

LOLA. No, no, por favor, don Luis, otra obra de los Quintero no.

D. LUIS. Pero, Lola, no te das cuenta que...

LOLA. No, no y no. ¡No, por favor! ¿Cuándo ustedes, los productores, van a comprobar que una servidora es una actriz y como tal puede ejecutar todos los registros? Fíjese, la otra Lola, La Membrives; ella canta cuplés y copla, y hasta hace género sicalíptico... Y ahí la tienes; interpretando dramas de Benavente, de Linares Rivas y hasta el pobre García Lorca, que Dios tenga en su gloria, la llamó para interpretar uno de sus dramas...

D. LUIS. Está bien, Margarita... ¿Qué le parecería a usted hacer de Antígona?

ANTÍGONA. No sé; si en esta España de gente tan bajita, yo estaría en condiciones... Yo soy tan alta...

D. LUIS. (*Muy halagador y seductor*). Usted parece una estatua griega... Y no hay cosa más griega que una tragedia griega y sus estatuas...

NORA. (*Cortándola ya en seco*). Deje ya de interpretar y no haga más el bobo... A usted o a mí nos han engañado... Porque si a mí me han dicho que voy a interpretar *Casa de muñecas* y que esta noche empezábamos la lectura, no sé qué hace usted aquí. ¡Y encima ensayar de noche!

ANTÍGONA. A mí me ha hecho ilusión y me ha dado hasta un dulce vértigo... Fíjese que las dos nos hemos vestido de gala... Y yo he traído hasta unas botellas de champán que he comprado esta mañana en Lardhy ¡Me hace tanta ilusión comenzar un ensayo a estas horas previas a la madrugada...! ¡Ay, la noche, la noche...! La noche es para nosotros, los cómicos, lo que el sol es para los girasoles... A los productores les gusta, ya sabe, citar a varias actrices a la vez, les fascina el hecho de que las actrices estemos enfrentadas entre nosotras; y ellos, pobrecitos, necesitan sentirse el único gallo del corral; o mejor aún, el sultán del harén... ¿O no es un harén lo que forma un director o un productor con sus actrices? ¡Ay, hombres, hombres...!

NORA. Don Ramón siempre ha sido un caballero, nunca ha sido un viscoso... (*Mirando su reloj*). ¡Qué extraño que no haya llegado ya! Y no, no todos los hombres son iguales. Aunque claro, intuyo por qué tiene usted esa visión tan frívola de los varones, y es que todo el mundo sabe...

ANTÍGONA. ¡Cómo me suena ese "todo el mundo sabe"...! ¡Suelte, suelte lo que me tenga reprochar! ¿Nos ha tocado compartir alguno entre usted y yo?

NORA. Compartir, no es el verbo, sería sustraer, porque los maridos no son compartibles...

ANTÍGONA. ¡Ah! ¿Que le ha llegado a sus oídos que su marido y yo hemos compartido lecho? Vaya, pues lo siento. Porque yo no voy preguntando en una noche de champán al caballero de turno: “Oye, guapo, ¿estás casado, cómo se llama tu mujer?”. Entiéndalo: me parecería del mal gusto...

NORA. Sabe usted de sobra que no fue una noche de champán, sino una larga historia forjada día a día, en un lujoso piso del barrio de Salamanca...

ANTÍGONA. De eso hace ya mucho tiempo, exactamente hace diez años, en el 26, en plena dictadura de Primo de Rivera... Cuando llegó la República, su marido se divorció de usted... Ahora tiene usted dos hijos, con otro marido, el actual; el empresario Ferrer López. Suelo leer las revistas de sociedad... ¿A qué viene ahora este reproche? ¿Qué tengo yo que ver?

NORA. Muchísimo, el marido era mío...

ANTÍGONA. No sea usted rencorosa... No puede reprocharme que ese señor, por muy marido que fuese suyo, subiera a mi casa a traerme una botella de champán y unos bombones de aperitivo. Y que yo después, encantada claro, le diera de comer el mejor manjar, y después, ¡ay!, ofrecerle mi mejor postre. Pero que conste que la decisión de saltar de su lecho al mío, y del mío a otro, menos mullidito, era del susodicho. Las dos fuimos afortunadas de que aquel marido suyo tuviera tan buen gusto de gustarle las actrices con talento... Mírelo de esa manera...

NORA. ¿¡Pero cómo puede usted ser tan cínica...!?

ANTÍGONA. Querida Nora, nuestro país está lleno de curas y de monjas... Pero usted es actriz... Usted ha representado las pasiones y los celos de muchos personajes, no venga ahora con revanchas de sufrida esposa, por un antiguo marido que se negaba a ejercer como tal. Me da la sensación de que la tragedia en estos momentos la tenemos en otras causas...

NORA. ¿Me va usted a decir que los sentimientos los deja para los personajes y que si su marido la engaña piensa: “Bueno, como soy actriz, me fastidio, ya encontraré otra pareja de baile”.

ANTÍGONA. Querida Nora...

NORA. ¡No me llame Nora, mi nombre es Margarita!

ANTÍGONA. Pues, querida Margarita, si tanto amó a ese marido, quédesele, vuelva con él. Le aseguro que él le abrirá de nuevo sus brazos... y a usted, segurísimo que de nuevo le abrirá las piernas. ¡Cuantas más mujeres seamos para un solo hombre en particular, mejor para ellos en general!

NORA. Yo estoy ahora felizmente casada, y mi actual marido me espera en Italia con mis hijos...

ANTÍGONA. Esa ilusión es la que tiene usted por ser esposa y madre, yo solo soy una actriz sin más añadidos.... solo una humilde actriz...

NORA. ¿Usted humilde? En este país los que menos saben de teatro a veces son los actores y las actrices... No digo que no sepan de su oficio; una actriz sabe cómo hacer un mutis, sabe cómo marcar escote, y el actor sabe colocarse las polainas de época para que su bulto abulte... ¡Venga, mujer, todos sabemos ir en busca de un foco para provocarnos las lágrimas donde la emoción no llega! Pero no creo que sepan demasiado de teatro, al margen de la Xirgú, que esa sí sabe de verdad; pero los demás, no creo que sepan distinguir un Lope de un Shakespeare...

ANTÍGONA. ¡Ay, Margarita, Margarita...! (*Transición*). También le recuerdo que fingimos alegría cuando el dolor más profundo nos puede desgarrar, no me venga a tocar los flecos del telón... Ahora resulta que es usted una mujer culta y revolucionaria... Vamos, que es usted un calco de Dolores Ibárruri, de Federica Montseny, de Victoria Kent y de Clara Campoamor...

NORA. Insisto: Soy mujer de teatro, admiro a la Xirgú.

ANTÍGONA. La admira tanto, tanto que le gustaría aniquilarla... Todo el mundo sabe que cuando ella inauguró las ruinas de Mérida con *Medea*, usted estuvo buscando otros pedruscos para estrenar otro clásico... Para hacer concretamente *Antígona*, pero llegó tarde... No pudo ser, y hace dos años intrigó usted lo suyo para estrenarle *La sirena varada* a Casona; pero al final ella se lo arrebató. Claro que para usted es un modelo...

NORA. Me da usted miedo... Debería usted tener más cuidado... La Xirgú merece todos mis respetos, y más desde que ha quedado tan consternada el pasado mes de agosto, a raíz de la muerte de su amigo García Lorca. ¡Quedó tan rota de dolor...!

ANTÍGONA. Al actor José Díaz también lo han asesinado cerca de Paracuellos, iba a estrenar una obra de su amigo Muñoz Seca. Por ahora no se ha encontrado su cadáver... Su hermana está rota de dolor... A veces a un hermano se le quiere en intensidad mucho más que a un amante. (Una profunda y sentida transición). Se le quiere... se le quiere... Se le quiere tanto como a un hijo, y si el hermano es el pequeño no digamos... Yo al mío le quiero muchísimo... ¡A ver si me escribe...!

NORA. ¿No se fue con la Xirgú...?

ANTÍGONA. Con ella se fue después de estrenar una obra de los Quintero en Extremadura... Es un actor estupendo... No me extraña que la Xirgú lo haya contratado... ¡La pobre Xirgú...! Yo también la admiro y la respeto... García Lorca... Lorca, Lorca, pobre Lorca, también era un hermano para ella... Pensándolo bien, Antígona se multiplica para dar dignidad a tanto hermano muerto... ¡A saber cuándo acabará este conflicto, y cuándo se podrá depositar tranquilamente flores sobre la tumba de unos y de otros!

NORA. (*Intentando reconciliarse un poco*). Tengo algo de miedo... Parece ser que ni a unos ni a otros les gustamos la gente del teatro... Usted habla de Antígona, y le gusta el papel... Yo en estos momentos no sé si quiero ser Nora... No sé si quiero dar algún portazo.... Porque yo no quiero abandonar a mis hijos, quiero ir a verlos... Quiero que me dejen entrar en Italia... Mi segundo marido es un hombre bueno, y yo deseo y espero ver a mis hijos, deseo ver a mis hijos... A ver si La República consigue darme el pasaporte para Italia... (*Casi llorando*). Quiero verlos, quiero verlos... Deseo que el levantamiento militar se quede en agua de borrajas, que La República resista y que el orden se restablezca. Y que esos soldados vuelvan a sus cuarteles. Eso es lo que espero... Pero también quiero ir a Italia... Deseo ver a mis hijos...

(*Se oye, aunque a lo lejos, un estallido*).

ANTÍGONA. ¿Es una bomba...?

NORA. Sí, es una bomba, ha sido lejana, a lo mejor es algún edificio que se ha derrumbado..., una explosión que ha hecho un efecto retardado. A ver si por estas fechas unos y otros son capaces de establecer un poco la tregua.

ANTÍGONA. A ver si acaba esto de una vez...

*(Se oye bruscamente el cierre de la puerta principal del edificio).*

ANTÍGONA. ¿Y ese otro ruido es de aquí? ¿Qué ha podido ser?

NORA. Voy a ver... *(Volviendo)*. Han echado el cierre, han cerrado el teatro...

ANTÍGONA. ¿No me diga que nos han dejado encerradas en el edificio...?

NORA. Será algún guarda, algún sereno, o será una medida de precaución por si se filtra alguna luz desde el vestíbulo... Ahora vuelvo. *(Sale)*.

*(Antígona, al quedarse sola, se apresura a abrir el bolso de Nora, lo registra con sigilo, extrae una carta y la lee con rapidez pero con detenimiento... Lola/Antígona se fija en el aparato de radio y lo vuelve a conectar; mira por todos los lados, la sensación es de que controla todas las cosas, todos los espacios, mira su reloj y comprueba que es el momento de sintonizar una emisora y escucha):*

LOCUCIÓN. Seguimos con noticias de Teatro:

Marchó a Marsella don Carlos Arniches, donde embarcará rumbo a Buenos Aires, comisionado por el Ministerio de Instrucción Pública, para representar a España en el Congreso Internacional de Autores. “No soy un fugitivo —ha dicho—, ni pienso quedarme fuera de mi país ni lejos de mis nueve nietos. Salí de Madrid a la fuerza, perseguido de cerca por *las bombas de los defensores de la cultura*... Ahora salgo de España a la fuerza, pero volveré pronto, pues aquí es donde queda todo lo que estimo”.

Y en estas informaciones de última hora del mundo de la escena, informamos de que don Ramón Higuera Guisado ha sido objeto de una vil agresión y se encuentra en estos momentos en la Casa de Socorro. Está fuera de peligro, pero nos solicita que, comoquiera que esta noche se había citado con un grupo de actrices y de actores, les ruega a estos que bajo ningún concepto se muevan del lugar convocado, que permanezcan ahí, que él acudirá enseguida a la cita...

*(Rápidamente mira la carta con intención de memorizar algunas líneas y rápidamente la vuelve a guardar en el bolso de Nora).*

NORA. Menos mal, la puerta de los actores está abierta, han tenido el detalle de ponernos un guardia de asalto para protegernos, saben que vamos a ensayar...

*(Se oyen una ráfaga de disparos cerca).*

NORA. ¡Se ha oído una ráfaga de disparos! Seguro que han disparado al Hotel Florida...Allí están los periodistas y escritores extranjeros... ¿A dónde va usted ahora?

ANTÍGONA. A comprobar que el guardia de asalto sigue ahí... *(Se la oye desde fuera del escenario)*. ¡Pues no, el guardia de asalto no está, se ha asustado y se ha ido!

*(A lo lejos se oyen unos villancicos, oscuro o telón).*

## CUADRO II

*(Han pasado dos horas. Son las doce de la noche.*

*Entra Alfredo, que viene de la calle, ha entrado por la puerta de los actores, e irrumpe por un lateral del escenario, entra cansado y agitado).*

ANTÍGONA. Uy, si es Alfredo Jiménez, el galán de cine... ¿Qué hace usted aquí?

ALFREDO. *(Con la voz entrecortada)*. Por fin llego... Buenas noches... Por fin estoy aquí... Pensaba que no llegaba...

NORA. A usted lo conozco de algo...

ALFREDO. Mujer, me conoce mucha gente, soy actor de cine; además, usted es actriz, una gran actriz...

NORA. Ya, ya sé que es usted Alfredo Jiménez, quiero decir que sus rasgos de cerca me resultan más familiares... Creo que le he visto antes en otro sitio...

ANTÍGONA. ¿Viene usted a hacer el papel de Torvaldo de *Casa de muñecas*?

NORA. No creo que venga usted hacer de Torvaldo, es un poco joven para el papel; aunque quizás con la ayuda del maquillaje...

ALFREDO. Permítanme que me siente... *(Ellas son amables con el compañero, buscan una silla o sillón cómodo para ofrecer al joven actor y él, agradecido, se sienta)*. He venido corriendo y estoy todavía un poco conmocionado.

ANTÍGONA. Tengo algo de café, traje un termo de casa y me lo han llenado en Chicote...

ALFREDO. *(Bebiendo la taza de café)*. Yo he firmado un contrato...

ANTÍGONA. Un contrato, ¿para dónde? *(Alfredo se lo enseña y Antígona lo ojea)*. Bueno, es para hacer una función de protagonista en este teatro Cómico... Pues me temo que este contrato será papel mojado...

NORA. *(Al ver la cara de circunstancias de Alfredo)*. Ahora le contaremos...

ALFREDO. *(Todavía absorto, con mucha más necesidad de contar su reciente y casi traumático relato, antes que entrar en las diatribas de sus compañeras)*. Después, déjeme que me reponga un poco, por favor... Es horrible, vengo desde Argüelles, he sido testigo de cómo le han pegado una paliza a un pobre hombre. No sé si eran los de la FAI que pegaban a un transeúnte rebelde; o eran unos rebeldes que pegaban a un transeúnte de la FAI; o el transeúnte ni era rebelde ni era de la FAI... Me he cambiado de acera... Tendría que haber intervenido, ¿pero cómo? Tendría que haberlo hecho... Tendría que haberlo hecho...

ANTÍGONA. Disculpenos, estamos esperando a un director y a unos actores de reparto para saber qué función vamos a hacer, para saber qué función es la adecuada en estos momentos... Y no se sienta mal... ¡Hasta que no pase todo esto, Madrid no será una ciudad tranquila!...

ALFREDO. Tenía prisa por llegar al ensayo y al final he tenido que ir sorteando calles, escondiéndome de gente violenta; me ha sido imposible coger un taxi; he venido andando. Me he encontrado en la Gran Vía a periodistas extranjeros... Me han regalado unos cigarrillos americanos... ¿Está don Ramón? ¿Está en la contaduría?

ANTÍGONA. Don Ramón también tenía prisa, pero ha hecho un alto en el camino contra su voluntad. Está en La Casa de Socorro...

ALFREDO. ¡Ay, Dios! ¿Le ha pasado algo...?

NORA. Unos energúmenos, como esos que usted ha visto, le han propinado, sin venir a cuento, unos terribles golpes... Han emitido la noticia del incidente por la radio hace un par de horas, pero así mismo informan que está bien y que viene para acá... No creo que a nosotros nos vayan hacer nada...



HAMLET. (*Ahora, a Alfredo, ya lo llamamos Hamlet*). Yo no las tengo todas conmigo; somos gente del teatro, somos cómicos... (*Transición*). Ustedes, supongo que son parte del reparto. Usted será Ofelia y usted Gertrudis, me presentaré: me llamo Alfredo Jiménez, soy el protagonista de *Hamlet*.

ANTÍGONA. Todavía no se ha enterado usted... Margarita, será Nora de *Casa de Muñecas*; y yo *Antígona*, la protagonista de la obra de Sófocles...

HAMLET. ¡Qué torpe! Disculpen las dos... ¡Si son ustedes unas primeras figuras! Estoy todavía tan nervioso...

NORA. Sigo insistiendo, que a usted le conozco...

HAMLET. Soy actor de cine... Es lógico que me conozca...

NORA. Ya lo sé; y he visto sus dos películas, y todas mis amigas tienen un autógrafo suyo. Pero al verle de cerca... Verá, teníamos un problema y ahora al venir usted el problema aumenta más... Hay algo que no nos encaja: si nos han citado para hacer un ensayo y los tres somos protagonistas de un drama, ¿dónde está el resto de los actores para que podamos ensayar con todos los personajes...? Yo pensaba que aquí, Doña Lola, venía de alguna manera... Venía a manipular e intentar hacerse con mi personaje...

ANTÍGONA. ¿Pero quiere dejar de ofender?

NORA. Disculpe (*a su compañera*), pero, al llegar ahora usted (*a Hamlet*), me doy cuenta de que mi compañera de profesión no mentía...

HAMLET. ¿A ustedes les atendió don Luis Vaqueros Ruiz?

ANTÍGONA. Así es...

HAMLET. A mí me dijo que yo era el protagonista de *Hamlet* y que al resto de los actores que forman el reparto ya los conocería... que necesitaban un actor de prestigio y que, como yo soy actor de cine conocido, el espectáculo se vendería mucho mejor; aunque yo, la verdad, no tenga mucha experiencia en los escenarios...

ANTÍGONA. Todo ese jabón a nosotras también nos lo han frotado... Aunque nosotras experiencia en los escenarios sí tenemos...

NORA. Verá usted...

HAMLET. Compañeras, ¿por qué no nos tuteamos?

NORA. No me parece mala idea.

ANTÍGONA. Margarita y yo nos llevamos a matar, si encima nos tuteamos... *(Al mirarla Nora de una manera que ya, ya)*. ¡Venga, vamos a tutearnos!

HAMLET. *(A Antígona)*. Yo te he visto en varios montajes... En *La Corte del Faraón* no me pude reír más, qué sentido del humor, qué picardía ¡Y hay que ver lo bien que cantas! A ti, Margarita, cuando yo era más joven, te vi hacer la *Acacia* de *La malquerida*... y la *Ofelia*, precisamente la *Ofelia* de *Hamlet*. Pero hace poco creaste una *Lady Macbeth* inmensa... Recuerdo cuando empezabas a tomar conciencia de tus crímenes andando sonámbula... En el monólogo de las manos estabas sublime... *(Nora empieza a recitar e inmediatamente se suman formando un coro a tres voces Antígona y Hamlet)*.

LOS TRES A LA VEZ. ¡Bórrate, endiablada mancha! ¡Bórrate, digo! Una... dos... ¡Oh, lóbrego infierno! ¡Vergüenza, mi señor, qué deshonra! ¿Por qué hemos de temer que se sepa, cuando nadie puede pedirnos cuenta de ello?... ¡Quién hubiera pensado que aquel viejo tuviese tanta sangre!

NORA. Y después había otra frase que decía...

LOS TRES A LA VEZ. No tendré nada que festejar, no tendré ganas de sonreír, pero vos tampoco. La culpa nunca te va a dar paz, ni en épocas de navidad...

*(Se oyen los cánticos de simpatizantes republicanos desde la puerta del Sol)*.

Madrid ¡qué bien resistes!

Madrid ¡qué bien resistes!

Madrid ¡qué bien resistes!

mamita mía los bombardeos, los bombardeos

De las bombas se ríen

de las bombas se ríen

de las bombas se ríen

mamita mía los madrileños, los madrileños.

HAMLET. ¿Queda algo más de café? Este año los villancicos mezclados con canciones revolucionarias me producen más tristeza todavía. A ver si otro café me reconforta un poco...

ANTÍGONA. (*Ofreciéndole una taza de café*). Claro que sí, toma. (*Hamlet pensativo, absorto, bebe... Antígona rompe el silencio...*). ¿Cómo llegaste a ser actor?

HAMLET. Empecé haciendo cosas de aficionados en la Universidad, por allí estaba además un poeta que admiro; Luis Cernuda... Y él me animó y nos animó a un grupo de jóvenes... Siempre he sido muy tímido; me llamó la atención el hecho de hacer teatro; pero unos amigos de mi padre me llamaron para hacer una prueba de cine; y ya llevo dos películas interpretadas... Pero tenía tantas ganas de hacer teatro... Hasta que el otro día, este productor de la escena, Luis Vaqueros Ruiz, de quién no había oído hablar nunca, me llamó para interpretar ¡Hamlet!, dirigido, nada menos, que por don Ramón Higuera Guisado. Es lo primero que voy a hacer... Yo hubiera preferido empezar por algo más sencillo, pero claro, por mi prestigio en el cine, mi apoderado no desea que haga un papel secundario, que sería lo suyo...

NORA. ¿Y te habían dicho que ibas a ensayar con *Ofelia*, con *Gertrudis*, con *Claudio*? ¿No te han concretado qué actores iban a hacer esos personajes...?

HAMLET. Ya, ya veo; en vez de encontrarme a *Ofelia* me encuentro con *Nora* y con *Antígona* y un poco enfrentadas... Y todavía sin el director que nos explique esto, parece que estamos en un drama de Pirandello.

ANTÍGONA. Así es.

HAMLET. ¿Y qué hacemos aquí? ¿Por qué no nos vamos?

NORA. Porque don Ramón Higuera nos ha enviado un soterrado pero claro mensaje por la radio, pidiéndonos que le esperemos...

(*Suena el timbre de una puerta*).

NORA. Están llamando...

ANTÍGONA. No esperamos ya a nadie y don Ramón tiene llave...

HAMLET. La puerta estaba abierta cuando yo he entrado, solo he tenido que empujar... ¿Quién habrá echado el cerrojo?

(*Sigue insistiendo el timbre*).

HAMLET. Iré yo.

NORA. Tenga usted cuidado... *(Sale Hamlet)*. No entiendo nada, no entiendo nada...

ANTÍGONA. ¿Por qué me miras así...?

NORA. Disculpa, pero no me fío de nadie... Si me quedo en casa sola, puede venir cualquier incontrolado de uno o de otro bando; yo soy simpatizante de la República y mi marido es una persona moderada, pero al ser empresario... En estos tiempos los empresarios están muy mal vistos...

ANTÍGONA. ¿Y yo... en qué bando estoy?

*(Unas voces interrumpen la conversación, y de alguna manera la llamada del timbre le viene bien a Nora para no tener que responder a su compañera)*.

NORA. Se oye otra voz masculina... Será don Ramón.

ANTÍGONA. No parece su voz...

*(Entran en escena Hamlet y otro actor, al que por ahora llamaremos Ernesto Diosdado)*.

HAMLET. Es Ernesto Diosdado, es un compañero contratado también para la compañía...

DIOSDADO. ¡Por fin he llegado!... Ha sido horrible... Don Ramón me recogió con su coche, lo aparcó un momento para comprar algunos bocadillos en un bar que hay cerca de Cascorro... ¡Y delante de mí salieron cinco bestias y le pegaron una paliza! A mí no me hicieron gran cosa, pero me sujetaron y ataron para que no pudiera defenderle. Allí estábamos: él en el suelo, magullado. Y yo atado a una farola. Menos mal que pasó por allí un compañero de la CNT, al que conocíamos y entre los dos, y en el mismo coche de D. Ramón, pudimos trasladarlo a La Casa de Socorro. Por eso he llegado tarde al ensayo... Afortunadamente, está bien.

HAMLET. ¿Otra paliza más? ¿Otra agresión más?... ¿Qué está pasando, que está pasando en Madrid? ¿Qué está pasando?

*(Ahora se oye de nuevo un villancico o quizás una música de organillo que ejecute un chotis callejero, a elegir por el director de escena)*.

### CUADRO III

*(Más o menos son ya las dos de la madrugada. Aunque todos están cómodamente sentados, no dejan de estar inquietos, ya han pasado casi cuatro horas desde la cita marcada y no ha aparecido ni el productor ni el director).*

NORA. Son casi las dos y todavía no sabemos nada...

ANTÍGONA. Tendríamos que ir a la contaduría del teatro, a ver si está operativo el teléfono y llamar al productor...

HAMLET. Eso estaba pensando yo...

NORA. Seguramente la línea estará cortada...

HAMLET. Puede ser que no, la calefacción está encendida, la luz funciona... Y nuestro director herido en la Casa de Socorro. ¡Como no preparemos una actuación por nuestra cuenta y todos juntos mientras llega!

DIOSDADO. A ver si va a estar intervenida la línea... Somos actores; aunque en este caso actores en busca de un director, porque los autores y los personajes ya los tenemos...

ANTÍGONA. Por cierto, venías tan sofocado que, aunque nos has dicho que eres de la Compañía, no nos has contado qué cometido tienes dentro de ella.

DIOSDADO. Yo, yo soy actor como vosotros...

NORA. ¿Pero cómo no habíamos caído en la cuenta? ¡Otro actor más!

DIOSDADO. Perdonad la presunción por mi parte... Aunque no se me conozca en Madrid. Soy un actor, que nació en Extremadura, estoy premiado por dos ayuntamientos: por el de Cáceres y por el de Badajoz. Antes del levantamiento, viajaron unos productores de cinema y teatro a verme actuar; me ofrecieron un protagonista para presentarme en el Teatro Español, aquí en Madrid... La CNT me dio el carnet para trabajar en espectáculos. Como nunca pude ir a la escuela, los compañeros del Sindicato de Enseñanza me enseñaron a leer y a escribir; y a leer de verdad; no solo a juntar las letras... Me sé de memoria todos los poemas que he leído de Miguel Hernández... ¡A pesar de ser comunista, los anarquistas le respetan, eh! Yo le admiro; ha crecido casi en una aldea, como yo... Es un poeta respetado, es un poeta

respetado. También leo a Malatesta, a Orwell, a Dostoievski, a Tolstoi, a Gorki... *Martin Eden* de Jack London lo tengo siempre en mi cabecera... Aunque sobre todo he venido a esta ciudad a ver si hay alguien que me enseñe esperanto, que aquí, en Madrid, ahora su alcalde es esperantista.

*(Se oyen las campanadas que marcan las dos en el reloj de la Puerta del Sol).*

ANTÍGONA. Todo, en usted, son ansias de aprender... El caso es que a usted le han prometido que va a presentarse en el Teatro Español como primer actor...

DIOSDADO. Así es.

NORA. No creo que el Teatro Español, entre el frío que hace y ahora con la guerra, puedan abrirlo...

DIOSDADO. Casi toda Andalucía y Extremadura está tomada por el fascismo, es horrible lo que allí están haciendo... Mi abuela es un poco beaturrón, iba a misa casi todos los días... Pero a su marido, o sea a mi abuelo, un anciano de 75 años, lo han fusilado... Mi abuela se echa la culpa, porque al confesor le confidenció, sin medir las consecuencias, que su marido no iba a misa; no porque le dolieran los huesos, como siempre argumentó, "sino porque la cosa de los santos y de las vírgenes, y todas esas pamplinas le tocaba los cojones". El cura, al oír eso, se cabreó de tal manera, que dio unos informes tan negativos a las autoridades fascistas, que estas lo mandaron fusilar... Mi abuela ahora ha perdido la cabeza; va sin rumbo de un lado hacia otro, se esconde debajo de la cama gritando y diciendo que quiere matarse... Está todo el día buscando y pidiendo una escopeta... Yo vine a Madrid, allí conocí a un actor que estaba de giras, un tipo cojonudo, Julián Vigó...

ANTÍGONA. Ese es mi hermano...

DIOSDADO. *(Sin saber qué decir)*. Se iba contratado por la Xirgú, comentó...

ANTÍGONA. Así es... ¿Y para qué papel te han contratado a ti...?

SEGISMUNDO. *(Ahora ya le llamamos así, Segismundo)*. Ya sé que sois unos actores estupendos... y que no puedo competir con vosotros, pero me ha dicho don Luis Vaqueros Ruiz que voy hacer el Segismundo de *La vida es sueño*...

NORA. No me digas...

SEGISMUNDO. “Joder, D. Luis, le he dicho que aquí en Madrid no se me conoce, a ver si van a pensar Los Cómicos, que soy un intruso”... Yo realmente he venido a Madrid porque Madrid es republicano... Vosotras sois dos actrices, dos maravillosas y prestigiosas actrices, y tú eres un galán cojonudo, las escenas románticas son lo tuyo, yo a vosotras os he visto actuar cuando os habéis acercado a mi tierra ¿Quién de vosotras va hacer de Rosaura...?

ANTÍGONA. (*Riéndose descosidamente, su risa es nerviosa, compulsiva y un poco incomprensible quizás*). ¡Ay, que me descoyunto...!

SEGISMUNDO. (*Un poco molesto*). Disculpa, pero no entiendo ese descojone...

ANTÍGONA. No te preocupes, no va contigo... En teoría, estamos convocados para ensayar una sola obra con un protagonista y un reparto, pero hemos sido convocados como protagonistas absolutos. ¿Qué te juegas a que a lo largo de la noche nos hacemos con el reparto estelar español más largo nunca visto en un escenario...? Seguro que aparece otra actriz para hacer *La Celestina*, otra para *Medea*, otra para *La malquerida*, ¡ah!, y otro actor para hacer de Otelo... ¡Qué duda cabe: tanto a nosotros como a don Ramón nos están engañando! O a lo mejor es una broma inocente, pero una broma...

SEGISMUNDO. ¿Y para qué nos estarían engañando de esa manera?

HAMLET. Yo, hasta que no venga, prefiero no hacer conjeturas... Como tú decías, cuando él nos ha pedido que no nos movamos es porque nos necesita, y nos necesita para hacer teatro... Y sí es una broma, esa broma tendrá bastante sentido; a mí me pica la curiosidad...

SEGISMUNDO. Don Ramón me ha dicho con preocupación: “Vete, Ernesto, vete, vete con los compañeros, que estarán a punto de ensayar y espérame allí. Pase lo que pase no os mováis, si corréis peligro de alguna bomba bajaos al sótano, pero ensayad, ensayad...”. Yo estoy convencido de que él desea que estemos aquí...

ANTÍGONA. Así es, por lo tanto ¿qué ensayamos?: ¿tu Segismundo?, ¿tu Hamlet? o ¿mi Antígona? Porque según esta actriz, aquí presente, yo iba a quitarle su Casa de muñecas.

NORA. No soporto tu ironía...

ANTÍGONA. Mira, yo creo que lo que no soportas son otras cosas...

HAMLET. Dejad de soltaros indirectas, por favor... estoy seguro de que don Ramón nos está dando una clave...

ANTÍGONA. Tal y como tenemos Madrid bombardeado, lleno de barracones y acojonadísimos todos, me parece un juegucito con muy mala leche... ¡Convocarnos como actores para que nos obliguen a recrear una novelita de Agatha Christie sin texto, me parece una charranada!

SEGISMUNDO. Don Ramón saludó a unos periodistas americanos que, al ver que nos íbamos en coche, nos siguieron, muy solícitos, por si necesitábamos algo. Se fueron corriendo hacia una emisora y desde esa emisora nos han dado la noticia... Todo cuadra.

ANTÍGONA. Sí, sí, lo hemos oído...

SEGISMUNDO. Don Ramón insistió en que viniera aquí... Que dijera a todos mis compañeros que no se movieran del teatro...Y aquí he venido... Me ha dado unas llaves para que cerremos la puerta de los actores por dentro, si viniese alguien más, sería de la compañía...

ANTÍGONA. ¿Pero de qué compañía? ¿Quién es la cabecera de la compañía?

SEGISMUNDO. Yo por eso cerré antes para comprobar y os llamé al timbre (*entrega la llaves que deposita sobre algún mueblecito*) y me aconsejó que no entrara ningún desconocido por la puerta principal. He comprobado que está cerrada; la han debido de cerrar para protegernos, aunque no sepamos de quiénes... "Que nadie sepa quiénes estáis ahí", ha pedido D. Ramón. En cuanto le curen las heridas en la Casa de Socorro, él vendrá para acá, él tiene las llaves del teatro. Me lo ha prometido...

ANTÍGONA. Sigo sin entender la convocatoria. ¡Pero somos compañeros protagonistas! ¿Dónde están los actores de reparto? Yo no acabo de entender esta información, y disculpa, Margarita Casado, tú y yo nunca nos hemos llevado bien... ¿Por qué se empeñan en que nos tenemos que ver las caras?

SEGISMUNDO. Qué más da, Lola Vigó, a lo mejor nos necesitan para hacer algo... Estamos viviendo una guerra, una guerra contra el fascismo... Si don Ramón ha dicho que le esperemos aquí, vamos a esperarle... Él ya nos explicará...



HAMLET. Hacemos una cosa, mientras llega don Ramón... Vamos a hacer lo que él dice: vamos a ensayar... Y vamos a hacerlo de verdad, ensayamos los monólogos, de Hamlet, de Nora, de Segismundo, de Antígona... o nos intercambiamos los textos, que puede ser muy divertido... Qué más da, yo propongo llevar a cabo esos consejos; ensayemos, ensayemos...

NORA. ¿Para qué?

SEGISMUNDO. Margarita, porque es nuestro oficio, y nos pagan por ello...

HAMLET. Por lo menos, cuando venga nuestro director, ya al menos estaremos en situación... Habremos calentado la voz, habremos conseguido un poco de concentración y seguro, seguro que habremos espantado un poco la inquietud; además, vosotras dos ya habéis venido muy vestidas, esos trajes os ayudarán a hacer cualquier escena.

ANTÍGONA. No es mala idea. ¿Por qué no os vestís vosotros también...? Creo que abajo hay ropa masculina; smokings, fracs, polainas, bombines, ropa de época...

HAMLET. No es mala idea... ¿Te apetece, Ernesto?

SEGISMUNDO. Vamos.

*(Salen Hamlet y Segismundo).*

NORA. No entiendo a qué estás jugando, Lola Vigó...

ANTÍGONA. Tú tenías información de algo...

NORA. ¿Por qué tengo yo que tener información de nada...?

ANTÍGONA. Tu último marido quiso producir cine y teatro...

NORA. Qué tendrá que ver mi marido en toda esta historia, mi marido está en Italia esperando a que yo llegue y la República Española me otorgue un pasaporte.

ANTÍGONA. ¿No sabes dónde está con exactitud?...

NORA. *(Nerviosa)*. El hombre tiene problemas con las entradas y salidas de España... Aquí tenemos una república, en Italia está la dictadura de Mussolini... Me envía cartas y me hace saber que los niños están bien... *(Cambiando de tono)*. ¡Estás muy inquisitiva conmigo! Mira, yo al menos sé algo de mi marido pero tú no sabes nada de tu hermano...

ANTÍGONA. (*Transición*). Ya te lo he dicho, se ha ido a América... (*Ambas están nerviosas, balbucean, aunque sacan un tema, después no van directamente al grano...*). Esa historia que ha contado ese actor de sus abuelos es tremenda...

NORA. Sí, ese cura de ese pueblo debía de ser fino, pero, por otra parte, aquí, en Madrid, fíjate las iglesias que queman y los pobres sacerdotes que han asesinado...

ANTÍGONA. (*Nerviosa, ha intentado volver al tema que abandonaron*). Margarita, ¿tú sabes algo de mi hermano...?

NORA. ¿Lo sabes tú?

ANTÍGONA. Yo solo sé que lo que sabe todo el mundo, que está de gira con Margarita Xirgú...

NORA. Mira, ya que nos quedamos solas un momento, vamos a hablar de mujer a mujer: ¿qué tienes contra mí? Desde que he entrado, yo pensaba que eran celos de actriz, que estabas convencida de que yo venía a quitarte tu Antígona con algún truco de una lectura o una prueba que nos hicieran a las dos...

ANTÍGONA. Tú sabes de sobra que ambas tenemos el suficiente prestigio para que no nos exija nadie hacer ninguna prueba, y tanto tú como yo le damos una patada en el culo al que nos plantee cosa semejante...

NORA. Entonces... ¿iQué tienes contra mí, por el amor de Dios? ¿iQué tienes contra mí!? Yo he mirado de frente en el escenario a muchos compañeros y siempre he podido leer transparencia en los ojos de cada uno, y siempre he sabido percibir un recelo, o una envidia, o una piedad, o un amor tan profundo como inconfesable... Pero tu mirada, ¡es tan turbia! y no la soporto, no sé lo que quieres decir...

ANTÍGONA. Eso es lo terrible Nora/Margarita, que por ahora no puedo confesarte lo que realmente estoy sintiendo por ti, porque si te lo digo puedo hundirte, sí... Pero me hundiría también yo.

NORA. Tiene que ser muy terrible lo que ocultas para que me hables así... Muy terrible, y te juro que yo no sé lo que realmente puede ser...

ANTÍGONA. Olvídalo, por ahora hay dos actores jóvenes, guapos y educados... Casi, casi podrían ser nuestros hijos... O como mucho nuestros hermanos pequeños,

devolvámosles su galantería, y dentro de unas horas, ojalá, ya sepamos lo que tenemos que hacer realmente en este escenario...

*(Como estaba previsto: aparecen los dos actores, disfrazados. Hamlet va disfrazado con algunos elementos que sugieren el barroco español, y Segismundo, como va a declamar unos versos, muy ibéricos, de Miguel Hernández, que se arranque por el flamenco, que él domina, y porte algún sombrero cordobés o algún otro motivo andaluz. De cualquier manera, el director de escena se encargará de coreografiar este pequeño juego escénico que proponen los personajes).*

NORA. ¿Qué vas a hacer vestido así con ese traje del barroco?

HAMLET. No he encontrado otra cosa mejor... Y, bueno, para el poema de Quevedo me vale...

Parióme adrede mi madre,  
¡ojalá no me pariera!,  
aunque estaba cuando me hizo,  
de jorga la naturaleza.  
Dos maravedís de luna  
alumbraban a la tierra,  
que por ser yo el que nacía,  
no quiso que un cuarto fuera.  
Nací tarde, porque el sol  
tuvo de verme vergüenza,  
en una noche templada  
entre clara y entre yema.  
Un miércoles con un martes  
tuvieron grande revuelta,  
sobre que ninguno quiso  
que en sus términos naciera.  
Nací debajo de Libra,  
tan inclinado a las pesas,

que todo mi amor le fundo  
en las madres vendederas.  
Dióme el León su quartana,  
dióme el Escorpión su lengua,  
Virgo, el deseo de hallarle,  
y el Carnero su paciencia.  
Murieron luego mis padres,  
Dios en el cielo los tenga,  
porque no vuelvan acá,  
y a engendrar más hijos vuelvan.  
Porque es tan feliz mi suerte,  
que no hay cosa mala o buena,  
que aunque la piense de tajo,  
al revés no me suceda.  
De estériles soy remedio,  
pues con mandarme su hacienda,  
les dará el cielo mil hijos,  
por quitarme las herencias.  
De noche soy parecido  
a todos cuantos esperan,  
para molerlos a palos,  
y así inocente me pegan.  
Aguarda hasta que yo pase  
si ha de caerse una teja;  
aciértanme las pedradas,  
las curas solo me yerran.  
Si a alguno pido prestado,  
me responde tan a secas,  
que en vez de prestarme a mí,  
me hace prestar la paciencia.

No hay necio que no me hable,  
ni vieja que no me quiera,  
ni pobre que no me pida,  
ni rico que no me ofenda.  
Agua me falta en el mar,  
y la hallo en las tabernas,  
que mis contentos y el vino  
son aguados donde quiera.  
Si estudiara medicina,  
aunque es socorrida ciencia,  
porque no curara yo,  
no hubiera persona enferma.  
Si intentara ser cornudo,  
por comer de mi cabeza,  
según soy de desgraciado,  
diera mi mujer en buena.  
Siempre fue mi vecindad  
mal casados que vocean,  
herradores que madrugan,  
Si hablo a alguna mujer,  
y le digo mil ternezas,  
o me pide o me despide,  
que en mí es una cosa mesma.  
Bien sé que apenas soy algo,  
mas tú de puro discreta,  
viéndome con tantas faltas,  
que estoy preñado sospechas.

NORA. Pero ¿y tú no vas a pasar parte del texto de Calderón?

SEGISMUNDO. Todavía no, a lo mejor lo dejo para luego... Alfredo se ha ido hacia Quevedo, yo me voy al presente, a Miguel Hernández... Me apetece recitar unos versos de Miguel e incluso bailarlos...

HAMLET. ¡Pues dale!

SEGISMUNDO. Alza, toro de España: levántate, despierta. Despiértate del todo, toro de negra espuma, que respiras la luz y rezumas la sombra, y concentras los mares bajo tu piel cerrada. Despiértate. Alza, toro de España: levántate, despierta. Despiértate del todo, toro de negra espuma, que respiras la luz y rezumas la sombra, y concentras los mares bajo tu piel cerrada.

Partido en dos pedazos, este toro de siglos, este toro que dentro de nosotros habita: partido en dos mitades, con una mataría y con la otra mitad moriría luchando.

ANTÍGONA. (*Un poco febril, un poco ausente, un poco irónica*). Yo he venido para olvidarme de la guerra. Yo he venido porque quiero un poco de fiesta, de esa fiesta que siempre ofrece el teatro: un poco de frivolidad, un poco de cotilleo, un poco de champán, alguna mariquita de lengua afilada, como la mía, que me cuente quién se ha encamado con quién; yo no quiero oír el ruido de las bombas, yo no deseo...

NORA. (*Muy a la defensiva*). ...Tú quieres fiesta pero yo quiero recuperar mi hogar, quiero tener a mis hijos a mi lado, quiero tener a mi marido, un segundo marido al que sustituí por el primero, porque era eso: un frívolo, un bebedor, un marido al que tuve que dar un portazo. Yo creo que ahí sí fui una auténtica Nora...

ANTÍGONA. (*Suelta una gran carcajada*). JA, JA, JA, JA, JA.

NORA. Un poco de dignidad, Lola Vigó, si es que quieres ser Antígona... ¿De qué te ríes?

ANTÍGONA. (*Que continúa riéndose; quizás sea una risa no solamente malévola, sino que exista en ella más desesperación que crueldad, o quizás, quizás: las dos cosas*). ¡Porque a lo mejor el portazo te lo dan ti!

SEGISMUNDO. ¿Qué os ocurre?

HAMLET. ¿Por qué ese odio?

ANTÍGONA. ¿Dónde ves tú el odio? (*Se crea una cierta tensión que nadie es capaz de diluir, pero ahora suena el teléfono que se oye desde contaduría*).

HAMLET. Es el teléfono, suena desde contaduría...

ANTÍGONA. Es verdad; funciona. ¿Quién lo descuelga?

NORA. Yo prefiero no hacerlo...

HAMLET. A mí no me importa...

SEGISMUNDO. A mí tampoco... Voy yo...

(*Sale Segismundo*).

HAMLET. A veces, a estas horas, suelen dar noticias por la radio sobre teatro... A lo mejor pueden decirnos algo de don Ramón...

ANTÍGONA. (*Nerviosa, buscando una actividad que la alivie*). Pongamos la radio a ver si hay alguna noticia, yo tengo cogida una emisora.

LOCUCIÓN. Noticias de Italia. Noticias. Durante estos últimos días... el Duce ha reunido a seis generales dándoles órdenes de partir para España y tomar el mando de los fascistas italianos que se encuentran en el país ibérico, parece ser que estas tropas han sido dotadas de armas *Wincher*; nombre que actualmente no corresponde a ninguna fábrica de armamento... El general Brandimare ha salido de Turín para España. Será el primer ministro italiano que llegue a España. Los primeros contingentes de 60.000 hombres, es decir 2.700, desembarcarán en Mallorca y constituirán las tropas de choque que intentarán el famoso desembarco en Cataluña el próximo 2 de enero, ya en el año 1937. Noticias de Italia: ha fallecido el día 10 sobre las ocho de mañana el premio Nobel Luigi Pirandello. Damos las condolencias a los profesionales y aficionados a la escena.

SEGISMUNDO. Era don Ramón; sigue en la Casa de Socorro, dice que está bien, pero que sigamos aquí... Que bajo ningún concepto se nos ocurra salir... ¿Qué te pasa Margarita?

MARGARITA. Noticias de Italia, ha muerto Pirandello... Mis hijos siguen creciendo allí... Se acerca la Navidad y yo no estoy a lado de mis hijos, no, no lo estoy; y no los tengo.

*(Se oye alguna ráfaga de disparos, algunos villancicos, algunos himnos y a ser posible casi todo a la vez).*

## CUADRO IV

*(Son las cuatro pasadas de la madrugada. Las dos actrices y los dos actores han bebido una buena cantidad de esas botellas de champán que aportó Antígona; se encuentran jugando o bailando, pero ya empiezan a cansarse un poco y reducen su actividad).*

ANTÍGONA. Son ya las cuatro pasadas. Nos hemos tomado unas copas de champán y don Ramón todavía no ha llegado... Y a pesar de estar un poco bebidos, ni siquiera tenemos el valor de salir a la calle...

NORA. En la calle hace frío... Y podemos tener peligro...

SEGISMUNDO. Pues yo pienso que deberíamos salir... ¿Por qué no salimos...?

HAMLET. Yo estoy un poco mareado con el calor de este local... Y soy muy egoísta; si veo el frío y el hambre que se está pasando fuera, después no podré dormir... No, no debemos salir... Y debemos mantener el plan que nos hemos trazado, no salir hasta que llegue don Ramón, seguro que ya no tarda... Y cuando no ha llegado es porque seguro estará haciendo alguna gestión...

ANTÍGONA. ¿Como cuál...?

HAMLET. Se me ocurre que ha podido ir a poner una conferencia urgente o a hablar con esos intelectuales extranjeros... Don Ramón sabe idiomas... Nos querrá ofrecer alguna sorpresa...

ANTÍGONA. Hay una mentira y un hecho real, la mentira es que no hay ningún reparto...

HAMLET. ¿Y el hecho real?

ANTÍGONA. Que hemos sido citados y eso es cierto, y tenemos calefacción en un teatro cerrado y en pleno diciembre...

NORA. Pues eso no está mal, yo me conformo con estar un poco refugiada y con no estar sola en mi casa...



SEGISMUNDO. Yo os veo y me vais a perdonar, pero a veces si me veo como actor, me entra hasta cierto reparo de mí mismo...

HAMLET. ¿Por qué lo dices?

SEGISMUNDO. Me ocurre siempre que me emborracho, y hacía mucho tiempo que no lo hacía... Yo me he criado en el campo, con las ovejas... Y a veces pienso que no tenía que haberme metido en esto del teatro; aunque me guste la música y la poesía, a veces me pregunto si mi sitio es este... No me refiero a esta ciudad... O si tengo verdadera vocación por la escena... y por este trabajo... No, no me arrepiento de haber salido del pueblo, allí no podía hacer nada por nadie... Pero aquí, en Madrid, me hubiera gustado ser más útil a la causa; mi conciencia se hubiera sentido mejor haciendo otras cosas...

NORA. ¿Cómo qué, Segismundo...? ¿Meterte en otra cueva...? ¿Vas a salir de aquella cueva para meterte en otra? Te sugiero que no cambies la cueva por una barricada...

SEGISMUNDO. Pues gracias por el consejo. Pero si considero que debo estar en algún lugar de defensa, no tengas la menor duda de que lo haré... Yo solo tengo una idea en estos momentos: luchar, luchar denodadamente contra el fascismo. Necesito hacerlo, y si hay que hacerlo desde un escenario, lo haré como cómico, pero si hay que ir contra el fascismo desde una barricada, no me darán miedo las barricadas... (*Transición*). A lo mejor es el champán, pero no puedo dejar de verme y de veros como a unos perfectos señoritos. España está en guerra y nosotros somos una élite de artistas que se refugian en un teatro... Porque aquí no hemos venido a ensayar. Por una razón o por otra, nos han traído a refugiarnos... Es un local grande, con calefacción, mientras los madrileños se mueren de hambre y de frío... El otro día por Vallecas había un burro famélico, y muerto por una bomba, lo despellejaba una pobre mujer más famélica todavía; la ayudaban a despellejarlo sus hijos: unos famélicos niños; sucios y desnudos pasando este frío de diciembre...

*(De pronto se oyen cantos republicanos, no es necesario que se escuchen todos los versos, a elegir por el director de escena, a continuación se recogen unos a modo de ejemplo).*

Los cuatro generales,  
los cuatro generales,  
los cuatro generales,  
mamita mía,  
que se han alzado,  
que se han alzado.  
Para la nochebuena,  
para la nochebuena,  
para la nochebuena,  
mamita mía,  
serán ahorcados,  
serán ahorcados

...

Marchaos legionarios,  
marchaos hitlerianos,  
marchaos invasores,  
mamita mía,  
a vuestra tierra,  
a vuestra tierra.  
Porque el proletariado,  
porque el proletariado,  
porque el proletariado,  
mamita mía,  
ganó la guerra,  
ganó la guerra.

¡Yo quiero estar fuera! (*Enajenado, haciendo el saludo anarquista como si estuviera en plena calle y plena manifestación*). ¡No pasarán! ¡No pasarán...!  
(*Entre Hamlet y las actrices consiguen reducirlo y tranquilizarle. Segismundo rompe a llorar*).

HAMLET. (*Consolándolo*). No puedes salir. No debes salir. Debemos esperar a don Ramón. Si gritas, si se te oye, nos vamos todos a la mierda... Si antes hablabas sobre la necesidad de esperar y que deberíamos seguir...

SEGISMUNDO. No sé, disculpa; pero ahora, no sé... Deseo salir. (*Un poco más calmado pero buscando no se sabe qué*). No me tomes a mal, Alfredo Jiménez... Pero dime: yo vengo de la miseria, ¿Pero tú...? ¿Vosotros qué esperáis? Si Franco y los rebeldes pierden la guerra, no pasa nada; seguro que tenéis a buen recaudo dinero más que de sobra en Suiza o en otro país y, si Franco y sus generales ganan, mejor para vosotros, el fascismo cuida bien a los ricos... De ninguna manera perderías. Tú no sabes lo que es la miseria...

HAMLET. Espero, Ernesto, que tengas los oídos suficientes para que me escuches, y te juro que voy a ser sincero con todos, pero sobre todo contigo y si ves alguna mentira en mis ojos, solo tienes que despreciarme...

Mi padre siempre ha sido un buen burgués, me inició en las artes y en las letras, incluso habló con amigos suyos comunes con Cernuda, para introducirme en el mundo del cine... Toda la familia siempre ha sabido sus opiniones sobre política. Siempre le han soltado ironías, sobre "si eres tan comunista, haz lo que Cristo, entrégalo todo" etcétera, etcétera. Mi madre siempre pensó que era una pose, el esnobismo de un burgués que lo tenía todo... Yo, de niño, no me gustaba ver a mi padre tan triste... pero un buen día me encuentro que yo me sentía más triste y más vacío que él. Los médicos hablaban de que los dos padecíamos no sé qué cosa genética y hereditaria, melancolía... Cuando llegó la República, mi padre y yo nos pusimos muy contentos, al menos ocurría algo en nuestras vidas, aunque ese algo viniera desde fuera... Mi madre llevaba con fastidio tener que atender a esos dos hombres padre e hijo. "Vaya dos chicles en forma de varones", se quejaba; en casa, para ella, éramos dos fantasmas que arrastraban extrañas cadenas de una soledad tan injustificada como inconsolable... Dos seres humanos tan plúmbeos como inútiles que no sabían encontrar un camino para ser un poco más felices... Mi padre llegó a decirle: "Si no estás a gusto conmigo, vete de casa, monta un negocio, sé consecuente... Yo seré rico, pero me siento vacío, y ese vacío solo ha de llenarse con

una revolución; pero como soy incapaz de revolucionarme por dentro, necesito de esa revolución externa que está en marcha"... Disculpadme si os digo que me sentía confortado cuando lo oía expresarse de esa manera, yo también me sentía, y me siento, tan igual de vacío tan innumerables veces... Entendí lo que siempre había sentido de niño: una envidia inmensa de la vitalidad de muchas familias pobres... Y creo que mi padre lo entendía, lo entendía, sí; ¿pero si no podía hacer nada por sí mismo, cómo lo iba hacer por mí...? Por eso, una mañana se levanta y nos dice que se va al frente de Aragón a luchar junto a las Brigadas Internacionales. Yo le digo que puede ser más útil aquí, en Madrid, donde la República no ha sido doblegada, pero nadie pudo convencerle, se llevó lo puesto. Me dio un abrazo muy fuerte. Yo intenté contener las lágrimas, él no: por fin se permitió llorar a moco tendido, volvió abrazarme y me dijo: "Ya lo entenderás, hijo mío, porque tú eres como yo... Antes que suicidarme, por lo menos doy la vida por algo por lo que pueda creer"... Le vi desde la ventana subirse a un camión... Después, la idea de hacer teatro, mucho más aún que hacer cine, ha sido un verdadero refugio para mí; ahora mismo, este escenario está siendo eso: un perfecto refugio...

SEGISMUNDO. ¿No has vuelto a saber nada de él...?

HAMLET. En el café Pombo, no sé por qué mi madre fue ahí, no es una mujer que le interesen demasiado las tertulias literarias, pero ahí estaba, se me acercó dándome un telegrama, mi padre había muerto en el frente, pero a ella la sorprendí consolándose con mi tío, y mi tío es Ginés Fernández ¿te suena Margarita? tu primer marido. Claro que te suenan mis rasgos, me conociste de niño, pero aproveché el mundo del espectáculo para cambiarme el nombre y los apellidos... por un lado no quería que me asociaran por los escándalos juerguistas de mi tío ni por sus líos de faldas, ni comprometer aún más a mi padre... No quiero juzgar a mi madre, prefiero situar la venganza en otro lado, ya que siempre entendí que mi tío era realmente su tipo; conecedor de inversiones, coleccionista de coches, coleccionista de amantes... Mi madre me soltó: "No me juzgues, hijo, tu tío nos salva de la miseria". "¿De qué miseria, madre?", le respondí, "¿de qué miseria, madre?" (*Mirando el reloj*). ¡Qué tarde es ya...! Buenos días, soy Hamlet.

NORA. Sabía quién eras tú, pero he querido respetar tu juego...

ANTÍGONA. Me da la sensación de que aquí todos estamos jugando a algo...

*(Se oyen de nuevo villancicos, una vez más sugerimos estos versos a modo de referencia, pueden ser otros y a elección del director).*

La virgen va caminando  
huyendo del rey Herodes.  
Por el camino ha pasado  
hambres, fríos y dolores.

Y al niño lo lleva con grande cuidado  
porque el rey Herodes,  
porque el rey Herodes,  
porque el rey Herodes quiere degollarlo.

Huyendo de Herodes  
La virgen va caminando  
huyendo del rey Herodes.  
Por el camino ha pasado  
hambres fríos y dolores.

Y al niño lo lleva con grande cuidado  
porque el rey Herodes,  
porque el rey Herodes,  
porque el rey Herodes quiere degollarlo.

Huyendo de Herodes  
La virgen va caminando  
huyendo del rey Herodes.  
Por el camino ha pasado  
hambres fríos y dolores.

Y al niño lo lleva con grande cuidado  
porque el rey Herodes,  
porque el rey Herodes,  
porque el rey Herodes quiere degollarlo.

Y al niño lo lleva con grande cuidado  
porque el rey Herodes,  
porque el rey Herodes,  
porque el rey Herodes quiere degollarlo.

Y al niño lo lleva con grande cuidado  
porque el rey Herodes,  
porque el rey Herodes,  
porque el rey Herodes quiere degollarlo.

*(Y se oye abrir la puerta...).*

NORA. Alguien viene, seguro que ya es don Ramón...

*(Aparece en escena Manuel Maroto, lo llamaremos Maroto).*

SEGISMUNDO. ¡Manuel!

NORA. ¡Manuel!

ANTÍGONA. ¡Manuel!

HAMLET. ¡Manuel!

MAROTO 1. Me alegro de encontrarles aquí, aunque todavía falta un actor más... Esperemos que no haya ocurrido nada... ¡Pero si tenéis hasta champán...! Yo he conseguido traeros algunas cosas; unos bocadillos y mirad...

SEGISMUNDO. Turrón, pobre abuela mía, ella hacía en el pueblo un turrón especial con alpiste y miel.

ANTÍGONA. Bueno, no ha llegado el director, pero al menos ha venido el Regidor... Y la verdad, Manuel, es una alegría y un desahogo, siempre eres tan eficaz...

MAROTO 1. Espero serlo, doña Lola, espero.... ¡Ustedes son tan talentosos...! Denme una copa de champán... (*Bebe*). Yo no iba a venir... Pero como ya saben, ha ocurrido el accidente de don Ramón...

SEGISMUNDO. Eso no ha sido un accidente, eso ha sido una hijoputada de cuatros hijos de puta.

MAROTO 1. Lo sé, a mí me duele tanto como a usted...

SEGISMUNDO. ¿Cómo sigue?

MAROTO 1. Por ahora no tengo noticias; supongo que estará fuera de peligro... Me han avisado los periodistas del Hotel Florida y ellos me han traído... Saben que es un hombre muy discreto, que está comprometido con la República y que es un artista y un intelectual de prestigio, demasiado fiel a sí mismo en estos tiempos de confusión de dudas y de trasvases... Bien, cómo me alegra que me conozcan todos los presentes, porque con todos he trabajado, a usted don Alfredo de los rodajes de cine, y a usted don Ernesto de las giras...

SEGISMUNDO. ¡Compañero, si tú y yo...!

MAROTO 1. Yo les voy a llamar a todos de usted... les pido que seamos discretos... ya, ya sé que le conozco, don Ernesto, y porque le conozco, sé que se apasiona y no se da cuenta de que juega usted con sus cadenas mucho más que el personaje de Segismundo juega con las suyas. Por favor, nada de consignas ni de saludos ideológicos... Si nos exaltamos en la intimidad, corremos el riesgo de hacerlo fuera y delante de otros exaltados, sean de un lado o de otro, y que perdamos entre todos los nervios...

ANTÍGONA. Yo quiero preguntar...

MAROTO 1. Lo dicho va también por usted, doña Lola...

ANTÍGONA. De acuerdo, pero eso no será impedimento para que nos aclare algunas cosas...

NORA. ¿Por qué a mí se me cita para hacer la protagonista de *Casa de muñecas* y me encuentro con otros actores para hacer otros títulos?

HAMLET. ¿Por qué se me ha hecho firmar un contrato de teatro tan rápidamente si yo soy actor de cine?

SEGISMUNDO. ¿Por qué se me sugiere que renuncie por ahora a mi afiliación de mi sindicato...?

ANTÍGONA. En definitiva, ¿por qué nosotros? ¿Qué obra realmente se va montar?

HAMLET. Por qué.

NORA. Por qué.

SEGISMUNDO. Por qué.

MAROTO 1. Hemos creado para ustedes, justo para los que están aquí, una operación a la que hemos llamado: CÓMICOS, BLINDAJE Y EXILIO... Todos los espectáculos que se ofrecen ahora son discursos, arengas para exaltar y excitar a la gente, ni un solo título que nos haga reflexionar sobre la condición humana, ni un Shakespeare, ni un Calderón o un contemporáneo como Ibsen, aquí nos hemos vuelto todos suicidas de repente, somos una panda de rencorosos, envidiosos resentidos... Bueno, pues se ha pensado en esos títulos y en ustedes como protagonistas de esos dramas; y hemos dejado para bastante después el reparto de secundarios... Hemos jugado, incluso con ustedes, un poco para despistarles, no ofrecerles toda la información, todo nuestro plan, de golpe.

ANTÍGONA. No sé lo que nos quiere decir, Regidor...

MAROTO. Voy a intentar revelarles paulatinamente lo que está ocurriendo, ¿Don Ramón les ha citado aquí a través de don Luis Vaqueros Ruiz...?

NORA. Así es.

MAROTO 1. Nadie de ustedes se ha preguntado quién es don Luis Vaqueros Ruiz... Todos ustedes han hablado con Luis Vaqueros Ruiz y todos creen en él... ¿Podrían decirme cómo es...?

ANTÍGONA. Claro que sí; es un hombre joven de unos treinta años, buena planta, bien parecido, me dio su tarjeta...

NORA. A mí me dio también la suya, pero no responde a ese aspecto, a mí me atendió un hombre muy amable, de mediana edad, como de unos 50 años, bigotito y calvo...



HAMLET. Aquí puede haber algo de lo que pensaba. Porque para mí, don Luis era un hombre de unos setenta años, algo mayor que don Ramón y dijo ser pariente de D. Carlos Arniches...

SEGISMUNDO. Yo no llegué hablar con el tal don Luis, a mí, unos compañeros del sindicato me dieron una carta firmada por él convocándome aquí... A ver... ¿Esto qué es, una burla?

ANTÍGONA. Regidor.

HAMLET. Regidor.

NORA. Regidor.

SEGISMUNDO. Yo lo siento, pero si no viene don Ramón, me voy.

HAMLET. Y yo.

NORA. Y yo.

ANTÍGONA. Y yo también...

MAROTO 1. Basta, puede irse el que quiera, pero les sugiero, les suplico que no lo hagan. Por ahora, aquí están seguros, sepan ustedes que si están aquí, en este escenario, es por la sencilla la razón de que estamos intentando liberarles y protegerles, blindarles, en definitiva, de grupos incontrolados que ahora mismo les están buscando, y los están buscando para asesinarlos.

*(Todos quedan consternados y poco a poco reaccionan ante la crudeza y sobre todo a la carga de credibilidad que acaba de expresar el regidor Maroto. Se oye de nuevo un villancico, sugerimos que puede ser este).*

A las 12 de la noche  
todos los gallos cantaban  
y en su canto anunciaban  
que el niño Jesús nació

ay sí, ay no  
al niño lo quiero yo  
ay sí, ay no  
al niño lo quiero yo

señora doña María  
aquí le traigo unas peras  
aunque no están muy maduras  
pero cocidas son buenas

ay sí, ay no  
al niño lo quiero yo  
ay sí, ay no  
al niño lo quiero yo

## CUADRO V

*(Son las seis de mañana, están cansados muy cansados, pero tan agitados como expectantes despiertos).*

MAROTO 1. Han pasado ya casi dos horas... Abajo, tienen ustedes camas, podrían dormir un poco.

HAMLET. No se preocupe. Usted sí que debería descansar...

MAROTO 1. En cuanto sepamos algo de don Ramón... Tenemos que hacer un pacto entre todos y nos vamos a dormir. Hay colchones en los camerinos y abajo en el vestuario... Hay calefacción todavía y mantas...

HAMLET. Disculpe, Maroto, buen Regidor... Cuéntenos, o al menos yo sí deseo que se me cuente...

SEGISMUNDO. Diga usted lo que proceda...

ANTÍGONA. Yo también necesito que me cuente y disculpe...

NORA. Yo debo ser la única que ahora mismo no desea saber nada... Pero si hay mayoría, cuente usted lo que tenga que contar...

MAROTO 1. En Madrid, y en muchos sitios de España, no está siendo fácil ser un artista o un intelectual, en los dos bandos necesitan de gente destacada para reflejarlos en una lista, y el que esté en esa lista se halla en una compleja lotería,

porque en ese sorteo, en ese azar, o bien tu nombre ha caído en una cuartilla muy blanca que te servirá de salvoconducto o a lo peor, a lo peor, otro nombre ante la más mínima infiltración, sea cierta o no, puede volverse en una negra sentencia que te llevará a caer en un pozo sin salida. Luego hay otro tipo de persona que tiene la habilidad, o los contactos, para poder saltar de un listado a otro según le convenga, y encima salir indemne del siniestro juego...

ANTÍGONA. (*Mirando a Nora*). O hay gente que hace juego a los dos...

NORA. Ya me tienes harta con tus indirectas...

MAROTO 1. Por favor insisto que no debemos reprocharnos...

HAMLET. Pero no acabo de entender... Vale, de acuerdo corremos peligro y de alguna manera nos han engañado generosamente para refugiarnos aquí, pero no acabo de entender por qué nosotros y no otros...

SEGISMUNDO. Yo tampoco entiendo por qué...

MAROTO 1. Repasen ustedes el nombre de la operación: CÓMICOS BLINDAJE Y EXILIO.

ANTÍGONA. Me temo que yo sí, pero aclárelo Maroto, por favor...

MAROTO 1. Entre todos sus allegados y amigos hemos creado un gran guiñol... La idea partió de don Ramón Higuera, él admira las historias rocambolescas y un poco absurdas de Luis Buñuel o Gómez de la Serna y del doctor Ariel.

ANTÍGONA. No conozco al doctor Ariel...

MAROTO. Eso da igual, es un pariente de Alejandro Casona.

NORA. Sigo sin entender.

HAMLET. Deja hablar, continúe Maroto.

MAROTO 1. Gracias, en un principio era reunirles y ya lo hemos conseguido, porque él admira de todos su talento, y los conoce a todos, y los quiere... Fíjense si existe una conciencia sobre la espada de Damocles que pende de sus cabezas, que se ha conseguido entre los productores de teatro y de cine una colecta secreta para encender aquí la calefacción, y darles a todos unos víveres durante unos días, cómo esas botellas de champán que ha adquirido usted esta mañana doña Lola, en Lhardy. Hasta aquí la OPERACIÓN BLINDAJE, que todavía en este momento la estamos realizando. Pero hay

otra parte: la OPERACIÓN EXILIO... Estamos gestionando también unos pasaportes para salir de España... Haríamos lo que ha hecho Margarita Xirgú antes de empezar el levantamiento; iremos a algún puerto y desde allí partiremos a América. El caso es que esperemos unos días aquí todos, con un poco de vigilancia de guardias de asalto. Don Cayetano, el alcalde, que también está en ello, intentará colaborar con guardias municipales... Si alguno de ustedes quiere irse ya, puede hacerlo, pero es nuestro deber decirles el grandísimo riesgo que ustedes corren...

ANTÍGONA. Pero yo...

MAROTO 1. Y no teníamos otra. No podíamos a ustedes decirles nada. Si les desvelábamos el plan, se pondrían nerviosos antes de tiempo; así pues disculpen este secuestro, sin pedirles permiso... Pero si no lo hacíamos así, no se podía hacer de otra manera.

NORA. Pues no deja de ser una falta de respeto hacia nosotros...

HAMLET. Yo me siento casi halagado y muy querido...

SEGISMUNDO. Yo no sé qué decir... Yo, yo casi prefiero irme...

ANTÍGONA. (*Echando un poco de humor*). ¿Tú? Tú eres como mi hermano, que os gusta una barricada más que a un niño un pirulí...

HAMLET. No hubiera hecho falta utilizar varias personas, para ese cebo... Todavía no ha explicado por qué tantos actores para un solo productor y por qué ese nombre de Luis Vaqueros Ruiz...

MAROTO 1. Ya lo he insinuado antes, eso ha sido un pequeño juego perverso... Ya que todos ellos son tan recelosos, dijimos: "¿Qué apostamos a que estos divos y tontos del culo no se dan cuenta y se tragan un productor con distintas caras?" Madrid está viviendo una epidemia de recelo y de locura, tanto es así que ya no distinguimos de quién fiarnos y de quién no... Esta maldad de este juego reconozco que la aporté yo; un perverso aprendizaje que adquirí de niño cuando jugaba con mi hermano gemelo a despistar a nuestros profesores del colegio...

SEGISMUNDO. ¿Y por qué Luis Vaqueros Ruiz?

MAROTO 1. Formaba parte de poner un poco de humor a la operación: el nombre de Luis era un pequeño homenaje a la gente del mundo de la cultura española que

conocemos, que se llaman así, por ejemplo, Luis (*a Hamlet*) se llama su admirado Luis Cernuda, Luis Rosales es el poeta amigo del asesinado Lorca, o Luis Buñuel, este último simpatizante republicano, amigo de José Luis Sáenz de Heredia, primo del fundador de la Falange, dos simpatizantes de dos bandos, y sin embargo amigos, que comparten una productora de cine. Y todos ellos han querido protegerlos...

ANTÍGONA. ¿Y los apellidos?

MAROTO 1. Les pica la curiosidad... Los apellidos, ha sido una elección dolorosa, los hemos inventado como una conjura y está en relación con el asesinato de García Lorca; es un escondido homenaje. El poeta era de Fuente Vaqueros, Vaqueros sería un apellido...

SEGISMUNDO. Me temo de dónde puede venir el apellido Ruiz. En la CNT se dice...

MAROTO 1. Ya sé lo que se dice, y puede que sea cierto. Pero por favor, he dicho que no soltemos nombres ni siglas, que luego las mencionamos sin querer delante de quien sea...

SEGISMUNDO. Sí compañero, pero esto déjame que lo diga, porque me explota... Se dice que su asesino ha sido...

MAROTO. ¡Cállese por favor...!

SEGISMUNDO. Pero...

MAROTO 1. Si no valora su vida, respete al menos la de sus compañeros... (*Transición*). Don Ramón Higuera estaba intentando localizar a Margarita Xirgú, por un lado, para darle el pesame y por otro, para solicitarle que vaya buscando teatros para ustedes en América, están siendo allí muy generosos con los actores españoles... Y ella es también una mujer muy generosa... Se ha pedido que vayan de cabecera de cartel con los personajes protagonistas de esos títulos, que los hemos elegido, salir hacia América y allí, con los actores porteños o chilenos o paraguayos completar el reparto, lo mismo, lo mismo que tiene pensado hacer Margarita Xirgú... Y justos son esos los personajes y esos títulos que van hacer, esa es la intención de decírselo a la Señora Xirgú... Y ahí, en esa intencionalidad, no les hemos engañado...

Y ahora, ahora no tengo más remedio que decir lo que desde hace rato, no sé, me está costando decir... No les puedo ocultar que aquí viene otra parte más... Una parte terrible, una parte tremendamente dolorosa...

NORA. No, por favor... Noooooo...

MAROTO 1. ¿Lo temía verdad? Ay, doña Margarita Casado... Confiábamos en la prudencia de todos ustedes, por eso hemos sido tan misteriosos en este juego, pero no ha sido posible... Uno de ustedes ha ido a varias fuentes a depositar una información que era secreta y nos tememos que ha roto el juego... A pesar de que a todos ustedes, uno a uno, se les pidió la más absoluta discreción sobre este teatro, a pesar de no contarles a ustedes todo el plan, más que nada por una medida de precaución, hubo alguien, y alguien de ustedes, que pudo intuir el motivo de esta cita... Y sin encomendarse ni a Dios ni al diablo, ha informado de los nombres de todos, y ahora el conflicto lo tenemos servido... Tenemos peligro, y digo tenemos, porque yo no estoy al margen, yo prometí que si algo salía mal, yo me acercaba al teatro; tengo familia entre los dos bandos, y entre ellos, tengo a ese hermano gemelo del que hablaba que está en La Falange... Ojalá que si viene yo pueda y me deje intervenir... Si no, no tengo ni tenemos salida...

ANTÍGONA. ¿Qué nos has hecho, Margarita Casado? ¿Qué nos has hecho? No creáis que mi aversión por esta mujer sea porque yo soy una actriz que tenga envidia profesional de otra actriz. He intentado callarme, callarme por negarme a mí misma un dolor ahogado por el silencio, un dolor que lleva laténdome desde hace más de dos meses; he tirado de recursos de actriz, he querido establecer por ahora un terrible pacto de silencio, por no lesionar a mis padres, esos pobres ancianos. Y voy a intentar que se vayan de este mundo sin que sepan lo terrible de lo ocurrido, quiero evitarles esa información... No quiero que descubran que mi hermano ha sido fusilado. Y todos los amigos y toda la familia nos hemos puesto de acuerdo en decir que se ha ido a América con la Xirgú... Que nadie sepa que fue fusilado en Extremadura. Pero a ti, hija de mala madre, te prometieron, esos de la quinta columna, no sé qué prebendas si delatabas a algún cómico rojo que se hallase de gira... (*Transición*). Lo abordaron a la salida, al acabar una función de los Quintero y él militaba con los anarquistas... No queremos levantar sospechas... ni a los vecinos ni a los familiares, y a la gente del teatro no quiero decirle la verdad. ¡Y a ver si tienes cuidado con la información que vas dejando en tu bolso...!

SEGISMUNDO. Totalmente cierto... Yo lo sabía, sabía que corría riesgo, colaboramos juntos en el sindicato del espectáculo, pero el sindicato me dijo que no lo dijera... que tú querías proteger a sus padres. Era un buen compañero, una buena persona. *(Enajenado, expresando el texto con dolor, con ingenuidad)*. “Cuando esto acabe, Ernesto, tendremos por delante un mundo cojonudo, la cultura es muy importante, Ernesto, y el teatro, Ernesto, es la hostia, la gente entrará gratis a los teatros, porque la cultura debe ser gratis, la cultura sirve para pensar y para crear belleza... Tenemos que acabar con el poder, nada de militares, unos cuantos guardias de circulación y un buen puñado de maestros y monitores... Con eso es suficiente”... Pero lo han matado esos cabrones, lo han matado; y yo a pesar de estar en zona republicana no puedo salir a la calle y gritar y gritar...

*(Vuelven a retenerlo entre todos).*

ANTÍGONA. A ver, querida e insigne Margarita Casado, admiradora de la gran Margarita Xirgú... ¿Te suena Florida Altas Novedades? ¿Te suena Calle Hortaleza 57? ¿Calle de Carranza 20? Esta última dirección, en teoría sede oficial del Partido Socialista, donde en un mostrador, ibas a hablar de los proyectos de la Xirgú, y en otra ventanilla, se hallaba un entramado de mujeres tan falangistas como clandestinas al servicio de Auxilio Social. Has ido a todos... Te preguntaron dónde estaba Julián Vigó, el joven actor que admiraba a la Xirgú y diste todas las pistas, todas las direcciones... Como verás, no hace falta ser pobre, Ernesto Diosdado, para ser perseguido, porque después llega una hija de la grandísima puta como esta y no tiene el menor reparo en denunciar a quien haya que denunciar... Pero esto no acaba aquí, Margarita Casado...

NORA. A dónde quieres llegar a parar...

ANTÍGONA. Tú, que buscas información y delatas y te chivas de todo, no me dejas otra opción que contarte algo... Tus hijos están en Italia, sí, pero con tu suegro, ya que tu suegro está con su rey Alfonso XIII y sus amantes... Pero tu marido, tu fiel marido está aquí en España, seguimos con los juegos, otra vuelta de tuerca más... Te hace creer que te envía unas amorosas cartas, pero las envía a Italia, y después el abuelo paterno de tus hijos te las envía a ti, franqueadas desde allí... Y siento decir que se

están *descojonando* de ti, Margarita/Nora; mientras tú nos pones contra las cuerdas o contra el paredón, tu marido, el empresario Ferrer López, puede entrar y salir de España cuando le plazca, pero a ti no te dejan, él no está cumpliendo con sus deberes diplomáticos o empresariales en el exilio monárquico, sino que está en una finca andaluza que don Juan March desde París ha ordenado para que la disfruten un grupo de rebeldes... Ah, y tu marido está muy bien acompañado por una exuberante belleza italiana... Te lo digo porque yo estuve en la Costa Malagueña, y chica, no sé qué tienen tus maridos que siempre me pillan a mí de paso... Este destino mío, que se empeña en ser almohada de tus cónyuges. Vas a tener muy difícil que vayas a ver a tus hijos a la Italia de Mussolini... Las artistas que han apoyado La República, y que después van de un lado a otro espionando, no son de fiar... No tienes pedigrí ni como republicana ni como fascista...

NORA. Mientes; mis hijos están en Italia, con mi marido, y mi pasaporte y mis documentos se están gestionando... (*Sintiéndose acorralada, la tensión es inmensa y rompe a llorar*).

MAROTO 1. Siempre, por unas razones o por otras, cuando ha querido viajar para ir a verlos, no le han autorizado. Parece ser que La República Española sí le deja salir, pero la Embajada italiana no le deja entrar; a pesar de que su suegro es monárquico y usted pide asilo político... Ahora comprenderá que la familia de su suegro es la que consigue con sus influencias monárquicas la influencia del régimen de Mussolini, y el hecho de que le vayan dando largas es para que paulatinamente vayan quedándose con sus hijos... Quieren excluirla de su papel de madre. Le han robado a sus hijos y sus hijos no van a conocer a su madre. Incluso están consiguiendo, poco a poco, que la desprecien, por el hecho de ser actriz...

NORA. ¿Es necesario este dolor? ¿No puede usted parar de hacerme preguntas?

MAROTO 1. Disculpe, pero es necesario que las responda... Si usted iba a la sede de Falange, le decían que no podían hacer nada, usted delataba.

NORA. (*Acorralada y con dolor*). Sí.

MAROTO 1. Si usted iba otra sede del partido comunista para conseguir ayuda desde del partido comunista clandestino italiano y no se la ofrecían, usted igualmente delataba.



NORA. (*Igual*). Sí.

MAROTO 1. A la CNT fue a pedir ayuda y, en vista de que la ayuda no prosperaba, usted a los anarquistas los quiso comprar con un listado de nombres de unos cuantos curas que eran sospechosos, a su vez, de haber sido ellos unos delatores...

NORA. Sí, sí, sí.

MAROTO 1. Ha estado usted matando mosquitos a cañonazos... Qué colaboración tan perfecta, para crear el más perfecto de los conflictos... permítame decirle que es usted una actriz estupenda, pero un perfecto desastre como espía...

NORA. No me miréis así; yo no soy una mala persona... Yo... yo... he delatado por cobardía, he delatado por miedo. No miedo por mí, o por mi integridad física, sino miedo a perder a mis hijos. Ya que me echas en cara (*a Antígona*) el engaño de mi segundo marido, debo decir que me importan un pimiento mis dos maridos; a la mierda los dos, y a la mierda, porque no he podido darles ese portazo que se merecían...

Pero vosotros no tenéis hijos, y yo tengo los míos... Desde que estalló la República, no los he vuelto a ver... Aquí el rey Alfonso XIII dejó unos hijos con la actriz Carmen Moragas...

MAROTO 1. Ya. Pero usted no es Carmen Moragas...

NORA. Claro. Yo al principio apoyé de una manera vehemente la República, yo quería ser una actriz, como María Casares o como la Xirgú, yo quería ser una mujer de teatro, producir, elegir obras, descubrir talentos... Pero después, cuando me di cuenta de que me podían robar a mis hijos, pudo más mi instinto de madre; ese instinto me ha llevado a que desee ahora mismo que el levantamiento de los rebeldes se configure, si con ello el Rey vuelve con su monarquía y con su corte, y si en esa corte se halla mi suegro, pero con mis hijos, me daría igual que Franco establezca sus alianzas con Mussolini, o con Hitler o con la madre que los parió a todos, el tema es que me devuelvan a mis hijos...

Yo he ido dando información sin pensar, o sin querer pensar, que iba provocar esta catástrofe... Hubiera seguido utilizado todas mis armas de actriz para seguir representando el papel de una doble espía.

Ya es mucho tiempo para una madre sentir que un niño crece sin estar a su lado. Más de cinco años esperándolos desde que estalló la República... Podía haberme ido a Italia en aquel momento con mi marido, pero pensaba que después de unos cuantos meses no habría ningún problema, por eso me quedé aquí, por eso y porque yo quería ser como la Xirgú...

*(Entrando en escena, casi de puntillas, Pedro Crespo).*

PEDRO CRESPO. Buenos días... Disculpen... *(Todos un poco asustados ante una nueva presencia)*. No, no me tengan miedo... Tenga, señor Maroto, las llaves de la puerta de actores... Les traigo café caliente en un termo y unas rosquillas, todo esto me lo han dado en el Hotel Florida para ustedes...

*(Al quedarse un poco perplejos los cómicos por esta nueva visita de un desconocido, Maroto lo presenta).*

MAROTO 1. ¡Rosquillas! Qué milagro... Este es el actor que faltaba... Les presento a Pedro Crespo, se llama como el protagonista de *El alcalde de Zalamea*...

PEDRO CRESPO. Es cierto, tengo el honor de llamarme así. Disculpen que llegue a estas horas... Hemos estado ayudando a desescombrar una casa de una gente muy humilde, pusieron una bomba el otro día y en ese momento la vivienda no se desmoronó, pero después ha afectado a los cimientos, y ha tenido que ser esta noche cuando se ha derrumbado con toda la familia dentro... Menos mal que se han salvado los niños... Y algo sé yo de esto, de bombas a domicilio... Disculpen, disculpen que les abrumé...

ANTÍGONA. ¿No le habrán dicho que viene además a hacer *El alcalde de Zalamea*...?

PEDRO CRESPO. Mi nombre con el protagonista del título del drama de Calderón es pura coincidencia, por otra parte *El alcalde de Zalamea* ya lo he interpretado muchas veces, y durante muchos años seguidos, pero nunca profesionalmente; no tengo cualidades ni habilidades suficientes para tener el digno oficio de todos ustedes... Como soy maestro de escuela, siempre he montado obras de aficionados en los colegios o en la parroquia de mi pueblo...

MAROTO 1. Les informo que él es el único actor no profesional y que no viene engañado del todo, aunque yo no he venido para quedarme sino para colaborar...

ANTÍGONA. ¿Va a venir más gente? Ya puestos, cuéntenos todo...

MAROTO 1. En teoría, y no les miento, por ahora ya están todos los que tienen que estar... Ahora bien, esperemos que no venga ninguna visita a estropear, nunca mejor dicho, nuestra función...

HAMLET. (*Estrechándole la mano*). Encantado, Señor Crespo...

SEGISMUNDO. (*Estrechando la mano*). Encantado, salud. (*El resto de las actrices igualmente estrechan la mano del visitante*).

PEDRO CRESPO. Yo también he sido convocado, pero no para hacer ningún personaje...

ANTÍGONA. La cosa se complica, ¿qué lío es este?

PEDRO CRESPO. Señorita, yo soy un verdadero intruso, no soy un actor profesional como les comentaba aquí, el regidor. Soy un aficionado, y queríamos hacer este año, por enésima ocasión, el Tenorio ya que el pasado noviembre no se ha podido encontrar ni una compañía o mal grupo de aficionados que lo represente. solo en Murcia se han hecho un par de funciones. Cuando a veces para esas fechas, aquí en Madrid, en la capital, se convoca al respetable hasta en tres o en cuatro teatros a la vez. Este año lo que le ha tocado a Madrid es otro drama, otra tragedia: resistir a la ocupación del levantamiento: "No pasarán", dicen por la Gran Vía, pero algunos lugares ya están devastados y ocupados... Mi hermano, que era el alcalde de un ayuntamiento muy pequeño, ha sido fusilado, aunque a él, precisamente, le decían *el hermano del alcalde*, por aquello de llevar yo ya diez años seguidos interpretando el personaje de Zalamea. Sin embargo a mí también me han llevado al paredón, fuimos juntos, pero conmigo no acertó bien el pelotón de fusilamiento... Para mí ha sido una verdadera desgracia, porque yo hubiera querido morir... Una bomba se llevó por delante a mi mujer, a mis hijos, a mis nietos, a toda mi familia. Toda mi familia muerta... solo me quedaba mi hermano, nos llevábamos muy bien, nos queríamos mucho, él como era agnóstico cariñosamente me hacía bromas por mi fe religiosa, era un hombre bueno, ¡y nos queríamos y nos respetábamos tanto...!

SEGISMUNDO. Todavía no nos ha dicho por qué le han convocado.

PEDRO CRESPO. Don Ramón, y aquí el regidor, han ido varias veces a ver el espectáculo de nuestra parroquia... Ahora el pueblo se ha quedado desierto...

MAROTO 1. Don Ramón admira mucho el trabajo de teatro que hace de don Pedro. No solo ha montado *El alcalde de Zalamea*, sino también las obras que en este momento nos ocupan *Antígona*, *Hamlet*, *La vida es sueño*, *Casa de muñecas*, las ha dirigido él con su grupo de aficionados... Don Ramón, al enterarse de que ese pueblo se queda desierto, y al saber de su interés por el teatro, ha deseado que don Pedro venga para acá, para echarnos una mano, quería tenerlo de ayudante e incluso...

PEDRO CRESPO. Nos conocimos en una de mis excursiones que siempre he hecho a Madrid. Cuando yo acudía al Café Pombo bromeaba con el hecho de que yo fuera un católico que leyera ensayos de pensadores ateos... “¡Buñuel —apelaba al cineasta—, aquí tienes cuerda con este alcalde de Zalamea! Un católico de Calderón que reza a Marx y a Bakunin, ya tienes tema para un motivo surrealista”.

MAROTO 1. Le decía, don Pedro, que don Ramón ha tenido un accidente...

PEDRO CRESPO. ¡Ay, Dios mío, esta guerra! ¿Qué le han hecho?

MAROTO 1. Por ahora tan solo unos golpes de unos exaltados... Esperemos que llegue dentro de un rato, no hemos perdido la esperanza...

PEDRO CRESPO. Él me ha hablado de un plan de salvación que ha elegido para todos ustedes, y que quiere contar conmigo con un doble objetivo, por un lado protegerles y protegerme en este teatro y por otro estar preparados, por si hay que exiliarse... Es muy necesario que repasen parte de determinados personajes, de determinados montajes, con ustedes como primeras figuras de las grandes obras del teatro universal en castellano, que tanto gustan en la América Latina... Ustedes son muy estimados allí, y con actores de allí, se completarían los repartos correspondientes... Esperemos que podamos llevar a cabo el proyecto, si es que mantenemos una discreción por parte de todos... Yo he venido para ayudar al Sr. Guisado, para esta operación “CÓMICOS BLINDAJE Y EXILIO”. Exilio para ustedes; porque yo prefiero quedarme aquí, soy viejo y estoy solo, necesito que me entierren con los míos de una vez...

ANTÍGONA. *(Con una frustración y tristeza infinita)*. Lo que pasa, señor Crespo, es que nos tememos que el plan se ha venido abajo; alguien se ha ido de la lengua...

NORA. Yo, yo, yo, yo.

PEDRO CRESPO. Ya... *(Entendiendo la gran metedura de pata de Nora y disculpándola)*. ¡Qué pena!... Entiendo señorita, entiendo; el miedo, el jodido miedo. Yo no me atrevo a reprocharle nada, y les ruego que ustedes tampoco... ¿La historia ha salido mal?, pues nos aguantamos... La desesperación que provoca una guerra nos hace ser imprudentes; una guerra no nos vale de ejemplo para extraer lo mejor de nosotros mismos...

SEGISMUNDO. ¡Yo, lamentándolo mucho, me voy a ir!... No puedo estar esperando aquí en un refugio improvisado...

HAMLET. ¿Me dejas ir contigo?

SEGISMUNDO. No. Yo creo que no debes, disculpa, si yo antes he puesto a mi favor la balanza de mi origen humilde, ante el tuyo tan burgués; estoy viendo claro, que es un prejuicio, que no somos la medida de nada ni de nadie; yo, en esta guerra, el único sentido que veo es el beneficio que sacan quienes la han provocado... Pero yo, yo soy un hombre de acción, y tú, Alfredo, puedes hacer muchas cosas, sin traicionarte, puedes y debes escribir como ese Cernuda, al que tú admiras... Si tu padre ha muerto en el frente, yo te pido que vivas y que vivas para contarlo... Si vinieras conmigo, si vinieras a donde yo quiero ir, podrías morirte aún más de esa melancolía que hablas, y yo me sentiría culpable, y responsable... Eres una buena persona; leal y muy sensible, podrías ser un buen actor, o escritor o pensador... solo es cuestión de rentabilizar esa tristeza, tú eres un tipo cojonudo...

HAMLET. solo es cuestión de rentabilizar esa tristeza.

*(Se abren las puertas del patio de butacas y se oye primero la voz de don Ramón y después la voz dura de Maroto el falangista, hermano gemelo del Regidor...)*.

VOZ DE D. RAMÓN HIGUERAS. Buenos días a todos, muchachos...

NORA. ¡Don Ramón!

SEGISMUNDO. Don Ramón, por fin...

ANTÍGONA. Don Ramón, qué noche más angustiosa...

HAMLET. ¿Don Ramón, está usted bien...? Suba al escenario...

PEDRO CRESPO. Don Ramón, al final he podido venir... ¿Está usted bien?

VOZ DE D. RAMÓN HIGUERAS. No puedo subir. Aquí hay unos amigos que me lo impiden... Pero bueno, primero daros las gracias por confiar en mí, supongo que ya os ha puesto en antecedentes nuestro querido Regidor... Ahora estoy tan apesadumbrado, os pido disculpas porque al final, la historia no ha salido como queríamos... Yo sabía de los riesgos de esta convocatoria, pero no me guardéis rencor, de una manera u otra estaba previsto que iban a por todos nosotros...

VOZ MAROTO 2. (*Hablando a lo lejos desde el vestíbulo del teatro*). Ya ha hablado usted bastante, no le desatéis las manos, llevadle al coche... Y ustedes no se muevan de ahí...

MAROTO 1. (*Muy asustado, muy desesperado*). ¿Qué haces hermano ahí? Hace frío y ni siquiera llevas una chaqueta encima ¿Y qué haces vestido con esa camisa azul? Madrid es zona republicana, quítate esa camisa, estás loco...

VOZ MAROTO 2. Yo no estoy loco, querido hermano, defiende lo que es justo...

MAROTO 1. Por Dios, qué miedo me das, ¿Qué es lo justo para ti?

VOZ MAROTO 2. Lo sabes de sobra. Lo que debería ser justo para los dos, como hermanos que somos. ¿O te vas a quedar impasible ante iglesias quemadas, curas asesinados, monjas ultrajadas...? ¿Es que no tienes agallas para frenar a tanto crimen y a tanto rojo...?

MAROTO 1. (*Con dolorosa ironía*). Perfecto, hermano. Luchemos contra el crimen; venga, dame otro mosquetón, que entre tú y yo vamos a cometer más crímenes todavía...

VOZ MAROTO 2. Déjate de sarcasmos, yo amo a Dios y a mi Patria, y sé cuál es mi deber...

MAROTO 1. No creo que tu deber sea mancharte las manos por la patria con más sangre todavía...

VOZ MAROTO 2. Hermano, te pido que vengas...

MAROTO 1. Me tienes que dar la garantía de que a estos actores, no les vais a hacer nada...

VOZ MAROTO 2. Quien sea inocente nada tiene que temer... Tú, ven aquí...

MAROTO 1. ¡A saber qué entiendes tú por inocencia...! Julio, por favor...

VOZ MAROTO 2. Si no vienes para acá, volamos el teatro entero, con todos dentro, tenemos munición para hacerlo, hablo en serio, haz el favor y ven para acá...

MAROTO 1. Chicos, no os asustéis, no es mala persona...

ANTÍGONA. *(Con la auténtica ironía que la situación requiere)*. No, no, por lo que se oye no es mala persona, solo que el pobre tiene ganas de acojonar...

*(Maroto 1 se baja del escenario hacia donde está la voz de su hermano, con toda la serenidad y dignidad de la que es posible)*.

VOZ MAROTO 2. Ustedes esperen ahí, que ahora les diremos lo que hay que hacer...

HAMLET. ¿Qué podemos hacer?

PEDRO CRESPO. *(Buscando realmente ese instante de amortiguar la tensión que existe para todos y una actitud un poco desesperada y delirante)*. Estamos en un teatro y esto es un escenario, repasemos esas frases, esos versos, esos monólogos, que por una razón o por otra se han guardado en un rincón de nuestra memoria... *(Febri!)*. Esas frases, esos versos, esos monólogos han sido y son las oraciones de los cómicos, repiten, repiten y repiten en cada función de tarde y repiten y repiten en cada función de noche y repiten y repiten en cada función de cada día... Yo expresaré los versos del Alcalde de Zalamea... A ver *(dirigiendo la voz hacia donde se encuentra Maroto 2)*, Señor Maroto, podemos expresar unos versos y unos textos...

VOZ MAROTO 2. ¿Para qué quiere usted recitar?

PEDRO CRESPO. Respete que estamos en un teatro... le decía a los cómicos que expresar los textos de los grandes autores es un poco como rezar... Y estamos en un escenario...

VOZ MAROTO 2. De acuerdo, pero nada de mensajitos al exterior o a la más mínima se nos escapa un disparo...

PEDRO CRESPO. Gracias, ahí le ofrezco estos versos de Calderón.

No riñas por cualquier cosa:  
que cuando en los pueblos miro  
muchos que a reñir enseñan,  
mil veces entre mí digo:  
«Aquesta escuela no es  
la que ha de ser, pues colijo  
que no ha de enseñarse a un hombre  
con destreza, gala o brío,  
a reñir, sino a por qué  
ha de reñir; que yo afirmo  
que si hubiera un maestro solo  
que enseñara, prevenido,  
no el cómo, el por qué se riñe,  
todos le dieran sus hijos.

OTRA VOZ MASCULINA, QUE ACOMPAÑA A MAROTO 2 Y LLEGA DESDE EL VESTÍBULO. Joder, Maroto, no me lo puedo creer, si es igual que tú, no pensaba que fuerais unos gemelos tan idénticos...

VOZ MAROTO 2. ¡Atadlo...!

OTRA VOZ MASCULINA, QUE ACOMPAÑA A MAROTO 2 Y QUE LLEGA DESDE EL VESTÍBULO. ¡Joder, que es tu hermano!

VOZ MAROTO 2. ¿Quién coño manda en este escuadrón? No tengáis en cuenta que este tipo lleva mi sangre, atadlo, aseguraos que ningún guardia de asalto esté cerca, y llevadlo disimuladamente en el mismo coche, llevadlo donde tenemos retenido al teatrero ese de Ramón Higuera y a la más mínima, a cualquiera de los dos, sea quien sea, ya sabéis; le dais café, mucho café.

VOZ MAROTO 2. A ver, tú (*dirigiéndose a Segismundo desde lejos*). ¿Cómo te llamas?

SEGISMUNDO. Segismundo...

VOZ MAROTO 2. Déjate de gilipolleces, tu nombre de pila...



SEGISMUNDO. Soy apóstata tengo nombre en el registro civil, y estoy registrado como Ernesto...

VOZ MAROTO 2. Vete buscando tu documentación.

SEGISMUNDO. ¿Me puedes dar la tuya? Estamos en zona republicana, tú no eres ninguna autoridad...

VOZ MAROTO 2. Mira, rojo de mierda, o me hablas con respeto o lo vas a sentir después...

HAMLET. *(Alzando la voz hacia donde se encuentra el falangista)*. Maroto... ¡Haga caso a su hermano, no se meta en ningún lío...!

VOZ MAROTO 2. Eso se lo dices a tus amigos, que por la noche van haciendo el paseíllo, y seleccionando a la gente que va a misa para darles el tiro en la nuca...

PEDRO CRESPO. Yo voy a misa, y rezo, y a mí me ha apuntado y disparado gente que llevaba una camisa y una pistola como la suya... *(No puede evitar tutearle pero no desde el desprecio, antes al contrario lo trata con verdadero afecto paternal)*. Hijo, ponte una chaqueta, que hace frío...

VOZ MAROTO 2. La gente te apuntó, pero no te disparó... Ya hablaremos después...

NORA. Tenéis que demostrar otra actitud...

VOZ MAROTO 2. Claro, para que tu conciencia se quede tranquila, cuando tú has ido delatando a una parte de tu familia y a algunos amigos íntimos. A ver, prestigiosa actriz, ¿estás con la Italia de Mussolini? ¿Con la República? ¿Con la Monarquía? ¿Con el general Franco? ¿O en la quinta columna...? Porque en la quinta columna se habla de ti, que cambias de información como de bragas... Ten arrestos y mira de frente y haznos saber quiénes son tus enemigos, y asume tus ideas y tus actos...

NORA. Yo lo único que quiero son mis hijos a mi lado... Esas han sido mis ideas, o no sé, y esos han sido mis intereses, por otra parte, no he ido demasiado a misa, pero tampoco he vociferado himnos revolucionarios...

VOZ MAROTO 2. Ya te conocemos, a ver, Lola Vigó, usted está muy callada y suele cantar cuplés... Vaya bajando del escenario...

ANTÍGONA. Soy actriz, el escenario es el lugar de mi trabajo, en el escenario, canto, bailo, represento escenas, expreso parlamentos y establezco mis silencios. Este es uno de ellos...

MAROTO 2. *(Sube al escenario vestido con camisa azul, es el hermano gemelo del Regidor, va armado y los apunta a todos en una actitud prepotente y chulesca... Señala a todos y se detiene en Antígona)*. Ya puede usted bajar...

ANTÍGONA. ¿A dónde?

MAROTO 2. En un principio, algunos de ustedes van a estar encerrados, lo sentimos; no van a tener la calefacción de este teatro, en definitiva no van ustedes a poder ensayar ni hacer ninguna escena...

NORA. ¿Pero a dónde vamos?

MAROTO 2. Querida Margarita, aunque espero que por poco tiempo, Madrid es zona republicana, por ahora les vamos a retener, no vamos a ser tan imprudentes como para decirles a ustedes dónde. Y decírselo, además, a todo el mundo... Doña Lola Vigó, haga el favor de bajar y no haga ni un solo gesto y baje con cuidado o pasará usted a la posteridad antes de tiempo...

*(Antígona/Lola, lo mira con desprecio frente a frente, y de alguna manera le escope los primeros versos al rostro del hermano fascista del regidor)*.

ANTÍGONA. Adiós a todos. Margarita, mentiría si te digo que no te guardo rencor, pero prometo estudiar tu caso como si fuera un personaje de Chejov o de Dostoievski, no deseo enfrentarme con el odio... Se ha generado tanta y tanta insidia en tan poco tiempo... Pero no, no te acerques, a ver si va a aparecer otro marido tuyo, la fastidiamos, no, no te acerques, porque todavía no estoy preparada del todo para perdonarte...

Ay de mí, escarnecida ¡¿Por qué, por los dioses paternos, no esperas a mi muerte y aun en vida me insultas?! Ay, patria, ay, opulentos varones de mi patria. También a vosotros con todo, os tomo como testigos de cómo muero sin que me acompañe el duelo de mis amigos, de por qué leyes voy a un túmulo de piedras que me encierre, tumba hasta hoy nunca vista.

Ay de mí, mísera, que muerta, no podrá ni vivir entre los muertos, ni entre los vivos, pues, ni entre los muertos.

Por esta razón, ¡oh, hermano mío!, te honro a ti más que a nadie...

MAROTO 2. Lamento decirte que tu hermano ya fue honrado de alguna manera; a su pesar ha dado su vida, sí; pero por nuestra causa, que es la mejor causa para todos. El tiempo colocará las cosas en su sitio...

ANTÍGONA. (*Con mucha más vehemencia*). Aunque a los ojos de Creonte haya cometido un crimen y realizado una acción inaudita. Y ahora, con las manos atadas, me arrastran al suplicio, sin haber gustado de las felicidades del matrimonio, sin hijos que criar. Abandonada de mis amigos, ¡desgraciada!, viva voy a la tumba de los muertos. ¿Qué ley divina he podido transgredir? ¿De qué me sirve, infortunada, elevar todavía mi mirada hacia los dioses? ¿Qué ayuda puedo invocar, ya que el premio de mi piedad es ser tratada como una impía? Si la suerte que me aflige es justa a los ojos de los dioses, acepto sin quejarme el crimen y la pena; pero si los que me juzgan lo hacen injustamente, ojalá tengan ellos que soportar más males que los que me hacen sufrir inicuaamente.

MAROTO 2. Baje esas escaleras, la están esperando... Y a usted, (a Segismundo) ahora le toca dejar el escenario, su tragedia continuará en otra parte...

SEGISMUNDO. Nunca he sabido del todo si mi lugar era un escenario, pero ahora sí siento por fin que este escenario me pertenece... ¿También me espera un coche?

MAROTO 2. También.

SEGISMUNDO. Entonces debo hacer parte de mi monólogo.

¡Ay, mísero de mí, ay, infelice!

Apurar, cielos, pretendo,  
ya que me tratáis así  
qué delito cometí  
contra vosotros naciendo;  
aunque si nací, ya entiendo  
qué delito he cometido:

bastante causa ha tenido  
vuestra justicia y rigor,  
pues el delito mayor  
del hombre es haber nacido.

MAROTO 2. Pues te jodes, no haberte metido en líos ni colaborar con gente de tu calaña...

SEGISMUNDO. (*Que con mucha más vehemencia expresa sus versos*).

solo quisiera saber  
para apurar mis desvelos  
dejando a una parte, cielos,  
el delito de nacer,  
qué más os pude ofender  
para castigarme más.  
¿No nacieron los demás?  
Pues si los demás nacieron,  
¿qué privilegios tuvieron  
qué yo no gocé jamás?

SEGISMUNDO. Ya he acabado este monólogo, este quejumbroso pero hermoso monólogo, y como deseo amortiguar esa quejumbre y como seguramente me vais matar, aquí te dejo esta otra exclamación: ¡Muera el fascismo! ¡Viva la Anarquía, viva el movimiento libertario...!

MAROTO 2. (*Dando instrucciones y dirigiendo la voz hacia el fondo, donde se encuentran el resto del escuadrón*). A ver, ahí os envío a un gilipollas, a este, el café se lo dais cargado...

HAMLET. (*Emocionado, se acerca a Segismundo y ambos se funden en un abrazo*). Salud, compañero. Estos cabrones nos van a matar... Venga, nos encontraremos con Talía y esta nos ofrecerá el más hermoso repertorio de dramas, llenos de entusiasmo

por la vida y por la libertad... (*Se abrazan muy efusivamente con verdadera fraternidad dolorosa*).

MAROTO 2. Dejad los emotivos saludos, vais a tener tiempo de despediros, tú, qué, ¿nos vas a soltar ahora “el ser o no ser”...?

HAMLET. Soy actor, deseo expresar otro monólogo de Hamlet, menos conocido... Dirás este pasaje en la forma que te le he declamado yo: con soltura de lengua, no con voz desentonada, como lo hacen muchos de nuestros Cómicos; más valdría entonces dar mis versos al Pregonero para que los dijese...

MAROTO 2. Y esa obra de dónde coño ha salido, ¿seguro que es del Shakespeare ese?

HAMLET. Ni manotees así, acuchillando el aire: moderación en todo; puesto que aun en el torrente, la tempestad, y por mejor decir, el huracán de las pasiones, se debe conservar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión. A mí me desazona en extremo ver a un hombre, muy cubierta la cabeza con su cabellera, que a fuerza de gritos estropea los afectos que quiere exprimir, y rompe y desgarrar los oídos del vulgo rudo; que solo gusta de gesticulaciones insignificantes y de estrépito. Yo mandaré azotar a un energúmeno de tal especie: Herodes de farsa, más furioso que el mismo Herodes. Evita, evita este vicio. (*Baja del escenario, lentamente*).

MAROTO 2. (*Se dirige a Nora/Margarita*). Quedas tú...

NORA. Me apetece expresar el monólogo de la Xirgú, yo quise ser la Xirgú, pero me quedé solo con su nombre... expresaré el monólogo de D<sup>a</sup> Rosita... Al final me he quedado sin hijos y sin hombres, y los hombres que me han prometido amor eterno se han reído de mí, me han abandonado y ahora me convierto en un ser patético y despreciable... Y además pasaré a la pequeña historia del teatro como una cobarde que estafó a sus compañeros, parece ser que merezco esta soledad... El monólogo de la Xirgú y de doña Rosita la soltera, es un buen momento para recitarlo...

MAROTO 2. Oye, no me jodas, que yo no soy como mi hermano, que a mí el teatro, ni fu ni fa...

NORA/D<sup>a</sup> ROSITA. Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen sigo

dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que él se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y todo este tiempo he estado recibiendo sus cartas desde América, con una ilusión llena de sollozos que aún a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia.

MAROTO. Oye, ya está bien que tenemos prisa...

NORA/D<sup>a</sup> ROSITA. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera. Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie: muchachos y muchachas me dejan atrás porque me canso, y uno dice: "Ahí está la solterona"; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: "A esa ya no hay quien le clave el diente". Y yo lo oigo y no puedo gritar, si no vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos y no moverme más, nunca, de mi rincón.

Ya soy vieja. Ayer le oí decir al Ama que todavía podía yo casarme. De ningún modo. Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise con toda mi sangre, con quien quise y... con quien quiero. Todo está acabado... y sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía... ¿Es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad? Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretara sus dientes por última vez.

MAROTO 2. ¿Te queda mucho, Matahari?

NORA/D<sup>a</sup> ROSITA. Soy como soy. Ahora lo único que me queda es mi dignidad. Lo que tengo por dentro lo guardo para mí sola. ¿Qué os voy a decir? Hay cosas que no se pueden decir porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera, nadie entendería su significado. Me entendéis si pido pan y agua y hasta un beso, pero nunca me podríais ni entender ni quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola. Sería el cuento de nunca acabar. Yo sé que los ojos los tendré siempre jóvenes, y sé que la espalda se me irá curvando cada día. Después de todo, lo que me ha pasado les ha pasado a mil mujeres.

*(Nora/D<sup>a</sup> Rosita se da la vuelta y baja lentamente mientras MAROTO 2 la ve partir y la sigue despacio pero con paso firme).*

PEDRO CRESPO. Maroto (*Maroto se vuelve lentamente*), faltar yo, si no hay plaza en ese coche puedo ir en otro...

MAROTO 2. Usted por error ya fue fusilado, no produce peligro, es casi un anciano, un pobre actor aficionado y un maestro de pueblo sin alumnos, el verdadero peligro era su hermano, que era un alcalde rojo, ateo y republicano, usted es de misa diaria...

PEDRO CRESPO. Ya... (*Los dos se miran frente a frente. Crespo mantiene la mirada y de alguna manera la desafía, de tal forma que Maroto intenta no tambalearse*).

MAROTO 2. ¿Por qué se calla?

PEDRO CRESPO. No me callo por cobardía, ni por miedo, ya no tengo miedo... Me callo por pudor y quizás, quizás por ingenuidad, porque no me acabo de creer sus frases, no me acabo de creer que al verle actuar así, los seres humanos podamos ser como somos...

MAROTO 2. Ya. Estoy siendo el malo de esta función, ¿verdad? Usted se cree que soy un espantajo sin escrúpulos y sin corazón, usted es incapaz de darse cuenta de que por muy doloroso que sea, tengo mi responsabilidad... Por mi patria debo morir o matar; y ese es mi destino y esa es mi obligación. Se nos ha obligado a ello. ¿Qué piensa?

PEDRO CRESPO. Pienso que García Lorca tenía amigos falangistas y que Muñoz Seca seguramente tendría amigos republicanos... Ellos eran gente de teatro, ellos no

abrieron la espita de ningún conflicto irremediable... La catarata, la explosión de la guerra que a su vez ha disparado el odio y la venganza se ha abierto con gente como usted... Y si usted va a misa, no me gustaría coincidir con usted en ningún templo, porque el Dios en el que yo creo no transporta ningún arma... Pero ¡qué contradicción la mía!; ya que usted la lleva, se lo ruego, se lo pido por favor, máteme; no quiero seguir sufriendo, no tengo madera de mártir, porque después, a pesar de mi fe, me voy a sentir tan solo... Por favor, no me dejen solo en este desasosiego... Sobrevivir a otro fusilamiento más, cuando todos los míos ya no están, es el peor de los castigos... Fusíleme, por favor, porque yo no creo en ninguna patria; creo en hombres y en mujeres y en niños y en ancianos que se entienden, eso sí, en el castellano de nuestra hermosa lengua... ¿Pero la patria qué es? Sé que para que haya una patria tiene que haber una frontera ¿Pero para qué sirve una frontera?

MAROTO 2. Usted no es mala persona pero es un equivocado. Siga asistiendo a sus misas diarias y sufra lo que Dios le mande. ¡Ah!, y no se mezcle con tipos que le comprometen. Ahora tengo que irme. ¡Arriba España!

*(Se da la vuelta, se oye desde el vestíbulo a compañeros suyos que cantan el himno de la Falange).*

...Si te dicen que caí,  
me fui al puesto que tengo allí.  
Volverán banderas victoriosas  
al paso alegre de la paz  
y traerán prendidas cinco rosas  
las flechas de mi haz.  
Volverá a reír la primavera,  
que por cielo, tierra y mar se espera.  
¡Arriba, escuadras, a vencer,  
que en España empieza a amanecer!



PEDRO CRESPO. ¿Sabe, Maroto?, desde siempre me fascinó el teatro, pero nunca me han gustado los himnos, a pesar de que la letra de este, reconozco que está muy bien escrita (*murmura esos versos con dolor*), “Arriba escuadras a vencer, que en España empieza amanecer”... Me temo que ese amanecer del que se habla es en definitiva el de una triste madrugada, una madrugada terriblemente herida, y ojalá que esa herida no se convierta en una llaga tan perpetua como sangrante... Y que la tengamos que sufrir desde ahora y para siempre...

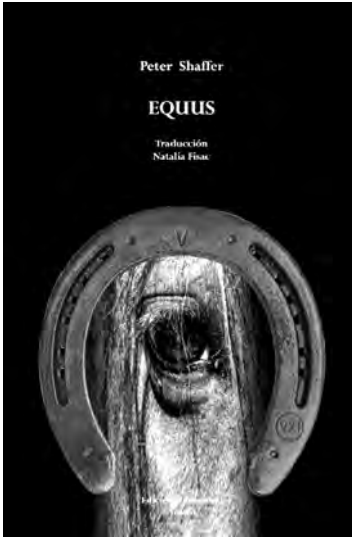
***RESEÑAS***

PARÁBASIS



## RESEÑA DE *EQUUS*, DE PETER SHAFFER (EDICIONES INVASORAS, 2016)

*Carlos Ferrer*



### *Negro silencio*

El británico Peter Shaffer (1926-2016), autor entre otras de la exitosa *Amadeus* y de *El apagón* (que lanzó al estrellato en España al finado Paco Morán), entendía la escritura como medio de comprensión individual en el seno de una comunidad. En *Equus*, pieza que data de 1973 y que fue estrenada en España dos años más tarde (merced al director debutante por entonces Manuel Collado), se inspiró en un hecho de la vida real para dar forma a una obra dramática, que pretende responder a esta pregunta: ¿Por qué un joven de diecisiete años cegaría una noche a seis caballos con un punzón de hierro? El psiquiatra Martin Dysart acepta tratar a Alan Strang, a pesar de sentir que su trabajo “ya no encaja conmigo” y de padecer “menopausia profesional”. Ediciones Invasoras ha publicado el texto dramático traducido por la actriz Natalia Fisac y hace bueno el dicho de que cada generación necesita sus traducciones, ay que la anterior traducción está fechada en 1979.

Aunque la vida matrimonial de Dysart naufraga como lo hace la de los padres de Alan, su interés por el joven trastornado no decrece ni un momento, en lo que se asemeja a un duelo de fuerzas: mientras Dysart busca la verdad para comprender al re-traído Alan, este se decanta por ocultar la motivación de sus actos por medio de un

hermetismo, el cual termina siendo inútil ante la experiencia y los recursos del bregado doctor. La investigación clínica de Dysart es como un inesperado latigazo tanto para Alan como para el lector.

Shaffer (quien retrasa todo lo posible la entrada en escena de Alan para generar intriga mediante la caracterización transitiva) critica la vacua normalidad social, idéntica a la actual, deshumanizada y generadora de frustraciones y de vivencias sin salida. Los valores de la sociedad industrial son defenestrados inconscientemente por Alan, sumido en un dolor sediento de un dios.

Alan mezcla (y confunde por culpa de su caos referencial) a Cristo-Equus (sagrado-profano) en una desequilibrada espiral en treinta y tres escenas, dotada de una incontrolable pasión, envidiada por Dysart. El menor Alan Strang diviniza la figura del caballo por puro azar, pero ese descubrimiento místico trastoca su existencia hasta límites insospechados y con consecuencias imprevisibles. Una fascinación que altera sus percepciones y que le absorbe de manera enfermiza. Alan monta al caballo (Equus), pero realmente es Equus el que lo doma y, en esa monta, el miedo y la desazón cotidianos se transforman en la mencionada pasión desbocada. Un chico que querría ser un centauro. Pasión por Equus. Dysart sostiene que “borraré las cicatrices de las heridas de su mente abiertas por las crines al viento”. Después de la cura, el resto debe ser negro silencio.

## Reseña de *Diaris (1969-1972)*, de Ricard Salvat (Universitat de Barcelona, 2017)

*Carlos Ferrer*



### *Las cenizas del ayer*

A partir de las *Confesiones* de Rousseau, los escritores europeos toman conciencia colectiva de la existencia de esta modalidad escritural, que nunca ha sido preferente entre nuestros escritores. En este segundo volumen de sus diarios, que comprende del 5 de enero de 1969 al 17 de diciembre de 1972, el director teatral Ricard Salvat (1934-2009) emplea dicha modalidad para revelar su experiencia interior mediante una introspección evocativa de su inmediato pasado desde el espacio del lenguaje, plas-

mando la exploración de una realidad por medio de la narratividad de lo cotidiano, en lo que es una práctica exenta de expectativas públicas, puesto que, solo poco antes de fallecer, el director catalán intentó la publicación de estos diarios sin suerte. Por medio de la sucesión de acontecimientos de acciones mínimas, que en ocasiones llega a despistar al lector no salvatiano, el director teatral traslada a las páginas de su diario la amarga inquietud por la salud de su hija y la decepción tanto por la asfixiante situación política española, como por el mediocre nivel del teatro en España, inquietud solo atenuada por el visionado de algunas películas meritorias y por sus clases como profesor no numerario en la universidad barcelonesa.

Esta segunda entrega se enmarca en el final de su etapa portuguesa (expulsión del país incluida) y su labor al frente del Teatro Nacional de Barcelona (TNB) durante dos temporadas (1970-1972), por lo que nos hallamos ante el espectáculo de la vida durante la larga noche del franquismo, la búsqueda de una renovación de la escena teatral, una aventura escénica que nos da a conocer las circunstancias vitales del director catalán. Salvat, pilar teórico de muchas generaciones y puente con el teatro europeo, trabajó y estudió en la República Federal de Alemania en diferentes etapas entre 1956 y 1962, estancias que le inspiraron su novela *Animals destructors de lleis*, Premi Joanot Martorell 1959 (le ganó a Mercé Rodoreda) y editada en México en 1961 (en España en 2009), y que le sirvieron para introducir a Brecht en España. En Alemania, Salvat descubrió el mundo, la democracia, el Berliner Ensemble, la compañía de Brecht y sus ensayos abiertos al público y los introdujo en la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual con la función social del teatro como bandera. Posteriormente fue director de los festivales de teatro de Tortosa y Sitges, pero eso es harina de otro diario.

En este volumen, Salvat no solo interpreta el mundo que le rodea enfrentándose a él, no solo penetra por las grietas de la realidad y se introduce en la intimidad de los advenimientos, sino que comenta numerosos libros y filmes. En estos comentarios a vuela pluma valora brevemente el estilo y el tono de las creaciones artísticas y no le tiembla el pulso para criticar sin acritud a Buñuel y su *La vía láctea*, a la belga Agnès Varda y su *Las criaturas* y a Godard y sus *La gaya ciencia* (“exasperante hasta extremos increíbles”) y *La Chinoise* (“indignante, pretenciosa”), así como para calificar de vulgar a *Marnie, la ladrona*. Igualmente expone reparos a su maestro Espriu (“vive fuera de la realidad”), a la tradición que representa Ignasi Iglésias y a sus coetáneos Vidal Alcover, Jaume Melendres y Alexandre Ballester y repudia la mezquindad de Loperena. Como hombre de izquierdas, tampoco ahorra rechazos a las habituales corruptelas franquistas ni a la acartonada burguesía catalana, producto de una sociedad mediocre, que cercenaba cualquier proyecto cultural de trascendencia, hasta el punto de escribir “he pensado que quizá sí que no tiene sentido seguir luchando en

un ambiente de tanta mediocridad y de tan exacerbado canibalismo”. Salvat tiene la sensación de estar siempre empezando por culpa de estas dificultades y se enfrenta a un 1973 repleto de incógnitas profesionales, que leeremos en una próxima entrega. Pero no todo es negativo, Salvat ensalza *Raquel, Raquel* de Paul Newman, *La tierra tiembla* de Visconti, *Los 400 golpes* de Truffaut, *El rito* de Bergman, *El ángel exterminador* y *Simón del desierto* (“muy inteligente y desconcertante”) de Buñuel, *Mamma Roma* de Pasolini y las películas de Bertolucci *Antes de la revolución* y *La estrategia de la araña*, muestra interés por la prosa de Ignacio Aldecoa y alaba el libro de Roman Gubern *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*. El director catalán descubre al actor Eusebio Poncela, un “chico francamente fuera de serie”, en la pieza teatral *Un sabor a miel*, dice que el filme *Francisco, juglar de Dios* de Rossellini “se adelanta a su época”, que *El pequeño salvaje* de Truffaut es “extraordinariamente generoso y enriquecedor” y que *Scarface* de Howard Hawks es una “verdadera obra maestra”. No obstante, de *Olvida los tambores* de Ana Diosdado con el “gran actor” Emilio Gutiérrez Caba encabezando el reparto, asevera que es “un producto burgués y retrógrado muy bien hecho. Es el exponente del New Deal de la sociedad burguesa madrileña”, mientras que de *Llegada de los dioses* de Buero Vallejo sostiene que “es la peor obra que él ha escrito últimamente”. También lamenta la *Lisístrata* de José Luis Gómez, de una “vulgaridad aplastante”, la actuación de Nuria Espert en la *Yerma* de Víctor García y la de Guillermo Marín en *Hedda Glaber*, con unos “refinados y preciosos” decorados de Andrea D’Olorico.

Estos son los años en los que redacta su tesis doctoral sobre Zola, “lo que impresionó de Zola es su poderosa inteligencia y su honestidad” dice Salvat. El director catalán explica de manera esclarecedora la polémica del Festival de San Sebastián de 1970, año en el que fue jurado del premio Arniches. Respecto al certamen alicantino, Salvat destaca la intuición de José Monleón y que el galardón sirva de termómetro para medir el nivel de los autores jóvenes, lamenta que Martínez Mediero no fuera ni finalista y, de manera involuntaria, desmonta la argucia de un dramaturgo que, al presentarse siempre con el mismo pseudónimo a los premios, presiona a los jurados de



manera sibilina; en la edición del Arniches de 1972, siente las infructuosas manio-  
bras de Monleón para premiar a Luis Matilla, quien finalmente no obtuvo el premio.

Para escribir en su diario, que registra tanto entradas dos días seguidos como va-  
cíos de dos meses y que adolece de una contextualización histórico-literaria, Salvat  
conjuga las ganas de hacerlo con el que quiera manifestar algo interesante o denun-  
ciable. Ejemplo de esto último es el mercadeo entre Marsillach y Pérez Puig tras la  
prohibición del *Tartufo* o la pitada que le dio Mario Gas durante una función de su  
*Ronda de mort* a Sinera. Salvat es exigente con lo que le rodea, con lo que invierte su  
tiempo y con sus propios espectáculos, de los que menciona virtudes y defectos a co-  
razón abierto, reconociendo sin tapujos el fracaso de su montaje de *El caballero de  
Olmedo* y el éxito de *Galatea*, debido a su “rigurosidad y seriedad”. Estamos ante una  
escritura discontinua e intermitente sin pretensiones literarias y desnuda de todo  
efectismo, que duele y perdura como un eco helado y persistente, 464 páginas de un  
retrato de época, de un retrato de Salvat que expone las cenizas del ayer y las heridas  
del mañana.

*PARÁBASIS*

*VOLUMEN IV*

*se terminó de imprimir  
en los talleres de Tomás Rodríguez,  
en Cáceres, el día 20 de febrero de 2018,  
el mismo día del nacimiento, en 1926, del  
dramaturgo y escritor español Alfonso Sastre.*







## PRESENTACIÓN

*Leire Iglesias Santiago*

## ENSAYO

**ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO EN EXTREMADURA EN EL SIGLO XVI**

*Miguel Á. Teijeiro Fuentes*

**ENTREVISTA A ALBERTO CONEJERO. SI DESCUBRES UN TEATRO**

*Juan Manuel Sánchez Rodríguez*

**ENTRE LEYENTES Y MIRADORES: TRES LECTURAS DEL ANFITRIÓN  
DE PLAUTO EN EL SIGLO XVI**

*Ana Murillo del Puerto*

**PEROPALO: UNA EXPRESIÓN TEATRAL-POPULAR-PAGANA DEL TARDOMEDIEVO**

*Isidro Timón Rodríguez*

## TEXTOS

**LÍNEA DE EMERGENCIA**

*Carlos Fernando Posada Tique*

**LA MADRUGADA HERIDA**

**PRÓLOGO**

*Mariano de Paco Serrano*

**LA MADRUGADA HERIDA**

*Fernando de las Heras*

## RESEÑAS

**RESEÑA DE EQUUS, DE PETER SHAFFER (Ediciones Invasoras, 2016).  
NEGRO SILENCIO**

*Carlos Ferrer*

**RESEÑA DE DIARIS (1969-1972), DE RICARD SALVAT  
(Universitat de Barcelona, 2017).**

**LAS CENIZAS DEL AYER**

*Carlos Ferrer*



EDITORA REGIONAL  
DE EXTREMADURA



ESUELA SUPERIOR DE  
ARTE DRAMÁTICO  
DE EXTREMADURA

JUNTA DE  
EXTREMADURA