

# PARÁBASIS



VOLUMEN IX



# PARÁBASIS



# **PARÁBASIS**

*VOLUMEN IX*

PUBLICACIÓN PERIÓDICA  
DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO  
DE EXTREMADURA

1ª edición: febrero, 2023

© del diseño de la ilustración de portada:

*Máscara Euclidiana Mix*

JAMI, 2022

© de los textos: los autores

© de esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA, 2023

Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura

Editora Regional de Extremadura

Maquetación e impresión: Control P

ISBN: 978-84-9852-749-0

Depósito legal: BA-41-2023

Impreso en España - *Printed in Spain*

## **PRESENTACIÓN**

**TEATRO DE OPERACIONES**

9

## **ENSAYO**

**EL PACTO CON LA FICCIÓN: APUNTES SOBRE EL TEATRO EN EL CINE DE  
PEDRO ALMODÓVAR**

*Francisco Javier Amaya Flores*

13

**SHAKESPEARE Y LA BIBLIA: UNA FUENTE DE INSPIRACIÓN PARA EL TEATRO  
DEL SIGLO DE ORO INGLÉS**

*Luis J. Conejero Magro*

23

**AMOR, VICIO Y VIRTUD EN EL TEATRO PRELOPISTA. PRIMERA APROXIMACIÓN**

*José Roso Díaz*

31

**GOYA Y EL ESPECTÁCULO EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII**

*M. Eulalia Martínez Zamora*

49

**"EL AQUÍ Y AHORA" DE WILLIAM LAYTON EN LA PREPARACIÓN ACTORAL**

*José Ángel Moreno López y M.<sup>a</sup> Araceli Molina Bravo*

73

## **TEXTOS**

**JARRAMPLAS**

*Jonathan González Gómez*

85

**LA MUJER DEL DICTADOR**

*Juan Domingo Aguilar, Kevin Cuadrado*

137

## **RESEÑAS**

*Carlos Ferrer*

**RESEÑA DE *LAMENTO DE JEAN NICOT*, DE PEDRO MONTALBÁN-KROEBEL  
Y ANTONIO CREMADES (MADRID: ÑAQUE, 2022)**

181

**RESEÑA DE *THE ARBOR*, DE ANDREA DUNBAR  
(SEVILLA: EDITORIAL BARRETT, 2022)**

183

**RESEÑA DE *ELISA*, DE MANUEL MOLINS  
(VALENCIA: INSTITUCIÓ ALFONS EL MANÀNIM, 2019)**

185

**RESEÑA DE *LOS DÍAS DE LA NIEVE*, DE ALBERTO CONEJERO  
(MADRID: EDICIONES ANTÍGONA: 2019)**

189



## TEATRO DE OPERACIONES

*Las palabras no son inocentes.* Cada vez que escucho esta frase, en ocasiones muy repetida, quiero remediar el disparate, porque las palabras son la esencia de mi trabajo y mi vocación, la cultura, y añado: *ni culpables*. En realidad, en mi cabeza la frase suena de otro modo: *las palabras no son ni inocentes ni culpables, pero sí responsables de las compañías que eligen*, y especialmente de sus *malas compañías*. Por eso cuando leo que alguien se refiere a las *guerras culturales* no sé con cuál de las dos palabras enfadarme, porque me parecen muy mala elección por ambas partes. Recuerdo esas ideas estos días en que, como consecuencia de la guerra que se libra en el este de Europa, con tanta frecuencia nos hablan del *teatro de operaciones*. Y sin embargo me gusta esta expresión. No es la única que relacionada con las artes escénicas me fascina: teatro de operaciones compite con aquella vieja denominación de las escuelas de medicina, teatro anatómico.

Creo que me gustan porque remiten a una percepción irremediable, el teatro está mucho más cerca de nosotros de lo que parece, como las máscaras definen nuestra personalidad, y no nos queda más remedio que acudir al teatro para explicar el mundo. Lo miremos como lo miremos, una responsabilidad. Por eso es imprescindible que seamos capaces de estimular al alumnado de arte dramático, de crear y mantener buenas escuelas de teatro, y de motivar a la ciudadanía para que valore –en el sentido ético, pero también en el material– todo lo que rodea a la escena. *Parábasis* es una buena muestra de ese compromiso que las instituciones, en primer lugar, tienen, y que se ofrece a todos los que están llamados a este universo. Patrocinada por la Consejería de Educación y Empleo y la de Cultura, Turismo y Deportes de la Junta de Extremadura, a través de la Escuela Superior de Arte Dramático y la Editora Regional de Extremadura, proyecta el interés por este arte más allá de los artículos, estudios y reseñas propios de una revista académica, y publica en este número los textos teatrales

ganador y accésit del certamen de obras dramáticas *Parábasis-Plaza del Arte*. Este premio es una muestra de ese compromiso que anticipábamos: hasta el momento había sido patrocinado por las fundaciones que rodean esa Plaza del Arte que es la cacereña de San Jorge, donde se sitúa la ESAD, la Fundación Mercedes Calles-Carlos Ballester y a la Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno, a las que hoy se suma una nueva Fundación que también comparte Plaza, la Atrio-Cáceres, de modo que la dotación del premio se ha visto incrementada. Pero hay algo que nos satisface aún más: saber que la revista, la Escuela, la Cultura en Extremadura suman, cada día, nuevos protagonistas en un teatro de operaciones pacífico, abierto y plural.

**Miriam García Cabezas**  
*Secretaria General de Cultura  
de la Junta de Extremadura*

***ENSAYO***

PARÁBASIS



## EL PACTO CON LA FICCIÓN: Apuntes sobre el teatro en el cine de Pedro Almodóvar

*Francisco Javier Amaya Flores*

### **Introducción: Lo ficticio vs. lo real**

*Una noche sin luna* (Juan Diego Botto, 2020) rescata algunos fragmentos de la *Comedia sin título* de Federico García Lorca, un drama social inacabado del que el autor tan solo dejó por escrito su primer acto siendo, al poco tiempo de iniciar su tarea, asesinado: “¿Cómo se llevaría el olor del mar a una sala de teatro, o cómo se inunda de estrellas el patio de butacas?” (García Lorca, 2006, p. 742).

Las palabras del poeta nos dirigen, en una y otra obra, a un pacto de ficción como espectadores que implicaría la aceptación de la máscara, el disfraz o el símbolo como elementos de una representación más auténtica que la propia realidad que experimentamos cuando salimos de los espacios de ficción, cuando nos alejamos de la sala de cine, del teatro o cerramos un libro. Sin embargo, en la misma obra inconclusa, el personaje del autor irrumpe ante el público para detenerla y para justificar la necesidad que siente de representar sobre el escenario la realidad social, el lamento de la calle:

La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro sino en mitad de la calle [...] quiere dar una pequeña lección a vuestros corazones, para eso es poeta, pero con gran modestia. Cualquiera lo puede hacer. [...] Ayer me dijo que en todo arte había una mitad de artificio que por ahora le molestaba, y que no tenía ganas de traer aquí el perfume de los lirios blancos o la columna salomónica turbia de palomas de oro (García Lorca, 2006, p. 742).

Los expertos en la obra del poeta granadino coinciden en clasificar la *Comedia sin título* en el teatro imposible junto a *El público* y *Así que pasen cinco años* por tratarse de un texto que aborda la reflexión sobre el propio teatro de la vida, tema fundamental en la tradición hispánica, que popularizó Calderón de la Barca en su auto sacramental más conocido, *El gran teatro del mundo* (1655), y que permitirá desarrollar en nuestra cultura el tópico latino *Theatrum mundi*. De

hecho, en 2005, Luis Miguel Cintra añadió, además de otros textos lorquianos, algunos fragmentos de la citada obra de Calderón para una versión de la *Comedia sin título* que se representó en el Teatro de la Abadía (Madrid).

La aceptación del tópico grecolatino (el mundo como teatro donde cada ser humano representa un papel) supone aceptar las posibilidades de la ficción –y hasta de la fantasía– y, por ende, del relato, del mito y de la representación; implica, entonces, un alejamiento de lo real, aunque la historia se inspire o parta de esta, sometida a los códigos de lo ficticio que pasan, por ejemplo, por la exageración o la estilización de géneros como la comedia costumbrista en el esperpento.

Entre los cineastas españoles del siglo XXI, también es posible encontrar un puñado de autores que rechazan el naturalismo desde enfoques muy personales. Es el caso de Álex de la Iglesia, Paco León o, más recientemente, Eduardo Casanova. El primero de ellos es heredero de la estética esperpéntica por convertir en caricatura a los personajes de sus obras más celebradas. Tanto en *El día de la bestia* (1995), como en *La comunidad* (2000) o en *Las brujas de Zugarramurdi* (2013), de la Iglesia da muestras de un estilo propio en el que mezcla el costumbrismo español con el humor grotesco reduciendo sus criaturas a fantoches –predomina la fealdad en ellos– que se desenvuelven como animales en una sociedad dominada por los instintos y la violencia. Paco León, en *Carmina o revienta* (2012), rompe los límites entre la realidad y la ficción al identificar a la protagonista de la historia con su madre en la vida real. Y Casanova, en *Pieles* (2016), muestra una mirada nueva en la que lo escatológico se funde con lo *kitsch* y en donde cada escena es una pose de color rosa.

En la misma línea, toda la cinematografía de Carlos Vermut (*Magical Girl*, 2014) es una defensa de la ficción, una apuesta por el desconcierto y por mostrar las pasiones más ocultas de sus personajes, con la incorporación de elementos procedentes de la copla, el cómic o la realidad virtual. El propio Vermut, a propósito del estreno de *Mantícora* (2022), reivindica el placer de lo ficticio al afirmar que cualquier cosa que pase por la imaginación podría ser representada exigiendo, al respecto, una madurez en el espectador que debe diferenciar lo que ocurre en el terreno de la ficción de lo que ocurre en lo real (Vermut en *El cine en la SER*, 2022, 4:51-7:07).

En los cuatro casos citados, se advierte la influencia, declarada por todos ellos, de Pedro Almodóvar, el autor español que mejor ha sabido combinar los

rasgos del cine postmoderno con la herencia de la tradición clásica hispánica –son numerosas las referencias a Federico García Lorca o a Valle-Inclán– y cuyo cine se convierte, por una lado, en paradigma del mundo como representación –la tragedia y la comedia de la vida–; por otro, en el referente para autores que continúan proponiendo historias que se alejan de lo real.

### **El pacto de ficción en Pedro Almodóvar<sup>1</sup>**

Todo es ficción en el cine de Pedro Almodóvar, aunque esto no impide que sus personajes reivindiquen su autenticidad. De la representación, de la aceptación del disfraz, del barroquismo y de lo exagerado, emerge la verdad tal y como confiesa Agrado, el personaje transexual de *Todo sobre mi madre* (1999), cuando sobre el escenario de un teatro afirma sentirse mucho más auténtica ahora que su cuerpo exhibe su falsedad de prótesis y silicona.

Su cine es la antítesis del naturalismo; para el cineasta la realidad es el origen, la inspiración que le permite representarla y distorsionarla en su representación, donde siempre hay artificio, de ahí que sus películas contemplen “mecanismos que terminan por proponer, más allá de la inspiración de la ficción en la realidad, los modos en que la realidad imita, se explica, se comprende, se aprehende... desde la experiencia virtual o el mundo paralelo que es la ficción” (Sánchez Noriega, 2017, p. 208). Varias de sus cintas comienzan en falso, con un segundo relato que se integra en el principal y que introduce la metanarración como rasgo definitorio de la postmodernidad. Ocurre en *Hable con ella* (2002), que se inicia con el fragmento de danza *Café Müller* como metáfora de la historia que acaba de comenzar.

La presencia de espejos, los cristales reflectantes, el decorado pictórico que muestra el perfil de la ciudad en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)..., pero también las canciones –resulta evidente que la voz de Luz Casal es muy distinta a la de Marisa Paredes (*Tacones lejanos*, 1991)–, la fotografía, la televisión o los escritores provocan un distanciamiento de lo real y propician en el espectador un ilusionismo que le obliga a reforzar un pacto de ficción donde busca la verdad más allá del artificio. Así lo afirma el propio cineasta:

---

<sup>1</sup> Los siguientes tres epígrafes son extractos de un trabajo más extenso del autor que puede consultarse en la bibliografía (Amaya Flores, 2022).

De hecho, la mayoría de mis historias son absolutamente inverosímiles, y tanto espectadores como críticos las han tratado como si fueran “costumbristas”. Para mí, entre otras cosas, el cine es eso: hacer que lo inverosímil pase por naturalismo, y provocar en el espectador cercanía y emoción. Toda la emoción posible. Esta emoción conseguida con artificio sí es real, y sincera, y habla de mí y de mi mundo, mucho mejor que yo mismo. La emoción es hiperreal, aunque el lenguaje sea artificial (Almodóvar, 2000, p. 20).

La inclusión de obras de ficción en sus textos fílmicos, además de distanciar al espectador de lo real, permite a Almodóvar establecer un diálogo intertextual<sup>2</sup> donde los personajes superan las frustraciones que lastran su existencia, se acercan a sus deseos, se explican su propia vida, su identidad y el mundo que les rodea. Este es el fin que cumple, por ejemplo, el fragmento que Salvador Mallo en *Dolor y gloria* (2019) comparte con el espectador de *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa. Se trata, por tanto, de un diálogo que el autor, para comprender la realidad, entabla con el mundo de la cultura y la creación artística: música, pintura, diseño, cómic, novela o teatro que exigen un espectador activo y culto que, a su vez, verá enriquecida su experiencia estética al reconocer las distintas capas que esconde la historia cuando descubra una de las numerosas citas integradas en ella (Sánchez Noriega, 2000, pp. 247-249).

Por concebir el cine como representación, porque le permite introducir un nivel narrativo más y por su vocación al género, la teatralidad en Pedro Almodóvar es, más que una presencia constante, un rasgo definitorio de su estética. Como en el teatro, sus películas aspiran a una verosimilitud cinematográfica

---

<sup>2</sup> Pérez Bowie (2008, pp. 154-156), al referirse a la intertextualidad literaria, incluye las referencias y las citas desde distintas perspectivas que pueden verse en el cineasta manchego y que se distinguen por: a) La extensión, donde diferencia entre cita mayor, por el modo en que contribuye a reforzar la temática de la película; y cita menor, a modo de guiño al espectador, que puede aparecer en la frase pronunciada por un personaje, en la portada de un libro que se muestra, en forma de fragmento citado por escrito en los títulos de créditos, en alguna dedicatoria o en un cartel anunciando una representación teatral. b) La frecuencia o incidencia en una misma temática a través de los intertextos incorporados. Y c) La función: pudiendo tratarse de un homenaje mediante el que se manifiesta la admiración hacia el autor citado o la sintonía formal que Almodóvar muestra con éste, o funcionar como duplicación o paralelismo entre la temática de la película y el fragmento incorporado en ella. Se trata, en este último caso, de una estructura en *mise en abyme* en cuanto que el personaje ve duplicada su historia en la del protagonista de, por ejemplo, la obra de teatro a la que asiste como espectador, que lee o que, incluso, interpreta. Un juego de espejos que todo lo convierte en espectáculo y con el que subraya su pacto con la ficción al distanciarse de toda transparencia narrativa.



donde la peripecia moral o los sentimientos de sus personajes afloran en estructuras narrativas que se alejan de la transparencia al introducir la máscara, el espectáculo o el cuerpo, siempre en un primer plano, en continua redefinición para alcanzar una nueva identidad.

### **El teatro en Pedro Almodóvar**

Para entender la admiración del cineasta por dramaturgos como Ibsen, Chéjov, Tennessee Williams o Jean Cocteau, recordemos su paso por el teatro independiente y rupturista que fue promovido por compañías teatrales en España a partir de los sesenta y que surgieron del teatro universitario o de aficionados. Se trata de un teatro dispuesto a distanciarse de las fórmulas convencionales de la alta comedia burguesa y a favor de una dramaturgia más visual, que se consolidó en los setenta al generarse un circuito comercial interesado en estas nuevas formas artísticas. Desde sus primeros años en Madrid, Almodóvar se integró en Los Goliardos, la compañía teatral independiente fundada por Ángel Facio en 1964 y donde conoció a los actores Félix Rotateta y Carmen Maura, ambos presentes en su primera película. Maura, además, aparecerá en todas las que dirigiera en la década de los 80.

A pesar de la variedad en sus postulados artísticos, las distintas compañías compartieron rasgos muy llamativos como la integración de formas más políticas en otras más vanguardistas o viceversa, la apuesta por los procesos de creación colectiva o la presencia de una estética que iba más allá de lo textual liberando consecuentemente a la escena del peso de la tradición. El propio Almodóvar, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), parodia a la doña Inés de *Don Juan Tenorio* cuando el personaje, que él mismo interpreta, declama, al ver el miembro viril del participante ganador del concurso Erecciones Generales: “Sueño, felices sueños, ¿es realidad lo que miro o es una fascinación? Apenas respiro”.

Su irrupción propició desde el inicio, además del acercamiento a dramaturgos extranjeros, la recuperación de autores ninguneados durante décadas como Valle-Inclán o Federico García Lorca. En *Átame* (1990), por ejemplo, Francisco Rabal interpreta al polémico director de cine que decide volver a ponerse tras las cámaras, para lo que considera su obra póstuma, con el fin de rodar una cinta de terror, *El fantasma de medianoche*, protagonizada por la actriz porno Marina Osorio. Al llamarlo Máximo Espejo, Pedro Almodóvar está incidiendo, desde el

nombre, en la visión grotesca y deformada que su personaje tiene de la realidad y, a la vez, apunta al espectador en una dirección, la del teatro de Valle-Inclán en *Luces de bohemia* donde definió, a través de Max Estrella, el esperpento.

Desde su primera película, *Pepi...* (1980), y hasta su última cinta, *Madres paralelas* (2021), antes de rodar, por espacio incluso de meses, Almodóvar prueba y ensaya hasta perfeccionar la labor actoral en todos sus campos y refuerza el contenido narrativo de la película. Concibe, pues, la puesta a punto de un rodaje como un proceso lento que va perfeccionando poco a poco y que comprende varias fases bien definidas siguiendo las pautas de un estreno teatral: las pruebas, los ensayos y el rodaje propiamente dicho.

Al rodar, opta por situaciones en espacios propicios para la representación –un teatro, la sala de cine, la televisión, la publicidad–, y sus personajes son filmados de frente o de perfil, vueltos hacia el objetivo de la cámara o de cara a su interlocutor que también aparece filmado del mismo modo. Cada una de sus imágenes, por tanto, tiende a la superficialidad y a una simetría organizada alrededor de un eje central al que, en palabras de Vincenot (2005, p. 248), “inmoviliza en una postura que le da un aspecto imponente y solemne al espacio, convirtiéndose el decorado en un altar profano”. Se trata, pues, de una frontalidad provocada por una cámara inmóvil capaz de reproducir el estatismo propio del espectador teatral y donde pareciera que, en cada escena, Almodóvar es absolutamente consciente de todo lo que le rodea a este.

Las raíces teatrales de su cine se advierten, también, en las numerosas escenas con dos personajes –abundan los primeros planos–, más propicias para la construcción de diálogos y de monólogos y que emplea para narrar historias por el puro placer de contar. Una buena parte de sus textos están contruidos a base de frases y réplicas, que muestran el uso que del idioma hacen sus personajes, que juegan a la contradicción o a expresar la reticencia a las descripciones de la realidad (“Yo no te miro, te admiro”). Para Sánchez Noriega (2017, p. 155):

Almodóvar se suma a los cineastas de referencia que se valen de los diálogos para exponer convicciones profundas o condensar su visión del mundo y estos se constituyen como un elemento esencial de su estética gracias a la querencia teatral, el cultivo de géneros muy verbales –melodrama y comedia–, la búsqueda de humor en la interacción entre personajes, el gusto por la cita o el habla popular [y] la condición extravagante de muchos de sus personajes.

Estamos, pues, ante un cineasta que muestra una fascinación deliberada por el teatro, como paradigma de la representación, y al que integra en sus películas tanto desde el punto de vista del contenido, como desde el formal. Tal es así, que Anxo Abuín (2012) se refiere al propio Almodóvar como un maestro en la teatralidad cinematográfica, no solo por cómo introduce determinados aspectos temáticos en sus obras, sino por los elementos que conforman una estética teatralizada:

El regusto por lo artificial y lo (neo) barroco, el exceso, la máscara, la gestualidad, lo ritual, el protagonismo del decorado y los objetos, el *kitsch*, lo *camp/queer*, el melodrama, la ironía teatral, la performatividad sexual, el cuerpo, el travestismo, la oposición *narración/mostración*, los monólogos, lo esperpéntico, las referencias intertextuales explícitas... (Abuín, 2012, pp. 156-157).

### **De la teatralidad al *Theatrum mundi***

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, todo lo que ocurre en la vivienda de Pepa –y hasta la propia configuración de la misma– es teatral. En ella, los extravagantes personajes viven situaciones ridículas y extraordinarias que se suceden unas tras otras y a las que contribuye la construcción de diálogos que acentúan el desorden y la incoherencia. En su casa, cada vez que se abre la puerta, todo es posible: desde un gazpacho adulterado hasta el sueño profundo de Marisa que la hace convertirse en otra mujer cuando despierta. Estamos ante un uso consciente de la teatralidad, por el decorado, por la importancia que adquiere en la obra la palabra y porque la verosimilitud solo es posible si el espectador acepta el distanciamiento de lo real. La verdad del cine almodovariano, por tanto, radica en la representación, se construye desde la observación de la realidad, pero, sobre todo, desde lo deliberadamente inventado para conectar con las emociones.

Así lo han advertido estudiosos como el novelista Antonio Tabucchi al considerar que “Almodóvar parece haber hecho una síntesis de las tres claves de interpretación de la aventura humana: en él la vida es a la vez sueño, teatro y circo” (Sánchez Noriega, 2017, p. 192). No es de extrañar, por tanto, que el final de *Mujeres...* concluya, a modo de epílogo, con la canción de La Lupe *Puro teatro*, mientras Pepa cuenta a Marisa que finalmente no alquilará el ático, en el que vive y en el que se ha desarrollado la trama, porque le encantan las vistas: un decorado pictórico en el que aparecen edificios de Madrid que nunca han

permanecido juntos y que se convierte en el telón de fondo de un escenario en el que Marisa parece haber perdido la virginidad tras despertar de un sueño, rodeada de patos y gallinas en una especie de arca de Noé donde la vida es, como en el bolero, puro teatro.

Finalmente, en *La voz humana*, el cortometraje que Pedro Almodóvar estrenó en 2020, basado en la obra de teatro homónima de Jean Cocteau, el cineasta salta al otro lado del decorado para mostrar al espectador el material con el que se construye el artificio. La teatralidad atraviesa tanto al personaje interpretado por Tilda Swinton como a cada uno de los elementos que construyen la escena y alcanza una dimensión metafórica, al menos, en dos sentidos: la naturaleza ficticia de la propia obra en sí, que muestra el revés del decorado, y hasta la nave en la que estos se han construido para el rodaje; y la naturaleza ficticia del mundo al constatar cómo en la vida actuamos de acuerdo a ciertos patrones de conducta representando distintos papeles que nos permiten fingir o disimular (Pardo, 2018, pp. 85-87). Como señala Abuín (2012, p. 73), al abordar el filme de teatro, al final “todos quedamos enmarcados dentro de una ficción, que es la vida, que a su vez es un escenario, [...] anclada a una visión *sub especie theatri*” y donde el teatro y la teatralidad plantean una reflexión estética y filosófica.

La historia se desarrolla en dos espacios que podrían sintetizarse en uno: el ático en el que vive el personaje y que está dentro de la nave en la que se ha construido el decorado que da forma a la vivienda. Tilda Swinton pasa del ático a la nave, de un lado al otro del decorado, para representar el dolor, el abatimiento y la soledad de una mujer que ha sido abandonada; y, de este modo, Almodóvar, mostrando la espalda del decorado, reflexiona sobre el carácter ficticio de la obra y sobre los modos de representación del dolor.

Cada acción le permite reconocer su propia realidad, ahondar en sus sentimientos, por mucho que estos obedezcan a patrones culturales heredados e impliquen la simulación o el fingimiento. Si lo real incluye representaciones, la vida requiere fingir por las carencias de la propia vida. El personaje, de hecho, en la última conversación que mantiene con el amante, dota a la ficción –entendida como concepto que incluye la mentira, la exageración o la manipulación– de una superioridad que le permite expresar sus sentimientos. Lo hace cuando le miente al enumerar lo que ha realizado durante los tres días que llevan separados: en apariencia, la mujer se muestra ante el amante equilibrada y serena por

más que el espectador advierta una mentira que Almodóvar refuerza situando la escena en las traseras del decorado. Ocurre también cuando, de nuevo en la nave, ocupando el centro de la imagen que ahora parece un escenario, ella exagera, llegando incluso al patetismo, que jamás sería capaz de hacerle daño. Sucede, finalmente, cuando confiesa que había calculado la cantidad de pastillas necesarias para dormir profundamente sin que su vida corriera peligro.

La obra entonces, al mostrar cómo la vida implica ensayar distintas interpretaciones de uno mismo, propone una reflexión filosófica en la que plantea la naturaleza ficticia del mundo –a la que ya se aludía en el final de *Mujeres...*-. Se refuerza, por tanto, la idea del *mundo como teatro*, donde la representación de un papel se integra en la vida cotidiana. Nadie dice la verdad por completo, resulta, por tanto, imposible conocer de manera objetiva la identidad de las personas, lo que nos lleva a suscribir las palabras de Company a propósito de las películas de Bergman: “*estar en el mundo* constituye el dominio de la representación, de la mascarada: la propia materia ficcional del film. Cuando las máscaras caen, es como si alguien apagara las luces de la escena” (Company en Abuín, 2012, p. 100).

Estamos, pues, como ya se ha dicho, ante un tratado de estética almodovariana que reflexiona sobre el carácter ficticio de la obra, y hasta del mundo, y donde el autor vuelve a introducir la perspectiva irónica al convertir el monólogo de Cocteau en un acto de venganza semejante al de Pepa en *Mujeres...* Escenificado el dolor que provoca el abandono, la protagonista incendia el ático artificial donde representaron su historia de amor, aprende a colgarle el teléfono y se convierte en dueña del perro que la ha acompañado desde el inicio y que hacía más insoportable el recuerdo del amante. Ambos se acostumbrarán a llorarle juntos. Cuentan con la ficción.

## Bibliografía

- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.
- AMAYA FLORES, F. J. (2022). La teatralidad como pacto de ficción en *La voz humana* de Almodóvar. *Tropelías*, 37, 59-71. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/6084>.
- ALMODÓVAR, P. (2000). Discurso del Excmo. Sr. D. Pedro Almodóvar Caballero. En *Investidura como Doctor «Honoris Causa» por la Universidad de Castilla-La Mancha del Excmo. Sr. D. Pedro Almodóvar Caballero*. Ciudad Real: Universidad Castilla-La Mancha, 17-34.

- El cine en la SER. (6 de octubre de 2022). *Mantícora. Entrevista a Carlos Vermut*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=v1xbenp-SvE>.
- GARCÍA LORCA, F. (2006). *Comedia sin título*, en *Federico García Lorca. Obras completas*, vol. 2. Barcelona: RBA, 742-758.
- PARDO, P.J. (2018). Del metateatro a la metaficción teatral en el cine: *Familia*, de Fernando León de Aranoa, y sus allegados. En J.A. Pérez Bowie (Ed.), *La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro*. Madrid: Catarata, 61-98.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- VINCENOT, E. (2005). Superficialidad y *mise en abyme*: sobre dos tendencias de la imagen almodovariana. En AA. VV. *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*. Cuenca: Servicio de Publicaciones Universidad Castilla-La Mancha, 243-253.

**SHAKESPEARE Y LA BIBLIA:  
Una fuente de inspiración para el teatro del  
Siglo de Oro inglés**

*Luis J. Conejero Magro*

En la Inglaterra de las dinastías Tudor y Estuardo, que alguien leyera los enredos románticos o las hazañas eróticas propias de los dioses paganos de religiones que ya no eran mayoritarias entre la población, y que no lo habían sido en los últimos siglos, podría considerarse inmoral por parte de aquella clase culta y conservadora que asistía al teatro. Puede parecernos algo alejado de nuestro siglo XXI, pero es cierto que los modos y las modas en los que el ser humano participaba entonces son bastante similares a los de ahora. Actualmente parece que existe un cierto distanciamiento entre el hombre y la religión, aunque esta –principalmente desde un prisma cultural– ejerce una autoridad innegable. Así, podemos afirmar que la influencia bajo la que los escritores del Siglo de Oro inglés componían los embrollos que vivían sus personajes en sus obras de teatro era, por un lado, la marcada por la religiosidad común de la antigua –y recientemente condenada al ostracismo por Enrique VIII– Iglesia Católica, desde el cisma que su divorcio con Catalina de Aragón había provocado; y por otro, la fe adaptada y fresca que emanaba de la bastante bisoña Iglesia Anglicana de la época. Podríamos decir lo mismo de los actuales guionistas de cine o series o de los novelistas más aclamados, y de su relación con la religión como –me atrevería a decir– una de las principales fuentes de su inspiración. De un modo u otro, la religión sigue siendo un imparable estro de la literatura.

Una de las musas de inspiración de William Shakespeare también fue la religión. De hecho, de los muchos aspectos ingeniosos de este genio de la literatura inglesa –sí no universal– que hay que destacar entre sus méritos está el hecho de que el dramaturgo isabelino no tuviera una educación académica y sus fuentes de influencia principales estuvieran profundamente ligadas a la vida común de la sociedad en la que le tocó vivir. Así, su pluma se preñó del lenguaje, los conceptos y el imaginario proveniente de la Biblia.

Según defienden algunos de los autores más respetados en el estudio de Shakespeare y la Biblia, como Naseeb Shaheen (1995), Steven Marx (2000), Alison Shell (2011) o Hannibal Hamlin (2013), la Biblia inglesa que Shakespeare manejó no fue la conocida Versión del Rey Jacobo (*King James Version*) o la Versión Autorizada de la Biblia (*Authorized Version of the Bible*), publicada en 1611, sino la Biblia de Ginebra (*Geneva Bible*) de 1560. Sin duda, la traducción de la Biblia promulgada por Jacobo I no llegó a tiempo, pues ya había concluido el período de mayor esplendor artístico del escritor, quien fallecería apenas un lustro más tarde. Sin embargo, la Biblia de Ginebra, que vio la luz tan sólo cuatro años antes del nacimiento del escritor, sería el texto de referencia para todo aquel que profesaba el cristianismo, ya fuera en casa, en la escuela o en la iglesia, al menos hasta la aparición de la Versión Autorizada.<sup>1</sup>

El ejercicio que en este trabajo se presenta no es otro que el que nos permite la teoría de la intertextualidad, gracias al trasvase que se produce desde el Texto Sagrado hasta el texto dramático de un muestrario de ecos, referencias o citas –que esta metodología glosa como ‘intertextos’– de carácter religioso, como es obvio, y que empapa los discursos de los personajes principales de la obra dramática del escritor isabelino. La importancia del rastreo y posterior análisis de dichos intertextos bíblicos recae hoy en día en acercar al espectador de una obra de Shakespeare al mensaje que el autor quiere transmitirnos. Su función es capital cuando entendemos que los textos literarios poseen memoria, maduran, envejecen y pueden hasta volverse rancios; pero su voz sigue teniendo la misma que en el momento de su composición. Ahí yace la dependencia entre el análisis de los intertextos escriturísticos y la evocación –que es precisamente intertextual– de la historia.

En efecto, la memoria de la historia en la literatura se lleva a cabo a través de toda una serie de recursos retóricos y está presente en casi cualquier obra literaria. A pesar de lo que esto supone ya desde un punto de vista contextual o argumentativo para cualquier texto literario, no se agota ahí el potencial estilístico que atesora la memoria histórica, en particular cuando esta bebe de uno de los textos más importantes jamás escritos como es la Biblia; y a esas valiosas marcas de naturaleza argumentativamente ornamental se añade el carácter venerable y

---

<sup>1</sup> Aunque el presente artículo está escrito en español y va dirigido a un público que lee en esta lengua, resulta pertinente entender que el uso de una Biblia y no de otra es clave para apreciar y entender las alusiones escriturísticas que aparecen en la obra de Shakespeare.



las asociaciones culturales que irradian desde cualquier episodio escriturístico. Por señalar algunos ejemplos que nos permitan ilustrar lo que se acaba de plantear aquí, ya en el teatro isabelino y jacobeo, Shakespeare presentaba sus dramas históricos al público inglés *ex theatrum* –debido a la idiosincrasia del drama, y no necesariamente *ex cathedra*– permitiéndose jugar, adaptar y retorcer la memoria histórica reciente de las Islas Británicas. Así, en su primera tetralogía (*Enrique VI Primera Parte, Enrique VI Segunda Parte, Enrique VI Tercera Parte y Ricardo III*) Shakespeare trasvasa al género dramático la guerra civil en la que se enfrentaron durante varias décadas las dos casas nobles de Lancaster y York, cuyos símbolos eran rosas de diferente color –blanca para los York y roja para los Lancaster– y cuyo nombre ha pasado a ser, para los historiadores, y precisamente por esta curiosidad simbólica, la guerra de las Rosas, como comúnmente se denomina en países de habla inglesa, o la guerra de las *Dos Rosas*, como didácticamente se estudia en fuentes en lengua española. Ampliamente aceptado por la crítica es que uno de los motivos por los que Shakespeare dedicó más de un tercio de su producción dramática a la memoria histórica de los sucesos de la historia reciente del pueblo inglés, no sólo en su primera tetralogía sino también en la segunda, donde encontramos textos tan icónicos de la producción de este autor como son *Ricardo II*, las dos partes de *Enrique IV* y *Enrique V*, es porque el público estaba deseoso de saber más sobre su propia historia, pero también porque se había arraigado al pueblo anglosajón un embrión que estaba desarrollando los tintes más nacionalistas y regionalistas que Inglaterra había vivido hasta esa fecha. No hay que olvidar que el ejercicio de detección de la memoria histórica no sólo se puede llevar a cabo en obras históricas como las referidas sino en tragedias de corte mucho más popular y que parecieran no tener un referente histórico tan directo como *Romeo y Julieta*. Aunque la fuente de inspiración de esta tragedia romántica de los dos amantes de Verona no posea un nexo textual de partida tan fidedigno o real como las obras históricas de Shakespeare –que principalmente están basadas en las crónicas de Raphael Holinshed (1587) y de Edward Hall (1548)–, la memoria histórica de esta tragedia veronesa nos lleva hasta el poema de 1562 de Arthur Brooke “*The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*”, inspirado por el famoso cuento de Matteo Bandello. Dicho de otro modo, el ejercicio memorístico se lleva a cabo de igual modo y la historia entreteje la maraña que Shakespeare nos presenta encima del escenario.

Así, a través de la caracterización histórica que nos anuncia Shakespeare en estas obras, por señalar algunos ejemplos, el dramaturgo isabelino se sirve de la Biblia para revestir de intertextualidad religiosa los discursos y parlamentos de los personajes principales; y es ahí donde radica la fuerza expresiva de dichas referencias, en concreto, la fuerza del texto escriturístico. Veamos a continuación una serie de ejemplos que nos permitan ilustrar la relación entre la intertextualidad bíblica y la memoria literaria en la crestomatía que estas obras de Shakespeare nos ofrecen.

En uno de los momentos más importantes, al principio de *Enrique VI, Primera Parte*, cuando el ejército enemigo se lamenta de luchar contra una cohorte de ingleses débiles y cobardes, Renato le dice al Rey de Francia, Carlos, que Salisbury es un triste asesino, que “lucha como un hombre cansado de su vida” (1.3.5., p. 11). El intertexto procedente del Génesis es claro, ya que las palabras del duque de Anjou nos recuerdan a las de Rebeca frente a Isaac, cuando le dice “Estoy cansada de vivir al lado de las hijas de Het” (27:46) y le pide a este que medie para que su hijo pequeño, Jacob, no se case con ninguna de las hijas de Het. Pareciera como si el paralelismo entre las dos historias nos indicara un cierto encaje entre la personalidad de Rebeca y de Renato, al tratar los dos de evitar que algo peor les suceda a Jacob, en el relato bíblico, y a Salisbury, en la obra shakesperiana.

Un segundo ejemplo nos permite entender cómo Shakespeare usa tanto las palabras como los lugares en los que las escenas de sus obras tienen lugar para revestir de un imaginario colectivo y religioso lo que sucede en sus dramas. Así, en *Ricardo II*, en la escena del jardín del palacio del duque de York –jardín que nos recuerda al Edén, siendo este además uno de los lugares comunes y una referencia repetida en varias ocasiones en la obra–, la reina escucha a escondidas cómo unos humildes jardineros y sus ayudantes critican las malas decisiones que su marido ha tomado y como estas acabarán por dar al traste con su reinado. Enfurecida de que hasta la clase baja critique a Ricardo, la reina le pregunta al jardinero por qué habla así de un rey ungido por Dios, a lo que este le responde:

La fortuna de ambos está en la balanza.  
En el platillo del rey no hay nada más que él mismo  
y unas cuantas vanidades que disminuyen su peso.  
Pero en el platillo del gran Bolingbroke ... (3.4.83-6, p. 598)

Abatida más que sorprendida, es muy probable que las palabras del jardinero le hagan pensar a la reina en el episodio de uno de los Libros Proféticos más relevantes del Antiguo Testamento, el de Daniel, cuando Baltasar descubre las premonitorias palabras escritas en el muro, que Daniel puede interpretar como “has sido pesado en la balanza y te falta peso” (Daniel 5:26). Al igual que nos cuenta la profecía de Daniel, “aquella misma noche fue asesinado Baltasar, el rey de los caldeos” (5:30), el final de *Ricardo II* no promete el reino glorioso con el que aspiraba y soñaba el rey inglés sino el sueño eterno al que le condenan los asesinos que lo matan en el último acto de la obra.

Nuestro tercer ejemplo en este ensayo, que tiene una relación directa con la obra de *Ricardo II*, por tratarse de la siguiente parte de la segunda tetralogía y porque las palabras del intertexto que analizaremos provienen precisamente del monarca que depone a Ricardo II, su primo Bolingbroke, nos ayuda a entrever la distancia entre estos dos reyes y la distorsión de los conceptos de monarquía y justicia con los que Bolingbroke –que una vez coronado pasa a ser Enrique IV– abrazó su reinado. Es precisamente en los votos que hace el monarca al principio de *Enrique IV, Primera Parte* porque la contienda civil en la que está participando llegue a su final, donde recurre a la apoyatura bíblica. Enrique IV ve en esta batalla una confrontación civil, una lucha entre hermanos, que él desea que concluya pronto en paz: “Nunca más los labios sedientos de esta/tierra han de ser pintarrajeados con la sangre/de sus hijos” (1.1.5-6, p. 635). En sus palabras, como se puede observar fácilmente, resuenan las de Yahvé ante la violencia fratricida de Caín: “Pues bien, maldito seas, lejos de este suelo que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano” (Génesis 4:11). La utilización para su causa del concurso divino no es diferente de la que cada una de las partes suele hacer en todas las guerras. Como tampoco es alejada la comparación que, a lo largo de toda la tetralogía, se hace de Ricardo II a Abel y de su primo, enemigo y finalmente perpetrador de su asesinato, Enrique IV a Caín. El símil no precisa de mayor explicación.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> La relación entre los personajes del primer libro del Pentateuco, Caín y Abel, y de varias parejas de personajes de la obra dramática de Shakespeare ha sido extensamente estudiada por el autor de este mismo ensayo. Así, entre otras, pueden consultarse los siguientes trabajos: “The School of Salamanca in the sixteenth century and the way kingship is canvassed in Shakespeare’s *Richard II*” (2020) o “La caracterización del bufón shakesperiano mediante los vituperios de Jack Falstaff” (2020), entre otros.

El último ejemplo que aquí se comenta no proviene, como ya se ha señalado, de obras históricas sino de la más popular de las tragedias románticas de Shakespeare, *Romeo y Julieta*. En el clímax de la obra, en el acto tres, cuando Teobaldo mata a Mercucio y Romeo venga la muerte de este asestándole una estocada mortal a Teobaldo, las pasiones y los eventos se aceleran de manera precipitada. El príncipe de Verona, Escala, ordena encontrar al fugado Romeo y dice así:

... seré sordo a excusas y súplicas;  
ni lágrimas ni ruegos repararán la ofensa.  
Olvidadlas, por tanto. (3.1.194-6, p. 143)

El paralelismo escriturístico es, por supuesto, con el principio del libro de Isaías en el que se critica que los pueblos luchen entre sí y que el pueblo ingrato, representado en Judá, no sepa agradecer lo bien que lo tratan. En concreto, hablando sobre la hipocresía, Isaías reproduce las palabras de Yahvé, que podrían usarse en su totalidad en las del contexto de la admonición lanzada por el príncipe de Verona. Dice así Yahvé: “Cuando extendéis vuestras manos, me tapo los ojos por no veros; aunque menudeéis la plegaria, no pienso oírla. Vuestras manos están llenas de sangre” (Isaías 1:15).

\* \* \*

El resultado de la muestra ofrecida, en este trabajo, por los ejemplos de la obra de Shakespeare que hacen referencia a pasajes de la Biblia es una prueba de la importancia estilística de los ecos y las alusiones a la Sagrada Escritura que este autor toma prestados en su obra dramática. En otras palabras, ni las más simples resonancias bíblicas ni las citas directas de la Biblia persiguen un propósito pastoral o doctrinal, ni mucho menos ilustran una posible defensa por parte del autor de un principio o una creencia teológica. La intención de esta intertextualidad escriturística, que nutre los monólogos, coloquios y demás parlamentos de los personajes de la obra de Shakespeare, responde a una función puramente estética, que enriquece el lenguaje poético y dramático de los héroes y villanos del teatro isabelino.

Además, y como es cierto que siempre ha habido un gusto por la historia en la literatura y por esas maniobras y convulsiones que nos permiten jugar con la

memoria para criticar el presente, la intertextualidad bíblica permite levantar puentes entre la historia del mundo antiguo narrada en el Viejo y Nuevo Testamentos, y la de la Inglaterra Tudor y Estuardo. Es más, el servicio que presta la Biblia a la literatura –que nos permite volver a contar y relatar esas historias que siempre nos emocionan y que nos obligan a echar la vista atrás para entender mejor nuestro propio pasado –no se detiene en el siglo que a Shakespeare le tocó vivir, sino que es tan ‘presentista’ y actual como el nuestro. Es precisamente esa lectura o adaptación ‘dis-ucrónica’, y totalmente anacrónica, la que nos permite darle un uso a la memoria histórica en casi cualquier obra literaria para llevar a cabo una crítica de los tiempos pasados o actuales y ser, al igual que lo era Shakespeare en sus dramas, particularmente incisivos y sarcásticos con el soterrado interés de parte del público por las mismas condiciones, ya fueran apesadumbradas y dolorosas aflicciones o alegres y eufóricos placeres, que todos vivimos.

## Referencias

- APRATTO, R. (Trad.) (2000). *Enrique VI, Primera parte*. En P. Ingberg (Ed.), *William Shakespeare, Obras Completas – IV. Dramas históricos*. Barcelona: Losada.
- Biblia de Jerusalén* (4ª ed.). (1967, 1009). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Biblia: Reina Valera Contemporánea*. (2009). Filadelfia, PA, United States Societies/Americ’s Service Center.
- BROOKE, A. (1562, ed. 1908). *‘Romeus and Juliet’ Being the Original of Shakespeare’s ‘Romeo and Juliet’ Newly Edited by J.J. Munro*. AMS Press.
- CONEJERO MAGRO, L.J. (2020). The School of Salamanca in the sixteenth century and the way kingship is canvassed in Shakespeare’s *Richard II*. *Sederi*, 30, 35-63.
- CONEJERO MAGRO, L.J. (2020). La caracterización del bufón shakespeareano mediante los vituperios de Jack Falstaff. En A. Corbacho Sánchez y M. M. Campos Fernández-Figares (Eds.), *Nuevas Reflexiones sobre la fraseología del insulto*. Peter Lang, 53-75.
- HALL, E. (1548, 1550). *Hall’s Chronicle: containing the history of England, during the reign of Henry the Fourth, and the succeeding monarchs (carefully collated with the editions of 1548 and 1550)*. J. Johnson (ed.). Longman.
- HAMLIN, H. (2013). *The Bible in Shakespeare*. Oxford University Press.
- HOLINSHED, R. (1587, 1595, ed. 2005). *The Chronicles of England, Scotland and Ireland*. (2ª ed.). 3 vols. Ann Arbor, MI y Oxford, Text Creation Partnership.

- INGBERG, P. (Trad.). (2009). *Enrique IV, Primera parte*. En P. Ingberg (Ed.), *William Shakespeare, Obras Completas – IV. Dramas históricos*, Barcelona, Losada.
- JAUMÁ, J. M. (Trad.). (1997, 2012). *Romeo y Julieta*. En A. Jaume (Ed.), *William Shakespeare, Obras Completas 2. Tragedias*, Barcelona, Penguin Random House.
- La Sagrada Biblia. Versión Oficial de la Conferencia Episcopal Española*. (2012). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- MARX, S. (2000). *Shakespeare and the Bible*. Oxford University Press.
- MERINO, J. F. (Trad.). (2012). Ricardo II. En A. Jaume (Ed.), *William Shakespeare, Obras Completas – III: Dramas Históricos*, Barcelona, Random House Mondadori.
- SHAHEEN, N. (1995). *Biblical References in Shakespeare's Plays*. University of Delaware Press and Associated University Presses.
- SHELL, A. (2011). *Shakespeare and Religion*. Arden Shakespeare.

# AMOR, VICIO Y VIRTUD EN EL TEATRO PRELOPISTA. Primera aproximación<sup>1</sup>

*José Roso Díaz*

## 1. El amor en la Comedia Nueva. Sobre un código y sus resortes.

Con acierto ha señalado la crítica en numerosas ocasiones que el amor es tema fundamental en el género histórico de la Comedia Nueva. Su desarrollo, como ocurre con otros tantos aspectos de la dramaturgia barroca, queda definido por la recurrencia a procesos simplificadores de creación que se concretan en la existencia de un código bien preciso. Dicho código, ya ampliamente estudiado por la crítica, cuando se trata de la relación amorosa ente hombre y mujer<sup>2</sup>, regula toda una serie de características y se nutre en buena medida de ideas procedentes del neoplatonismo, donde el amor se concibe como deseo de belleza y virtud de la amada. Así, en la teoría del amor de León Hebreo es definido *in fieri* y no *de facto*, como sólido camino hacia lo que se quiere conseguir<sup>3</sup>. Ello explica que el amor desaparezca cuando queda alcanzado el objeto amado, pues con dicha concepción solo se puede amar lo que no se posee y desea. Junto a esta, otras teorías filosóficas sobre la naturaleza del amor también están presentes en nuestro teatro áureo, como la aristotélica, basada en la teoría de los temperamentos y en la disputa de los elementos que dividen a los hombres en coléricos, melancólicos, flemáticos y sanguíneos; la pitagórica, que se fundamenta en la consideración de las leyes de la naturaleza; la hilemórfica, defensora de que la materia no existe si no es confirmada por la forma. A veces, incluso, en la comedia barroca se exponen de forma fragmentada estos contenidos propios de la poliantea, tal y como

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta dentro de una línea de investigación centrada en el estudio del tema del amor en el teatro español del Siglo de Oro y de su significado en diversos subgéneros de la Comedia Nueva, que ha dado como resultado la publicación de diversos trabajos.

<sup>2</sup> Conviene acotar con precisión la dimensión del término que se analiza. Se trata exclusivamente del amor entre hombres y mujeres. No se considera cualquier otro, como el amor que los hombres tienen a Dios, el amor resultado de las relaciones paternofiliales o el amor que se profesan súbditos y poderosos.

<sup>3</sup> Es León Hebreo autoridad significativa para el estudio del amor en el siglo XVI por su obra *Diálogos de amor* (1535). En ella se sostiene la existencia de dos tipos de amor, el sensual y el espiritual, que presentan características distintas. Uno será el resultado de un deseo sensual y el otro del conocimiento y la reflexión. El primero se muestra frente al segundo imperfecto y negativo como hijo del vicio.

ocurre en boca de Mengo y Barrildo, Pascuala, Laurencia y Frondoso<sup>4</sup>, personajes de *Fuente Ovejuna*, obra en la que Lope ofrece de forma nítida un doble tratamiento del tema del amor<sup>5</sup>.

Los rasgos constituyentes del tema del amor, tal y como aparecen en las piezas dramáticas, son los siguientes: el amor surge por flechazo y entra por los ojos (*amor per visum*)<sup>6</sup>, el enamorado muestra una entrega absoluta al amor (vive por él y para él), pretende la correspondencia amorosa, a la que busca superando obstáculos y pruebas conforme al tópico *Amor vincit omnia*<sup>7</sup>; toma, además, la iniciativa, crea situaciones que se resuelven mediante el duelo, lo que conecta al tema con otro fundamental en estas tablas, el del honor y la honra; lo desarrolla mediante el cortejo a la dama que, siempre idealizada, es culmen de belleza; acude, además, si lo considera rentable, a los celos y con ellos genera enredos peculiares a partir de la constitución del triángulo amoroso; sufre en todo el proceso y presenta unos síntomas peculiares, por las que puede ser considerado enfermo<sup>8</sup>; la dama, por su parte, mantiene el decoro y en la ficción dramática pasa a la acción para lograr sus fines, y sobre todo para defender su honor; el amor verdadero, además, debe ser casto y puro, con lo que queda opuesto al

---

<sup>4</sup> En esta escena se expresan diversas teorías filosóficas acerca del amor en forma de debate, como era propia de la novela pastoril. De esta forma Mengo sigue la teoría aristotélica, Barrildo se acoge a las ideas de Pitágoras y Laurencia es partidaria de la teoría platónica, aquella que define el amor como deseo de belleza y virtud de lo amado (Escena IV, vv. 275-444).

<sup>5</sup> En esta comedia encontramos, por un lado, el amor lícito que se tienen los enamorados Frondoso y Laurencia, que sigue los rasgos definitorios del código del amor construyendo con la historia de estos personajes en la acción principal una auténtica minicomedia en la que encontramos un planteamiento, un nudo y un desenlace marcados por el paso de la no correspondencia amorosa a la correspondencia amorosa de Laurencia y el final feliz en la celebración de las bodas; y, por otro, el amor aberrante, ilícito, lujurioso, fundamentado en el apetito sexual desmedido que presenta la figura del Comendador, que genera conflicto al provocar deshonor en la mayoría de las mujeres del pueblo, circunstancia que se ejemplifica en la figura emblemática de Laurencia. Este amor lascivo concluye con la muerte del Comendador, personaje generador de todos los conflictos en la pieza.

<sup>6</sup> El rasgo es pertinente por varias cuestiones, pero fundamentalmente porque permite acelerar en la historia dramática representada el proceso de enamoramiento humano, que con frecuencia es largo y complejo, recurriendo a una convención. Se fundamenta en la teoría filosófica renacentista sobre los sentidos, según la cual la vista es el primero y más importante entre ellos.

<sup>7</sup> Esta expresión latina, presente con mucha frecuencia en la comedia barroca de tema amoroso, es lema y pauta de actuación del galán enamorado. Procede de la *Égloga X* de las *Bucólicas* de Virgilio.

<sup>8</sup> La no correspondencia amorosa es considerada desde la Antigüedad clásica como enfermedad que debe ser tratada y de la que con frecuencia en diversas obras se exponen los más variados remedios. El llanto, el furor, la locura, la falta de apetito, la locuacidad, la imposibilidad de dormir son elementos catalogados dentro de su sintomatología. Todos ellos se dan en los enamorados del teatro barroco.



lascivo, considerado siempre negativo y sancionable. Pero ello no significa que el erotismo y la sexualidad no tengan cabida en las obras, circunstancia que se logra por medio del galanteo; el amor persigue, en cualquier caso, la unión de los amantes en matrimonio, hecho que se logra mediante el darse palabra de esposos o la unión de las manos y supone el final feliz en bodas. El código topifica con ello el cierre alegre de las piezas, que conecta con el tono por lo general festivo en el que se desarrolla la representación teatral barroca. El desarrollo del tema del amor y el apartamiento de las normas básicas del código que lo rigen genera conflictos, confusión y enredo y la pieza en la que se da se presenta entonces como un camino de regreso al orden, que supone la felicidad. Es precisamente en el ámbito de desarrollo de este código en las piezas donde con frecuencia entran en conflicto pasión desmesurada y virtud para realizar los argumentos y enredos más complejos y diferentes<sup>9</sup>. El *Diccionario de Autoridades* define pasión, en su tercera acepción, como “*cualquier perturbación o afecto desordenado del ánimo*”, y particularmente “*la excesiva inclinación o preferencia de una persona a otra, por interés o motivo particulares*”. Supone, por tanto, un cambio que el individuo experimenta en el ánimo y puede convertirse en enfermedad cuando no queda controlada por la razón al mostrar un hábito erróneo, falta de corrección y un defecto moral de las acciones. En cambio, oponiéndose a tal acepción de pasión, encontramos la virtud, definida en el mismo diccionario como “*la disposición del alma o hábito honesto operativo de las acciones conforme a la recta razón, por las cuales se hace laudable el que las ejecuta*”. Ambos conceptos resultan de una gran rentabilidad dramática en el teatro de nuestro Siglo de Oro. De hecho, se puede afirmar que el valor más significativo en él, su primera aportación, es la variabilidad y el dinamismo del enredo. Permite, además distinguir dos tipos de amores básicos: el buen amor, o amor lícito, que se ajusta al código descrito, pese a la

---

<sup>9</sup> El enredo es recurso que permite la creación de tramas complejas que logran mantener de manera eficaz la atención del auditorio y se resuelven positivamente al final de la pieza. Es definido por Estébanez Calderón como “situación peculiar de las comedias de intriga, en la que los personajes que intervienen en la acción se encuentran confusos por lo enmarañado de la trama y lo extraño de ciertos comportamientos y sucesos. Ello da lugar a malentendidos e incertidumbre, que provocan la impaciencia de aquéllos y la búsqueda ingeniosa de soluciones para lograr sus objetivos. Todo esto va excitando la curiosidad de los espectadores, que sienten una especial gratificación cuando, a través de ciertos detalles significativos, creen adivinar las posibles vías de salida del conflicto, o la manera de ‘desenredar’ el nudo de la intriga” (Estébanez Calderón, 1999, p. 325). Es, sin duda, rasgo constituyente del género histórico de la Comedia Nueva y elemento esencial en alguno de sus subtipos.

existencia en su desarrollo de imprudencias perdonables; y el mal amor, o amor ilícito, marcado sobre todo por el deseo sexual de los agonistas. En este último caso el amor es una pasión amorosa desmedida, furiosa y negativa que marca una actuación y caracterización de los personajes también negativa, donde tiene cabida el sexo, el adulterio, la violación, el engaño malicioso y, en general, una ausencia total de respeto a las normas y valores sociales para alcanzar los fines perseguidos, hecho que suele explicar la existencia de finales trágicos para los agonistas en ellas implicados. En el primer caso, en cambio, nos encontramos con una gama amplia de matices dramáticos para desarrollar pasiones amorosas que pueden quebrar en algún momento la licitud, pero que buscan sobre todo la correspondencia, el final feliz, tras conseguir al ser amado. Aquí nos vamos a encontrar con el erotismo, el galanteo, las relaciones sexuales consentidas, el reflejo de las costumbres cotidianas de la vida española de la época, la recurrencia al ingenio, la burla, la diversión o el puro entretenimiento, la exposición de las artes de seducción, el conflicto social reversible, el recato y hasta la reivindicación de la mujer, convertida muchas veces en agente activo y gestor eficaz de su propia felicidad. Esta oposición tiene enormes posibilidades dramáticas y juega un papel esencial en distintos subgéneros de la Comedia Nueva, ya que apunta directamente a la generación de enredos muy variados y complejos. Muestra, además, el funcionamiento de uno de los resortes más eficaces que tienen los dramaturgos barrocos para la construcción de las piezas: el recurso de las oposiciones binarias.

Estos dos tipos de amores contruidos sobre la base del recurso de las oposiciones binarias que, como vemos, marcan la existencia también de pasiones diferentes quedan estrechamente relacionados en el andamiaje de las piezas con otros temas y recursos de la poética de este género literario y, de forma especial, con el tema del honor. En este hecho se observa el peso específico tan significativo que la pasión amorosa tiene en la conversión de las obras en un todo sutilmente trabado, que solo puede entenderse y justificarse desde la comprensión de todos sus hechos. El honor y la honra aluden a reconocimiento social y a la fama o reputación en que se tiene a alguien, lo que se presta al conflicto en combinación con el amor: la rivalidad entre galanes que cortejan a la misma dama, la oposición entre galán pretendiente y autoridad familiar representada por el padre de la dama, el comportamiento de la mujer que puede comprometer la honra familiar, la correspondencia clandestina de los amantes, el rapto de la mujer, el cortejo o la

declaración amorosa son solo ejemplos tipificables que no agotan casos. En todos, la deshonra supone la ausencia de respeto al mérito y la virtud y conlleva el inicio de actuaciones, reguladas también en un código<sup>10</sup>, conducentes a la reparación de la ofensa por medio de la venganza. Por otro lado, de las dos pasiones amorosas identificadas participan los mismos tipos básicos de personajes, el galán y la dama<sup>11</sup>. El primero es personaje activo que debe superar una serie de obstáculos o pruebas para alcanzar el amor, lo que supone entrar en rivalidad con otros galanes a partir de la configuración del enredo amoroso. Sobre esta figura se construye su versión negativa, según la cual el agonista se vale de su situación y posición para obligar a la mujer, a la que nunca respeta y considera. La dama, por su parte, es con frecuencia pasiva, puede entrar en conflicto con otras damas pretendientes del galán del que está enamorada y se convierte a veces en personaje activo de identidad cambiante para lograr sus fines, por lo que no dudan en romper su recato y mostrar una libertad poco usual en la época, hecho que se puede observar en la vitalidad que presenta el recurso de la mujer vestida de hombre en las tablas barrocas. Ambas pasiones amorosas pueden aparecer mezcladas en las obras, aunque también pueden diferenciar obras. Suponen, por lo demás, la ruptura del orden establecido, pero con desarrollos distintos y exclusivos. En una, cuando la pasión queda convertida en vicio, el final no puede ser otro que un castigo rotundo y sin miramientos. En la otra, donde la quiebra del orden tiene reversibilidad porque las acciones de los amantes terminan en el consentimiento y el matrimonio y son perdonables y hasta justificadas, la pieza se cierra con la dicha de los personajes en la restauración definitiva del orden aparentemente roto. Eficaces son también, en fin, para el espectador que, ante las tablas, se divierte al comprobar en el juego de espejos de la representación dramática que la pasión amorosa desmedida siempre es castigada y que la virtud y el orden triunfan y ofrecen como premio la fortuna y la felicidad.

---

<sup>10</sup> El código del honor y la honra se construye a partir de rasgos como el cuidado de la fama del individuo, el recato, la obligación de actuar ante una ofensa con la venganza, que se desarrolla mediante un duelo. Es responsabilidad del marido, en el caso de que la afectada sea una dama casada, limpiar la ofensa y al padre, si está soltera, a no ser que sea mayor o esté enfermo, circunstancia que obliga a intervenir a los hermanos. La venganza restaura el honor de la persona ofendida. Es muy extensa la bibliografía existente sobre este asunto.

<sup>11</sup> Se ofrecen en oposición binaria versiones positivas y negativas de los mismos. Unos logran la felicidad y otros reciben un justo castigo. Las damas y galanes negativos quedan sueltos, fracasan siempre en el amor.

Descrito grosso modo el tema del amor y su funcionamiento en la dramaturgia del Siglo de Oro nos interesa a nosotros aproximarnos a los usos, valores y funciones que presenta la pasión amorosa en el teatro previo a la configuración de la poética de la Comedia Nueva con el fin de apreciar el significado e influencia que la misma tiene en el teatro posterior. En el marco de un proyecto más amplio que abarca la cuestión en el teatro del siglo XVI y considera no solo las comedias *a fantasía* de Torres Naharro sino también las que siguen su modelo y el teatro valenciano de finales de esta centuria, traemos aquí un breve análisis de tres obras capitales de su época, *El esposo fingido* y *El prado de Valencia* del canónigo Tárrega y *Los malcasados de Valencia* de Guillén de Castro, comedias de autores que triunfan en la ciudad del Turia, aquella en la que se cree que Lope se detuvo un tiempo en la etapa de formación de la Comedia Nueva.

## **2. El amor en la comedia *El esposo fingido* de Agustín de Tárrega (anterior a 1589).**

En *El esposo fingido*, comedia de enredo amoroso del valenciano Tárrega, nos encontramos con el motivo del matrimonio provechoso que busca el enriquecimiento del galán mediante mentiras y provoca la separación de los verdaderos enamorados. En efecto Onorio y Teodosia, que se aman, deben separarse ante la decisión del padre de la dama de casarla con Clodoveo, galán que ha fingido su identidad y que en realidad es Arnaldo. Esta situación genera un triángulo amoroso en el que el verdadero enamorado sufre por su situación y el falso quiere partir hacia Francia tras conocer por una carta que allí queda celosa una segunda esposa. Ya en Francia Teodosia comprueba la infidelidad de su esposo, pues en dicho lugar él tiene otra mujer, por lo que finge ser esclava ante los celos de la dama francesa. Surge así, por tanto, un segundo triángulo amoroso, esta vez formado por dos damas y un galán. Onorio, conocedor de esta situación, se convierte en personaje activo con el fin de proteger en medio de tantas dificultades a su enamorada. La acción construye un enredo difícil que se complica todavía más con el nacimiento del niño de Teodosia y las noticias referidas a una nueva herencia de su padre, de la que quiere beneficiarse Arnaldo alegando que esta dama ha muerto. El conocimiento de la verdad supone el castigo del ambicioso galán y el triunfo en la pieza del amor verdadero y desinteresado.

Este complejo enredo se soporta fundamentalmente en el tema del amor, la recurrencia a un engaño variado y dinámico, la existencia de un personaje que controla la acción, la presencia de dos triángulos amorosos, el carácter activo de los agonistas femeninos, la construcción de un desenlace progresivo resultado de la dosificación del conocimiento de la verdad a los personajes y el dominio total por parte del público de cuanto acontece en la acción. Tárrega construye la comedia a partir del código del amor que funciona en la comedia barroca cuyo núcleo básico quedó configurado en la dramaturgia quinientista anterior a partir de materiales variados procedentes de la comedia clásica, la materia caballeresca, la literatura sentimental y la tradición celestinesca. Así aparece en esta pieza la correspondencia amorosa inicial, el juego de un galán con el casamiento, la queja de amor, la determinación del amante verdadero en la lucha por su enamorada y la superación de distintas pruebas, la enfermedad de amor, la unión final de los amantes y la presencia de los celos. Tárrega fundamenta, pues, la obra en la preponderancia del amor virtuoso frente al interesado y falso que busca solo el enriquecimiento personal. En la comedia no aparece, por tanto, el amor lascivo sino otro vicio también criticado con frecuencia en el teatro de este tiempo: la mejora de una situación personal por medio de un matrimonio falso, imposible y en el que los casados carecen de sentimientos. El análisis de los temas muestra, en cualquier caso, la rentabilidad dramática que para el enredo tiene la imbricación del amor con otros también esenciales para este teatro, como es el caso del tema del honor y la honra o el asunto de las relaciones paterno-filiales.

El tema del amor construye la acción a partir del desarrollo paralelo, como dijimos, de dos triángulos amorosos en los que destaca la determinación de las damas, el cambio de identidad y la presencia de dos galanes opuestos, uno activo y conecedor de los hechos que domina la acción y, otro, interesado y engañador, que termina fracasando y reconociendo sus malos actos. A ellos debe sumarse la utilización de dos recursos esenciales: la carta o el papel<sup>12</sup> y el engaño, que aparecen en la pieza en distintas ocasiones y con un fuerte valor dramático.

---

<sup>12</sup> Es la carta recurso al servicio del enredo que genera en ocasiones amplias confusiones. Crea expectación e intriga y favorece el desarrollo de la acción tanto hacia el nudo como hacia el desenlace. En el caso de desarrollar el tema amoroso su presencia queda vinculada a la queja, la confidencia, la declaración o la cita. Se convierte en un elemento básico en la estrategia de los enamorados para lograr sus propósitos. Es variada su forma de aparición en las obras. En esta pieza en todo caso aparece hasta en tres ocasiones.

*El esposo fingido*, por tanto, es comedia que muestra el triunfo del amor verdadero, aquel construido sobre las bases de un código, frente al amor interesado que juega con el matrimonio para procurar la mejora y el enriquecimiento personal<sup>13</sup>. De nuevo, ante el amor, dos posicionamientos contrarios, uno de éxito y otro de fracaso, aunque aquí el vicio o defecto no viene dado por la presencia de un apetito sexual desmedido.

### **3. El amor en la comedia *El prado de Valencia* de Agustín de Tárrega (1589).**

En esta comedia el tema del amor se desarrolla a partir de dos damas y tres galanes, que terminan formando dos parejas para dejar a un galán suelto. La acción se desarrolla fundamentalmente a partir de los amores de Laura y don Juan, que están ya comprometidos y próximos al matrimonio. Sin embargo, Juan demora la boda con diferentes excusas ante los rumores de que su amada corresponde al Conde Fabricio. Celoso le responde con desdenes que llegan incluso a molestar a su familia y que provocan la queja de Laura, que lejos de aceptar la situación se preocupa de mostrar su inocencia. En realidad, Laura, la dama principal de la pieza, que está caracterizada por su virtud, sufre las consecuencias de la pasión amorosa que hacia ella siente el Conde Fabricio y la que su amiga, otra dama, de nombre Margarita, siente hacia Juan, despreciando a su hermano. El amor, por tanto, abre la puerta a los celos y se configura en tres triángulos amorosos que progresan, se complican y resuelven paralelamente y forman la base del enredo de la comedia.

Hace aparecer, además, el tema del honor en la acción, resultado de la situación delicada por la que pasa Laura. La imbricación de temas convierte a la acción en tejido bien hilado que debe ser por completo conocido para

---

<sup>13</sup> El tratamiento del tema del amor aparecerá de manera similar en otras comedias del valenciano, como ocurre por ejemplo en *La duquesa constante* o *La enemiga favorable*. De nuevo encontramos en ellas enredos complejos, los celos, los conflictos por la no correspondencia amorosa, los cambios de identidad y el disfraz, los triángulos amorosos, el final feliz, la carta, la determinación de los amantes, la vinculación del tema con el amor y la honra y la presencia del engaño. Así en *La enemiga favorable* la reina Irene busca recuperar el amor de su esposo, que ha quedado prendado de Laura, por lo que crea un enredo que termina no dominando, donde Belisardo maneja los hilos de la acción con el fin de lograr la correspondencia amorosa de Laura. La acción se desarrolla a partir de tres triángulos amorosos, alguno fruto del engaño, que se resuelven de manera positiva para todos los personajes.

dominarla, algo muy del gusto del público barroco porque lo convertía en Dios ante los personajes de la comedia.

En el establecimiento del amor acude el dramaturgo a una serie amplia, variada y compleja de recursos, en los que tienen cabida la figura de la tercera, la recurrencia al billete, la utilización del lenguaje y el juego, la noche y la confusión, el engaño y el descaro o la desvergüenza.

Beatriz, la tercera en amores, tiene por función la complicación del enredo gracias a las promesas de ayuda, que son respondidas con buena recompensa, a los diferentes galanes enamorados. La figura se concreta en una niña incapaz de lograr lo prometido. Con ella el valenciano consigue un golpe de efecto en la acción, pues evita ser controlada por otros personajes, mostrando de esa manera al espectador, que aprecia todo cuanto está ocurriendo, los confusos embrollos a los que conduce la pasión amorosa desbordada. La juventud exime de culpa a Beatriz y por ello no resulta castigada.

La recurrencia al papel se explica por la intención de comunicar el sentimiento amoroso cuando no hay correspondencia. En la pieza es iniciativa de los galanes. Se pone al servicio del nudo de la acción a partir del recurso del trueque de papeles, que significa que los billetes que funcionan en la obra tienen destinatarios desacertados, circunstancia que logra gran confusión y modifica la acción al quedar estos al servicio de un receptor interesado. Propicia, además, la llegada del desenlace.

El lenguaje, por su parte, es utilizado para mostrar las distintas facetas del amor, ya sean celos, desdenes, erotismo, recato y pudor. Importa en él la presencia del doble sentido, que llena de sugerencias los parlamentos de los personajes. Supone un decirse entre sí, ante muchos o un decir sin decir. La anfibología entra en juego aquí como recurso esencial para el desarrollo del tema<sup>14</sup>.

El engaño aparece en la pieza en sus diversas formas, puesto al servicio de la pasión amorosa. Salvo el engaño-tipo del engañarse que sufre Juan al creer que Laura tiene amor a Fabricio, ofrecen una caracterización negativa de los

---

<sup>14</sup> Es recurso mediante el cual el público y un personaje entienden de forma recta las palabras de otro frente a los demás que están presentes en la escena, que las interpretan de forma errónea. Se construye sobre la agudeza y los dobles sentidos. El propio Lope aludió a este recurso en su *Arte nuevo* exponiendo sus posibilidades dramáticas: “*Siempre el hablar equívoco ha tenido, / y aquella incertidumbre anfibológica, / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él sólo entiende lo que el otro dice*”, vv. 323-326.

personajes que los realizan y muestran con claridad hasta dónde se llega cuando no se ponen límites a la pasión amorosa<sup>15</sup>.

Conviene, por lo demás, detenerse en la caracterización que presentan dos personajes. Laura responde a la figura de la mujer virtuosa, que siempre defiende su honra y que se convierte en personaje activo para hacer cumplir a su galán la palabra dada. Se mantiene firme y sufre las consecuencias de la pasión que otros personajes tienen. Terminará triunfando en la acción. El Conde Fabricio responde a la figura del galán enamorado no correspondido que busca con insistencia llevar a buen puerto su sentimiento amoroso, aunque ello traiga deshonestas consecuencias para su amada. Es personaje negativo, que fracasa, queda suelto y funciona en la pieza acudiendo al descaro y la desvergüenza.

Tárrega, en definitiva, ofrece al espectador una pieza donde se muestra el resultado de la pasión amorosa incontrolada y se pone en valor la virtud inquebrantable de la mujer, que sale finalmente vencedora. Acude para ello a la imbricación de temas, la incorporación de diversos triángulos amorosos, acaso demasiados, y la utilización de recursos que evidencian las enormes posibilidades dramáticas que en los escenarios de la época tiene representar el amor en un juego de oposiciones, como pasión desmedida y desde la virtud.

#### **4. El amor en la comedia *Los malcasados de Valencia* de Guillén de Castro (1595-1604).**

El enredo amoroso presenta una gran complicación en la comedia *Los malcasados de Valencia*, cuyo título es ya más que significativo. Se fundamenta en los amores de tres damas y dos galanes mediante la creación de un triángulo y un cuadrado que presenta como agravante el hecho de que la mayoría de sus integrantes están casados y no aman a sus respectivas parejas. Así Valerián, que está casado con Eugenia, ama a Ipólita, que es mujer de don Álvaro, que tiene un paje en casa que en realidad es Elvira, mujer que también le adora junto a la propia Eugenia. Este complejo entramado de difícil solución se ve enriquecido

---

<sup>15</sup> En el tratamiento del tema del amor son utilizados con notable presencia distintos engaños-tipo, como los malentendidos, las identidades ocultas y mudanzas del ser, los fingimientos y disimulos, las verdades a medias, o el engaño malicioso. En la comedia áurea es fórmula de éxito, como señalé en otra ocasión, la unión de amor y enredo por medio del engaño.



por el planteamiento paródico, para provocar humor, de los amores de los criados y de un posible amor homosexual, que es en realidad un engaño a los ojos. Así tratado el tema supone una caracterización negativa de casi todos los personajes, salvo de quien lleva el timón de la acción, Elvira. Ella es dama activa que lucha por su amor y sigue a su amante, aunque ello le obligue a cambiar de casa, de hábito y de persona, pues finge ser hombre y llamarse Antonio. Con ella, en efecto, aparece en la comedia el recurso de la mujer vestida de hombre que era muy del gusto del espectador barroco. Su posición privilegiada y su identidad secreta le llevan a dominar la acción y moverla para provocar el desenlace. En ese proceso recibe de los demás una enseñanza sobre los resultados de los excesos de pasión, que será determinante en su decisión final de entrar en un convento. Guillén de Castro quiere mostrar al público con este personaje las nefastas consecuencias que sufren los que se dejan arrastrar por este sentimiento. No se debe olvidar que con frecuencia la comedia barroca no deja de ser un teatro que muestra buenas costumbres y donde aparece de forma clara el didactismo.

Sorprende, por lo demás, la circunstancia de que el tema, así planteado, no suponga la aparición temprana del tema del honor. Dado que en realidad los dos matrimonios tienen amores cruzados, el dramaturgo aprovecha esa ausencia para potenciar la desvergüenza, falta de respeto y descaro que presentan todos ellos. Así el honor se mueve entre un responder al código por parte del individuo que está con gente a un no proceder cuando el individuo, de forma privada, en apartes, se habla a sí mismo. De hecho, el tema se desarrolla a partir de una confusión con el amor homosexual y lo desarrolla significativamente el hermano de una de las damas y no su marido como correspondería. A medida que el honor cobra fuerza, y lo hace solo en el desenlace, el tema de los celos va desapareciendo. Quiero decir con ello que la imbricación en la comedia del amor con los celos y el honor se da, pero desde un proceso definido por el desplazamiento del segundo hacia el tercero, en lugar del típico esquema de la comedia barroca que supone la mezcla de los tres a un tiempo. La comedia, sea como fuere, tiene como final la ruptura de los matrimonios mal avenidos. Sin embargo, ello no supone el triunfo de la mala pasión amorosa, sino que muestra solo sus resultados, que afectan a todos los personajes, incluso a quien dominaba la acción, Elvira, con su desilusión y amargura. Junto a estos temas quedan relacionados

también con el amor la amistad y la traición. Así unos traicionan a otros y la amistad no era tan sólida ni verdadera como parecía. Estos últimos enfatizan y dimensionan los otros. El desenlace de la comedia no viene, en todo caso, a criticar el matrimonio, sólo advierte de las consecuencias de aquellos que no debieron producirse. La virtud, normalmente reflejada en la figura femenina, no hace acto de presencia en la pieza, aunque el espectador puede sentir cierta simpatía por Elvira, que sigue a su amante engañada y conoce su agravio y su desencanto final. Aquí no interesa tanto a Guillén de Castro poner en oposición conductas positivas frente a otras negativas ante la pasión amorosa como resaltar las consecuencias del amor ausente de razón.

Para el desarrollo del tema del amor nuestro dramaturgo se ha valido con acierto de una nómina extensa de recursos, donde tiene cabida el engaño, el humor, el papel, la utilización del lenguaje, la importancia de los apartes, el juego cortesano, el descaro y la desvergüenza, las entradas y salidas de personajes, su ubicación o acumulación en el escenario, el desdén, el vestuario, la parodia, el erotismo, la noche y la definición del sentimiento.

El engaño adquiere un valor significativo para el desarrollo de los temas y la caracterización de los personajes en sus distintas formas. Largo tiempo se mantiene en la acción como motor del enredo la mujer vestida de hombre, que supone un cambio de personalidad por el que el agonista que lo realiza puede conocer sin ser conocido, y que tiene implicaciones en el vestuario y en la erótica de la pieza. Es de gran efecto en la acción. Pero junto a este existen otros claramente tipificables, como por ejemplo el engaño a los ojos, cuando Ipólita ve a Antonio, en realidad Elvira, y Álvaro abrazados; el engañarse, con la existencia de personajes que multiplican los efectos en la acción de la confusión en la que están, o el hablar equívoco, la anfibología reivindicada por Lope en el *Arte nuevo*, que viene a decir a unos lo que no entienden otros ante el auditorio que todo lo comprende. Todos los engaños de la pieza se relacionan con el tema del amor.

Cabe enfatizar, en todo caso, el valor esencial del doble sentido, puesto que permite decir a los personajes lo que sienten, esperan, sus desdenes y quejas. Junto a ese uso, el lenguaje busca en la pieza al mismo tiempo la sugerencia erótica tanto en el caso de los señores como de los criados, en estos últimos de forma más irreverente. Guillen de Castro lo aplica para tratar con versatilidad el tema. Un ejemplo más de ello es su recurrencia al juego cortesano de las letras,

donde todos se dicen verdades, y pueden decirlas, en el espacio sosegado del entretenimiento.

El papel aparece en la pieza como instrumento para sincerarse y comunicarse con la dama. Es recurso para el enredo puesto en funcionamiento siempre por los galanes enamorados. No logran sus objetivos al producirse por error su trueque. Son, en efecto, demasiados los papeles que funcionan en la pieza para poder ser controlados por un solo personaje. Afectan por igual a señores y criados.

La organización del escenario ha sido a su vez considerada para elaborar la historia de pasiones amorosas complejas que es la comedia. Por ejemplo, la entrada y la salida de personajes permite tratar paralelamente los diversos amores, la ubicación de los personajes en el escenario propicia en los mismos niveles de información diferentes de los hechos que acontecen en la acción, o la acumulación de personajes se aprovecha no solo para el logro de un desenlace con mucho efecto sino también para la creación de un nudo bastante complejo.

El aparte es rentable en la pieza para comunicar al espectador la verdad del personaje. Es recurso al que acuden varios de ellos. Es, además, instrumento esencial para el enredo que pone en conocimiento del espectador una falsedad o aclara una situación. Con ello el espectador queda con el control, pese a la gran confusión de la acción, de las historias representadas en la comedia. Castro, en cualquier caso, a nuestro juicio, abusa en su obra del aparte.

El humor y la parodia quedan puestos al servicio del desarrollo de la pasión amorosa de una doble manera: mediante los amores ridículos del viejo Galíndez, por un lado, y, por otro, a partir del tratamiento del amor homosexual, cuando dos hombres tiernamente se abrazan. Ambos recursos suponen un contrapunto a tanta gravedad de pasiones amorosas excesivas. Buscan relajar la acción y recuerdan que estamos sobre todo ante una comedia.

Todo esto, en cualquier caso, se ve reforzado con la caracterización de los personajes que quedan definidos por el descaro de sus actos al ir contra el decoro y el recto proceder marcado por los códigos del amor y del honor. Casados que aman a casadas y viceversa, mentiras tras mentiras para mantener situaciones amorosas en difícil equilibrio, celos verdaderos y falsos y desdenes ambivalentes conforman el precioso espejo de unos personajes que serán criticados y castigados al final de la pieza. Destaca, entre ellos, don Álvaro, que está casado con Ipólita, a la que

descuida, tiene en casa a su amante Elvira y pretende a su vez a Eugenia, mujer casada con su amigo Valerián. Es un personaje marcado por el libertinaje.

Este acelerado repaso por los recursos que soportan las pasiones amorosas no puede terminar sin advertir siquiera la importancia de situar el tratamiento del tema en la noche, que es el lugar de la confusión, el caos, de lo secreto, prohibido y oscuro; o de la incorporación de definiciones de amor y de los amantes (el amor es locura, los enamorados están enfermos), que tendrán todavía mayor éxito en la dramaturgia posterior

Guillén de Castro muestra, sea como fuere, en su comedia el castigo de las pasiones amorosas que no tienen límite. No le interesa resaltar la virtud y el recto proceder de la mujer, con un premio final, sino dejar claro la situación en que quedan aquellos personajes que no contienen sus pasiones. Tiene a disposición de este fin toda una serie de elementos que, por lo general, están utilizados con acierto, aunque su simplificación en todo caso redundaría en beneficio de una mejor construcción de la acción dramática.

## **5. Final: fecunda oposición dramática y variados materiales constructivos para una fórmula de éxito.**

El análisis de las tres piezas nos ofrece interesantes coincidencias. En primer lugar, cabe señalar que el amor juega un papel esencial en la construcción de la acción, tanto en el planteamiento, como en el nudo y el desenlace. Es, por tanto, el tema más importante de las comedias. Esta valoración apunta ya al significado que para las tablas el tema tendrá poco tiempo después con el triunfo pleno del teatro de Lope. Genera, de hecho, enredos muy complejos, que el público siempre controla gracias a una rica técnica dramática en la que los espectadores quedan convertidos en Dios ante la acción. Se identifica, además, la presencia del código del amor descrito, con la precisión de que se implica en él a un número muy elevado de personajes, en realidad a todos los principales, lo que hace aparecer varias relaciones amorosas vinculadas entre sí, generando triángulos y cuadrados conflictivos. En los tres casos encontramos damas activas que luchan por el triunfo de sus amores, mujeres con funciones y valores alejados de aquellos otros que los tratados y la sociedad de entonces les conceden. Pero en ello no se ve subversión alguna, pues el final supone el regreso al orden y lo establecido se impone y es

aceptado felizmente. El amor, en cualquier caso, no recibe un tratamiento monolítico, sino que de él se aprecian tres desarrollos diferenciados: el amor *ferus*, caracterizado sobre todo por una pasión incontrolable que arruina los proyectos de los agonistas; el amor *bonus*, que se ajusta al código, reconoce y premia el proceder de los agonistas (su fin noble) o la virtud de la dama y triunfa en el desenlace; y el no menos interesante amor paródico, que supone la burla, incluyendo el humor y el elemento erótico, a una forma de desarrollar el tema de la que son conscientes tanto los escritores como los espectadores. Estos tratamientos del tema, además, permiten una caracterización de los personajes por lo que dicen y hacen y favorecen la aparición de forma imbricada de otros tan singulares como los celos, el honor y la honra, la amistad o la traición. Todos ellos tendrán un peso específico en el escenario barroco y en la madeja temática que el mismo desarrolla.

Por lo demás una nómina extensa de recursos comunes garantiza en estas obras el dinamismo, la versatilidad, la variabilidad y el desarrollo diferenciado del tema. Ciertamente es, no obstante, que algunos de ellos habrán de madurar todavía, y lo harán con acierto y éxito en las décadas siguientes, pero sus funciones dramáticas básicas están ya presentes y muestran una propuesta dramática bastante sólida.

Las obras analizadas muestran sin reparo, en todo caso, que la pasión amorosa sin control, aquella que no queda sujeta a las normas y proceder aceptado por la sociedad, la que puede resumirse en vicio o interés, resulta siempre vencida por la máquina dramática. Y frente a esa derrota triunfa plenamente el amor verdadero, tratado a partir de un significativo enredo, aquel que sigue, pese a la dificultad y el error, el camino correcto hacia la felicidad. Por tanto, vicio y virtud muestran tratamientos contrarios del tema del amor que marcan el camino bien de la felicidad o bien del fracaso y el castigo. Con ellos la arquitectura de las comedias se levanta en una estructura soportada sobre dos pilares diferenciados a partir del recurso de la oposición binaria y hace subir al escenario con rotundidad un didactismo oportuno, útil y provechoso dirigido a la sociedad. La oposición vicio frente a virtud en el tratamiento del tema de la pasión amorosa humana, en fin, se repetirá *ad nauseam* con éxito notable en el teatro barroco español a lo largo del siglo XVII. El análisis de estas obras anuncia ya décadas antes ese derrotero.

## 6. Bibliografía selecta.

- BADÍA HERRERA, J. (2009). Francisco Agustín Tárrega. En Pablo Jauralde Pau (Dir.), Delia Gavela García y Pedro C. Rojo Alique (Coords.), *Diccionario Filológico de Literatura Española*. Madrid: Castalia, 898-909.
- CABALLERO PINO, M. (2012). La corriente científico-filosófica de la enfermedad de amor en la Grecia clásica: Hipócrates, Platón y Aristóteles. *Analecta Malacitana*, 33, 29-43.
- CANET, J. L. Y SIRERA, J. L. (1986). Francisco Agustín Tárrega. *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*. Londres: Tamesis Books, 105-131.
- CAÑAS MURILLO, J. (2003). Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro. En Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcelo y Rafael González Cañal (Coords.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 235-250.
- CAÑAS MURILLO, J. (2003). Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 28, 329-353.
- CASTILLA PÉREZ, R. (Ed.). (2003). *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro del Siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada.
- CIAVOLELLA, M. (1976). *La malattia d'amore dell'antichità al medioevo*. Rome: Bulzoni.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ, S. J. (2001). El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega. En Ch. Strosetzki (Ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*. Münster, Iberoamericana/Veruert, 327-421.
- FROLDI, R. (1973). *Lope de Vega y la formación de la Comedia*. Salamanca: Anaya.
- CASTRO Y BELLVÍS, G. DE. (1976). *Los malcasados de Valencia*. Edición de Luciano García Lorenzo. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia).
- MORALES RAYA, R. Y GONZÁLEZ, DANGRA, M. (Eds.). (2007). *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada.
- OLEZA SIMÓ, J. (1981). Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca. *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis III*, 9-44.
- OLEZA SIMÓ, J. (1986). La propuesta teatral del primer Lope de Vega. *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*. London: Tamesis Books, 251-343.
- PARKER, A. A. (1986). *La filosofía del amor en la literatura española: 1480-1680*. Madrid: Cátedra.
- ROSO DÍAZ, J. (2002). *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*. Cáceres, Universidad de Extremadura (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 20).

- ROSO DÍAZ, J. (2013). Descaro y amor en el teatro de Lope. En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (Eds.), *XXXIV Jornadas de teatro clásico. La desvergüenza en la comedia española*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 39-70.
- ROSO DÍAZ, J. (2015). Celos y engaños en el teatro de Lope. En C. Galán Rodríguez et Alii (Coords.), *El discurso de la gramática. Estudios ofrecidos a José Manuel González Calvo*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 311-332.
- ROSO DÍAZ, J. (2018). El enredo en las *comedias a fantasía* de Torres Naharro. *Revista de Estudios Extremeños*, LXXIV, número extraordinario, 181-214.
- ROSO DÍAZ, J. (2019). El tema del amor en el teatro naharro. En M. A. Teijeiro Fuentes y J. Roso Díaz (Eds.), *España y Portugal en la encrucijada del teatro del siglo XVI*. Sevilla: Renacimiento, 337-364.
- ROSO DÍAZ, J. (2020). Hacia el modelo dramático del Canónigo Tárrega: *El español fingido y El prado de Valencia*. En Miguel Ángel Teijeiro Fuentes y José Roso Díaz (Eds.), *El teatro en tiempos de Carlos V y Felipe II*. Madrid: Ediciones Clásicas, 141-166.
- ROSO DÍAZ, J. (2022). Los celos en el primer teatro de Lope. En M. A. Teijeiro Fuentes y J. Roso Díaz (Eds.), *Estudios sobre teatro quinientista español. De la práctica a la recuperación de autores y obras*. Logroño: Cilengua, 101-120.
- SIRERA TURÓ, J. L. (2003). Los prelopiistas valencianos. En J. Huerta Calvo (Dir.), *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos, 504-512.
- TÁRREGA, F. A. (1609). *El esposo fingido*, en *Comedias de autores valencianos I*. Barcelona, en casa Sebastian de Cormellas...; vendese en Çaragoça en casa de layme gotart... Lee-mos por reproducción digital de la Biblioteca Virtual Cervantes.
- TÁRREGA, F. A. (1951). *La duquesa constante*. En *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, colección escogida y ordenada por Ramón de Mesonero Romanos. Tomo I. Madrid: Atlas (B.A.E., XLIII), 77-95.
- TÁRREGA, F. A. (1951). *La enemiga favorable*. En *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, colección escogida y ordenada por Ramón de Mesonero Romanos. Tomo I. Madrid: Atlas (B.A.E., XLIII), 100-122.
- TÁRREGA, F. A. (1971). *El prado de Valencia*. En Teresa Ferrer Valls (Ed.), *Canon 60*. Colección teatral Digital del TC 12, Joan Oleza Simó (Dir.). [https://tc12.uv.es/canon60/C6036\\_ElPradoDeValencia.php](https://tc12.uv.es/canon60/C6036_ElPradoDeValencia.php)
- VEGA CARPIO, L. F. DE. (1971). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juana de José Prades. Madrid: CSIC (Clásicos Hispánicos).
- VEGA CARPIO, L. F. DE. (2020). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.

- VEGA CARPIO, L. F. DE. (1993). *Fuente Ovejuna*. Eds. Donald McGrady y Noël Salomon. Barcelona Critica (Biblioteca Clásica, 54).
- VVAA. (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de oro*. Dirs. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos. Madrid: Castalia.
- WEIGER, J. G. (1978). *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*. Madrid: Cupsa.
- WEBER DE KURLAT, F. (1976). El Lope-Lope y el Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época. *Segismundo*, XII, 111-131.



## GOYA Y EL ESPECTÁCULO EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII<sup>1</sup>

*M. Eulalia Martínez Zamora*



*La familia de Carlos IV* (1800). Museo Nacional del Prado (fig.1)

Imaginemos un gran Teatro Real. Goya, semioculto en la sombra como espectador silencioso, observa la escenificación de la monarquía donde unos personajes se desenvuelven e interpretan sus papeles aparentemente ajenos a su escrutinio.

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de una ponencia presentada en el Museo Nacional del Prado en mayo de 2018 con motivo del encuentro "En torno a una obra maestra: *La familia de Carlos IV*".

Se abre el telón. Una luz intensa ilumina desde la izquierda el centro de la escena. La iluminación, con un recorte muy preciso y algo violento, deja parte de los personajes en penumbra a la vez que proyectan unas sombras muy duras. Se está desarrollando una escena que nos narra la situación política de la España del momento; cada actitud, gesto o disposición de esta obra maestra es todo un discurso sobre la personalidad, comportamiento y vida de cada personaje; pero mucho más allá de eso, el creador de esta pintura ha sido capaz de narrar una intrahistoria muy compleja, la historia de España bajo el reinado del monarca Carlos IV (fig.1).

Al observar un cuadro desde la perspectiva de una representación parece que es cuando nos interesamos más en descifrar sus actitudes y sus gestos: ¿quién es esa mujer que mira hacia atrás ocultando su rostro?, ¿por qué Goya está detrás, semioculto, en último término?, ¿por qué la luz ilumina tan fuertemente el centro de la escena y sin embargo la mitad inferior de los personajes de la izquierda permanece en penumbra? ¿y por qué el futuro rey de España está sólo iluminado a medias?... Estas y otras preguntas son cuestiones lógicas que plantea un cuadro que, precisamente por lo fuera de lo común, se encuentra dentro de la categoría de obra maestra.

Sin embargo, si nos ponemos estrictos, esta forma tan teatral de iluminar la escena no se correspondería en absoluto con la manera real de iluminar un teatro de la época de Carlos IV (López de José, s.f.). La mente de Goya plantea una iluminación simbólica, psicológica, muy adelantada a las posibilidades que ofrecía la pobre luz de candil de los teatros españoles del siglo XVIII, y sobre todo muy afín a los entretenimientos de luces y sombras tan en boga en el llamado “Siglo de las Luces”.

### **El teatro en la España de Goya**

El contexto teatral en el que se encontraba España podría resumirse en dos tendencias fundamentales: el Teatro Nacional y los Afrancesados. Nada fuera de lo común en un momento en que esta dicotomía se vivía prácticamente en todos los ámbitos de la élite intelectual del momento.

Dentro de la tendencia a mantener rígidamente las formas y contenidos del teatro anterior encontramos autores como Vicente García de la Huerta (1734-1787)

o el sainetista Ramón de la Cruz (1731-1794). En sus obras no faltaban amplias críticas al Neoclasicismo, representado por los que eran seguidores de la tendencia francesa y entre los cuales se encuentra un gran amigo de Goya como es Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) conocido autor de *El sí de las niñas* (Oliva, 2010).

Será precisamente durante el reinado de Carlos IV cuando se produzcan una serie de reformas en lo concerniente a la escena española, de tal forma que, siguiendo la mentalidad Ilustrada, la política interviene activamente en la orientación teatral ya que los gustos de la Casa Real en ese momento coincidían plenamente con la tendencia venida de Francia. Andrés Peláez afirma en un artículo de prensa que: “La influencia del teatro sobre las actitudes y costumbres del pueblo era de tal calibre que el poder político pretendió reformarlo, para convertirlo en un elemento de educación y cultura (Peláez, 1996, s.n.).

Se prohíben los Autos Sacramentales mediante una Real Cédula de 1765, y posteriormente, en 1788, las Comedias de Santos, debido en gran medida a la degeneración que habían sufrido y que denunciaba vehementemente la iglesia católica.

Pero, sobre todo, en cualquier corte europea que quisiera ser elegante (en realidad sinónimo de afrancesada), la tendencia era la de seguir la normativa neoclásica. Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), intelectual y también gran amigo de Goya, en su *Memoria sobre espectáculos* de 1790, intentaría dirigir el gusto teatral fomentando obras que amparasen ideas como la virtud, la verdad ..., todo ello dentro de una mentalidad Ilustrada que pretende dirigir las artes de una manera aleccionadora y moralizante. También Leandro Fernández de Moratín abandera un movimiento cuya finalidad fue la de reformar los teatros madrileños. Sin embargo, esta reforma no prosperó debido en parte a la negativa de los actores y a la del propio público (Oliva, 2010, pp. 230-233).

### ***La familia de Carlos IV como escenificación regia***

Este cuadro está fechado en 1800, momento en que se está produciendo en España la situación a la que nos hemos referido anteriormente. Aunque hemos presentado la obra como una escenificación en donde la luz violenta y dirigida es una de las protagonistas de la escena, está claro que este tipo de iluminación

no podría darse en absoluto en las representaciones teatrales de la época. Benito Pérez Galdós en su obra *La Corte de Carlos IV* recogida dentro de sus *Episodios Nacionales*, nos realiza una detallada descripción de lo que sería una representación de la época. Concretamente nos describe la representación de *El sí de las niñas*, estrenada en Madrid el 24 de enero de 1806 en el Teatro de la Cruz. En lo relativo a la iluminación del teatro nos dice lo siguiente:

Mirando el teatro desde arriba parecía el más triste recinto que puede suponerse. Las macilentas luces de aceite que encendía un mozo saltando de banco en banco apenas le iluminaban a medias, y tan débilmente, que ni con anteojos se descubrían bien las descoloridas figuras del ahumado techo, donde hacía cabriolas un señor Apolo con lira y borceguíes encarnados. Era de ver la operación de encender la lámpara central, que una vez consumada tan delicada maniobra, subía lentamente por máquina, entre las exclamaciones de la gente de arriba, que no dejaba pasar buena ocasión de manifestarse de un modo ruidoso (Pérez Galdós, 2003, p. 20).

Este fragmento nos ilustra perfectamente acerca de las condiciones de iluminación que podríamos encontrarnos en un teatro de la época y que desde luego no serían ni parecidas a las que vemos en el cuadro de Goya y, sin embargo, una de las cosas que más poderosamente nos llama la atención es el juego de sombras que hoy calificaríamos como de llamativamente teatral, pero que dadas las condiciones y tecnología de iluminación escénica de la época hubiese sido imposible de conseguir. Independientemente de esta circunstancia, lo que está claro es que no podemos evitar el contemplar esta obra como una escenificación de la monarquía realizada por un hombre ilustrado y además gran aficionado al teatro, como se puede traslucir de otras muchas obras suyas.

La inclusión del pintor al fondo en semioscuridad, aún continúa planteando muchos interrogantes; por lo tanto, una de las posibilidades sería la de plantear una lectura simbólica de la obra; y como nosotros somos gente de teatro, vamos a partir de la posibilidad de que Goya sea ese espectador silencioso que observa una escenificación real orquestada y dirigida por él mismo.

No vamos a entrar en la descripción de los personajes del cuadro ni en qué función desempeñan en el mismo, ya que existe una amplia bibliografía sobre Goya que trata este tema; pero sí queremos llamar la atención sobre un par de cuestiones relevantes en cualquier representación teatral como son el tiempo y la iluminación.

- 1. El tiempo.** Resulta interesante de qué manera Goya rompe lo que en teatro se denominaría la “unidad de tiempo” mediante la introducción de dos personajes que cronológicamente no deberían estar ahí. Uno de ellos es la mujer de rostro vuelto (fig.2) y que, según apuntan algunos especialistas, se correspondería con la futura mujer de Fernando VII; rol que no será ocupado hasta 1802 por la Infanta María Antonia de Nápoles. El otro personaje anacrónico es la mujer que aparece de riguroso perfil (fig. 3) y que sería la Infanta Dña. María Amalia<sup>2</sup>, fallecida en 1798. Goya no sólo introduce dos personajes que rompen la unidad de tiempo, sino que mediante su presencia amplía ficticiamente el desarrollo de la escena a lo largo de dos años antes y dos años después de que el cuadro fuera pintado en 1800.



*La Familia de Carlos IV* (detalles). Museo Nacional del Prado (figs. 2 y 3 respectivamente)

- 2. La iluminación.** Es una de las cosas que tal vez más llama la atención del cuadro como recurso teatral, aunque paradójicamente sin corresponderse para nada con los recursos de iluminación de los teatros contemporáneos como ya hemos visto. Un intenso haz de luz penetra por la

<sup>2</sup> Existe también la teoría de que la mujer de perfil sea la Infanta Carlota Joaquina, hija primogénita de Carlos IV (Pérez Sánchez, 1996, p. 175).

izquierda de la estancia, las zonas de máxima luz se sitúan en la parte central del cuadro, coincidiendo con las figuras de la reina, que ocupa justo el centro de la escena, y el rey; el personaje en penumbra del fondo es Goya. Al mismo tiempo el futuro rey de España, Fernando VII, aparece medio iluminado, proyectando con su cuerpo una profunda sombra sobre el suelo en el que se asienta la monarquía. Este juego de luces y sombras tiene un significado simbólico que ha sido interpretado de múltiples formas, pero que a nosotros nos va a llevar por unos derroteros que entroncarían directamente con ciertos espectáculos que se estaban realizando en Francia y posteriormente en Madrid por esas fechas y de los que hablaremos más adelante.

Una vez planteadas estas dos consideraciones desde una perspectiva de análisis de puesta en escena, vamos a pasar a situar nuestra obra y autor en un contexto histórico dominado por las tendencias de los espectáculos de la Francia ilustrada.

### **Goya y el teatro de su tiempo**

Se puede afirmar, sin lugar a dudas, que Goya era un gran aficionado al teatro. Como ya hemos apuntado, mantenía una íntima amistad con dramaturgos como Leandro Fernández de Moratín y el intelectual y también relacionado con la escena teatral madrileña Melchor Gaspar de Jovellanos.

Realizando un paralelismo entre la obra de Goya y el teatro de su tiempo podríamos fácilmente relacionar sus primeras producciones en la Corte llevadas a cabo para la Real Fábrica de Tapices, con las obras del dramaturgo Ramón de la Cruz, autor principalmente conocido por sus sainetes. Obras cortas y totalmente ajenas a cualquier tipo de crítica o instrucción, su misión consistía principalmente en servir de diversión y entretenimiento. Sus protagonistas eran personajes sacados del Madrid más castizo: manolas, majos, obreros... Algunos títulos de sainetes como *La pradera de san Isidro*, o *El rastro por la mañana* nos llevan a pensar directamente en muchos de los cartones para tapices que Goya realizaba por las mismas fechas y cuyos contenidos eran similares (figs. 4 y 5). Teatro amable y ausente de crítica al igual que las pinturas a las que nos estamos refiriendo.



*La pradera de San Isidro, 1788. Museo Nacional del Prado (fig.4)*



*El cacharrero, 1779. Museo Nacional del Prado (fig.5)*

En otra línea más próxima a la crítica social, podemos relacionar la obra de Leandro Fernández de Moratín *El sí de las niñas* con determinados grabados de Goya que tratan una temática semejante, como es la denuncia de los matrimonios de conveniencia entre jovencitas y hombres mayores y adinerados para beneficio económico de las familias de aquéllas. Un ejemplo claro lo tenemos en la fig. 6, el grabado nº 14 de la serie de *Los Caprichos* titulado *Qué sacrificio*.



*Qué sacrificio*, grabado nº 14 de *Los Caprichos*, 1799. Museo Nacional del Prado (fig. 6)



Pero no sólo podemos entroncar la obra de Goya y el teatro de su época de una manera indirecta por medio de una comparativa como la que acabamos de hacer. Goya manifiesta claramente su afición a través de pinturas que se refieren directamente al mundo teatral; algunos de los ejemplos más conocidos los tenemos en los dos retratos que realiza de una de las actrices más conocidas e influyentes de la escena nacional como fue M<sup>a</sup> del Rosario Fernández (1755-1803), más conocida por “La Tirana”, actriz que contaba con la admiración de la intelectualidad ilustrada madrileña. (figs. 7 y 8).



*La Tirana*, 1794. Colección Privada (fig. 7)



*La Tirana*, 1799. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 8)

También habría que mencionar, al hilo de esta breve vinculación que estamos realizando entre la pintura de Goya y el teatro, una obra que en la actualidad se encuentra en paradero desconocido como es *El convidado de piedra*, fechada



*El convidado de piedra*, 1797 circa.  
Paradero desconocido (fig.9)

en 1797 (fig.9). Este cuadro fue un encargo de la Duquesa de Osuna para su finca El Capricho, el cual sirvió de cierre a la serie sobre brujería que Goya pintó para el gabinete de la Duquesa. En el mismo se ilustra una escena del Acto III de la comedia de Antonio de Zamora (1665-1727) basada en la leyenda de Don Juan y titulada *Comedia famosa, No hay plazo, que no se cumpla, ni deuda que no se pague, y Convidado de piedra*. Al parecer esta obra de teatro fue recomendada a Goya por su amigo Fernández de Moratín. (Mayrata, 2017, p. 385).

Esta imagen fantasmagórica va a redirigir nuestra atención a un tipo de espectáculos muy de moda en la Europa del siglo XVIII en general y en Francia en particular, como eran los espectáculos de luces y sombras.

### **Espectáculos de luces y sombras para una mentalidad ilustrada**

Empecemos por centrarnos en dos autorretratos de Goya. El primero de ellos fechado en 1785 y titulado *Autorretrato ante su caballete* (fig.10), el segundo, el que el pintor introduce en el fondo de *La familia de Carlos IV* y fechado en 1800 (fig.11).

Uno de los detalles que más llama la atención en ellos es la utilización de la luz. En *La familia de Carlos IV* (fig. 11) el pintor se introduce en un contexto de semioscuridad; es de hecho el personaje que menos luz recibe hasta el punto de que puede resultar difícil advertirlo a primera vista. Nada que ver con la iluminación del autorretrato que Velázquez introduce en *Las meninas* (1656) o en los numerosos autorretratos que nos



*Autorretrato ante su caballete*, 1785.  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 10)



*La familia de Carlos IV (detalle) 1800.*  
Museo Nacional del Prado (fig. 11)

ha cedido la Historia del Arte. De manera deliberada el pintor se mantiene en un mundo de sombras desde el que observa la escena e incluso al espectador.

En el otro autorretrato, *Autorretrato ante su caballete* (fig.10), el autor introduce también una condición de semioscuridad, pero esta vez de forma muy diferente; mediante el uso de un contraluz relativamente brusco. Goya se sitúa escorzado frente a una ventana por la que entra claridad y que produce una imagen de un perfil muy marcado. Casi una silueta.

Esta forma de iluminar nos lleva a pensar inevitablemente en un tipo de espectáculos y artefactos que estuvieron muy de moda durante los siglos XVIII y XIX, y en los que las luces y las sombras eran los grandes protagonistas. Y, desde

luego, no es de extrañar el éxito y la divulgación de semejantes entretenimientos en un momento histórico precisamente denominado el “Siglo de las Luces”.

Podríamos encontrar sus precedentes en la Cámara Oscura y en la Linterna Mágica, artefactos ya conocidos y utilizados por numerosos pintores desde el Renacimiento y que van a servir de embrión para múltiples usos derivados de ello. El propio Goya era un conocedor y usuario de la Cámara Oscura, como se pone de manifiesto en algunos de sus grabados en los que de paso nos da cuenta de algunos entretenimientos callejeros basados en este principio y en el de la Linterna Mágica, y que pudo ver tanto en Madrid como en Burdeos: *Tutilimundi* (1814-1823) y *Mirar lo que no ven* (1824-1828) (fig.12).

Este espectáculo popular, cuya denominación es una derivación del italiano “Tutti li mondi” (Todos los mundos), se encuentra también documentado por otros autores como podemos ver en el siguiente grabado de Francisco Ortego (1833-1881) publicado en la revista española “El Museo Universal” en julio de 1861 (fig.13).



Tutilimundi y Mirar lo que no ven (fig.12)



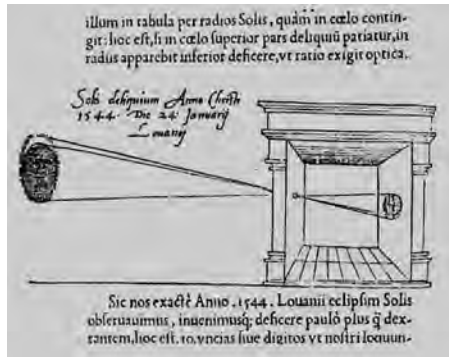
Francisco Ortego. Grabado para "El museo universal", 1861 (fig.13)

Que Goya era conocedor y usuario de la Cámara Oscura se demuestra no sólo a través de su obra sino también de un testimonio de su amigo Fernández de Moratín, el cual, en una carta enviada a su prima María y fechada en 1817, dice lo siguiente: “Si me pongo a explicarte el manejo de la cámara oscura perderé el tiempo que gaste en ello, te quedarás en ayunas y la máquina perecerá en tus manos. Lo más breve sería que don Francisco de Goya se tomara la molestia de explicártelo” (Fernández de Moratín, 1973, p. 370).

La Cámara Oscura (fig.14) y sus derivaciones, se convierten no sólo en auxiliar de pintores, sino en conocidos entretenimientos de salón para todas las cortes europeas y sobre todo para Francia, pionera de la más absoluta modernidad.

Otro entretenimiento “artístico” también muy de moda fue el arte de las Siluetas<sup>3</sup>. Las Siluetas (fig.15) eran sombras recogidas mediante la proyección de un perfil proyectado por una única fuente de luz, como podría ser una vela, sobre una superficie clara en un espacio en total oscuridad. La sombra proyectada era silueteada obteniendo un retrato en sombra de perfil.

Similar al arte de las Siluetas fue el Fisionotrazo (fig.16). Inventado en 1786 por Guilles-Louis Chrétien (1754-1811), consistía en un artefacto óptico-mecánico que permitía reproducir siluetas fieles de cualquier persona u objeto



Cámara Oscura de Gemma Frisius, grabado perteneciente a la obra *De radio astronomico et geometrico liber*, 1545 (fig.14)



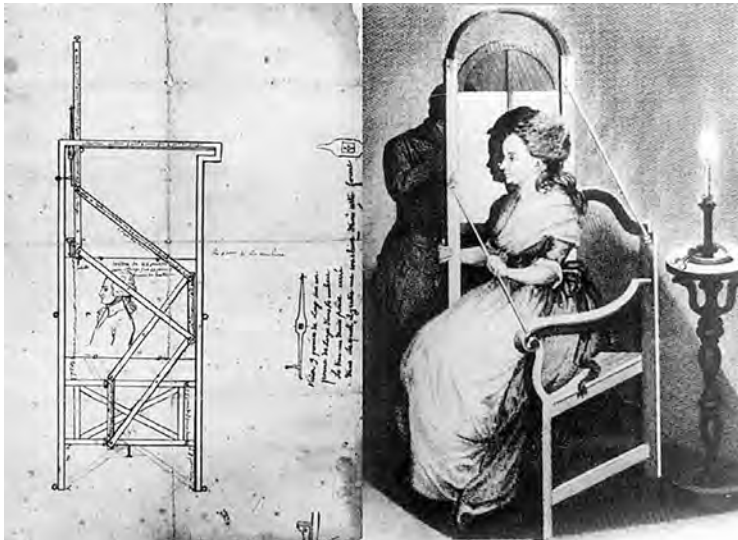
Siluetas, 1770 (fig.15)

<sup>3</sup> El nombre de Silueta procede de Etienne de Silhouette (1709-1767), Ministro de Finanzas francés famoso por su tacañería. De ahí que a todo lo que fuera simple o careciera de detalle se le comenzara a denominar silueta, como las imágenes tomadas de perfil que carecían de rasgos distintivos.

directamente sobre láminas de cobre; este artificio estaba basado en un instrumento anterior denominado Pantógrafo. Este artificio continuó con la moda de los retratos de riguroso perfil que, mediante el uso de grabados, se extendieron por toda Europa.

Debido a esta moda creciente de los retratos del perfil, el “arte de interpretar siluetas” se convierte en un juego de la alta sociedad. No olvidemos que durante el siglo XVIII están muy en boga los estudios fisiognómicos del científico y teólogo Johann Caspar Lavater<sup>4</sup> (1741-1801), el cual utiliza los perfiles de sombras para llegar a interpretaciones de tipo psicológico, convirtiendo el perfil en un auténtico exteriorizador del alma. La importancia de la ciencia de la fisiognomía manifiesta, en este momento en el que todo se “cientifica”, un considerable auge.

Bajo la impresión de los dramáticos procesos de transformación que experimentaron las sociedades europeas a partir de 1789, la fisiognomía se convierte también en parte integrante de una industria temprana de entretenimiento que tuvo consecuencias asombrosas para la estética moderna. (Von Arburg, 2009, pp. 38-39).



Fisionotrazo. *Essai sur la physiognomie*, Lavater, 1783 (fig.16)

<sup>4</sup> Johann Caspar Lavater, *El arte de conocer a los hombres por la fisionomía* (1775-1778).

Pero los espectáculos basados en juegos de luces y sombras no solamente se reducen a entretenimientos íntimos de salón. Concretamente en el Versalles de 1772 un hombre llamado François Dominique Séraphin consigue un permiso para poder exhibir su espectáculo de Teatro de Sombras (fig.17). No será hasta unos años después, concretamente 1784, que, gracias a que sus representaciones contaban con el favor del Delfín, consigue llevar su espectáculo al Palais Royal de Paris con el título de *Sombras chinescas y juegos de arabesco del señor Séraphin*. Este espectáculo consistía en una serie de sombras chinescas que se proyectaban en una pantalla de gasa blanca y que se constituyeron como una auténtica novedad en el panorama teatral francés (Mayrata, 2017, pp. 336-338).

Estos utensilios y espectáculos serán utilizados y divulgados por toda Europa y, por lo tanto, es de esperar que Goya, un hombre ilustrado al tanto de los adelantos científicos de su tiempo, conociese sus aplicaciones y procedimientos. En relación a una obra algunos años anterior a *La familia de Carlos IV* como es *La familia del infante don Luis de Borbón* (fig.18), fechada en 1784, Víctor Stoichita (2000) nos llama la atención sobre la cantidad de figuras de riguroso perfil que contiene el cuadro, así como las circunstancias de iluminación y disposición de los personajes que se salen por completo de los estándares de representación de la época.

La escena muestra una estancia en semioscuridad delimitada por unos cortinajes. No sabemos si la oscuridad se debe a que estamos en una hora nocturna o, por el contrario, es el resultado de las cortinas que rodean el espacio y que son las que la privan de luz natural. Algunos de los retratados se muestran de perfil, tal vez influencia de los estudios de Lavater y sus pretensiones de captación psicológica a través de los mismos; pero, sobre todo, unos de los elementos más



Madame la baronesa. Siluetas para teatro de sombras de Séraphin, 1791 (fig.17)

interesantes de la escena es la iluminación artificial —basada principalmente en una vela— y la sombra que proyecta el pintor sobre un lienzo en blanco. Estas curiosas condiciones de iluminación en las que se encuentra el espacio, son las que llevan a pensar a Stoichita que se trata de una escena donde se asiste a uno de estos entretenimientos de luces y sombras:

Avanzamos también la hipótesis de que la vela sobre la mesa verde forma sistema con el gran cortinaje verde oscuro del último plano y con la pantalla/tela en el caballete, a la izquierda. Todos estos elementos se corresponden con las “máquinas para extraer siluetas” de Lavater, que lejos de demostrar que la escena se desarrolla al atardecer o por la noche, indican que estamos asistiendo a un conjunto de experiencias que se efectúan a puerta cerrada, probablemente durante el día, por lo que el efecto de la luz artificial tiene, como primer objetivo, hacer destacar con más nitidez los perfiles y capturar el momento de una tertulia mitad estética mitad adivinatoria en torno a los personajes que la frecuentan. (Stoichita, 2000, pp. 257-258).



*La familia del Infante Don Luis de Borbón, 1784. Fundación Magnani-Rocca (fig.18)*



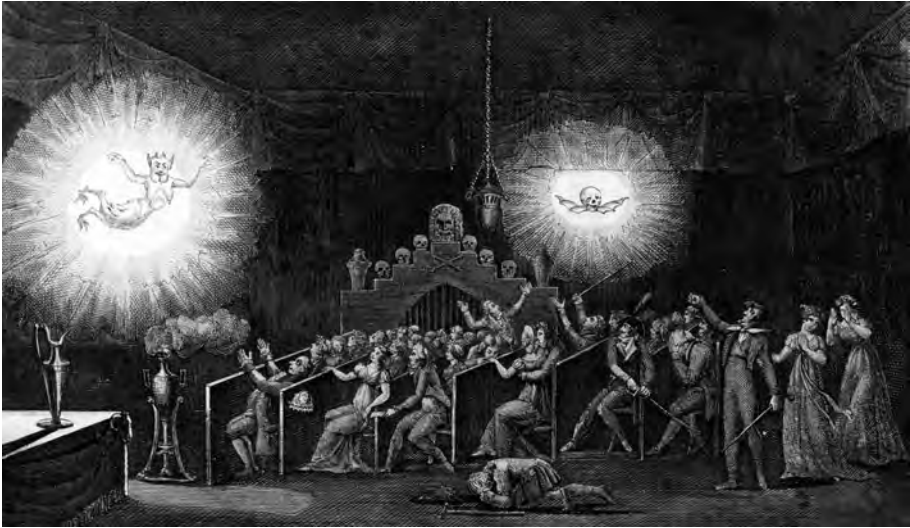
Volviendo de nuevo a *La familia de Carlos IV*, en esta obra también nos encontramos con un retrato de riguroso perfil, la Infanta Doña María Amalia (fig.3), el cual recuerda mucho a los retratos de siluetas y perfiles obtenidos con el Fisionotrazo. Esta circunstancia unida a la de que ese personaje es el único que, de todos los presentes, ya ha fallecido en el momento en el que se representa la escena y que Goya no pudo retratar directamente, nos puede llevar a plantearnos el origen de su procedencia: ¿tal vez Goya lo realizase partiendo de algún retrato en silueta realizado en vida de la fallecida? Podría tratarse de una conclusión más que posible.

### **Más allá de *La familia de Carlos IV***

Linternas Mágicas, Siluetas, Fisionotrazos, Teatros de Sombras..., todos estos entretenimientos quedaron eclipsados ante un espectáculo que marcó profundamente a la sociedad parisina de finales del siglo XVIII. En efecto, en 1796 un pintor, ilusionista, y óptico belga, presenta en París un espectáculo basado en la Linterna Mágica. Su nombre era Étienne-Gaspard Robert (1763-1837), más conocido como Roberston; su espectáculo: el Fantascopio.

Entre sus promesas se incluía la de hacer volver a los muertos. El espectador que asistía a semejantes espectáculos veía cómo ante sus ojos se materializaban personajes de la historia sagrada, mitologías, muertos que resucitaban e incluso esqueletos que se encarnaban y danzaban en torno a ellos. Todo ello en un recinto sometido a una total oscuridad, condición indispensable para que se pudiese producir el prodigio, y en un contexto que influía poderosamente en las emociones de los asistentes, como fue el claustro del convento de los Capuchinos de París (fig.19).

El Fantascopio consistía en una versión de la Linterna Mágica mucho más evolucionada. Este nuevo utensilio se complementaba con numerosas aportaciones escénicas para influir en el ánimo del espectador y hacerles creer que estaban siendo testigos reales de auténticas apariciones. Imágenes en movimiento, efectos sonoros, imágenes que se funden, apariciones y desapariciones... Esto contribuyó a crear un nuevo género en sí mismo como fue el de las Fantasmagorías, que se extendió como un auténtico espectáculo de masas por las grandes ciudades de toda Europa.



Representación de Fantasmagoría en el Convento de los Capuchinos, París, 1797. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute* de E.G. Robertson, 1831 (fig.19)

En un contexto como es el “Siglo de las Luces”, semejante espectáculo representa también la racionalización de lo irracional, el mundo de los espíritus visto y presentado como un engaño que puede ser perfectamente desentrañado por la razón. Es normal pues que este tipo de espectáculos estuviesen muy en boga en un momento en el que, como ya se sabe, la Ilustración pretende arrojar luz sobre las numerosas sombras de lo irracional:

Las proyecciones fantasmales de la fantasmagoría visualizaban estos aspectos inquietantes de la psique. La luz de la linterna mágica se había dirigido a desvelar las supersticiones y los fanatismos religiosos, pero el proceso de secularización había estimulado nuevos fantasmas a consecuencia del desamparo ontológico que provocaba la negación del Más Allá, la desaparición de un espacio específico para los espíritus. La luz de la fantasmagoría se proyectó también sobre los nuevos fanatismos de carácter político, sobre la incapacidad del proyecto ilustrado para cumplir sus promesas de felicidad universal, y, sobre todo, sobre la persistencia irracional, en la edad de la razón, de las guerras, la opresión y la explotación de los seres humanos (Mayrata, 2017, p. 382).

Volviendo a España, se tiene constancia de que los primeros espectáculos de fantasmagorías fueron realizados en Madrid en 1802 por Martín Aubée, uno de los ex asistentes de Robertson, dos años después de que Goya pintara el retrato de la familia real, aunque es del todo probable que él ya tuviese noticias del mismo mucho antes. Existen numerosos anuncios recogidos en el Diario de Madrid que documentan espectáculos de fantasmagorías y sus lugares de representación (Calle de Santa Isabel, Calle de Bordadores, Calle de Fuencarral...), así como algunos de los nombres de los que ofrecían estos espectáculos, como por ejemplo Bernardino de Rueda o Juan González Mantilla (Frutos Esteban, 2016, pp. 555-572). De tal manera que cuando el mismo Robertson lleva su espectáculo a Madrid al Teatro del Príncipe en 1821, el público ya sabe qué tipo de espectáculo va a presenciar.

Una personalidad importante en este momento en la corte era Juan Mieg (1780-1859), director del Gabinete de Física y Química durante el reinado de Fernando VII. Mieg además se ocupaba de custodiar la gran cantidad de aparatos de física, mecánica y óptica de la colección que se encontraba en este Real Gabinete y que sirvieron de entretenimiento al monarca y a sus familiares durante el exilio en plena Guerra de la Independencia. Por lo tanto, la corte de Fernando VII estaba muy acostumbrada a juegos de magia, ilusionismos y entretenimientos físico-ópticos. Cuando Robertson presenta su espectáculo en Madrid, Mieg lo recoge en un libro titulado *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de indios, las máquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brujerías de esta naturaleza* (Carrete Parrondo, 2011, p. 239).

Desde luego, no es necesario aclarar que tanto Mieg como Goya se encontraban trabajando en la misma Corte.

Hay documentos que indican que las fantasmagorías fueron utilizadas durante la guerra como propaganda contra las tropas francesas, concretamente en un espectáculo realizado en Valencia en 1809 titulado *La óptica, el ciego y el titirimundi*. De la misma manera, en un libro escrito en 1813 titulado *Le Garde d'honneur. Ou Episode de Règne de Napoléon Buonaparte* se narra cómo la policía de Napoleón también utilizó fantasmagorías nocturnas para asustar a los que se atrevían a cruzar las fronteras (Mayrata, 2017, p. 391). Esto deja bastante claro que en la época de la Guerra de la Independencia española las técnicas asociadas al Fantascopio eran ya de uso bastante común.

Sin duda, lo que se puede afirmar es que Goya está inmerso en un ambiente donde los entretenimientos y espectáculos basados en los artilugios ópticos de luces y sombras son habituales. Primero como juegos privados reservados a entornos cortesanos, pero también como auténticos espectáculos de masas que triunfaron en Madrid.

Algunos autores han apuntado la posible relación de los *Caprichos*, *Disparates* o las *Pinturas Negras* (fig.20), no sólo con este juego de fantasmagorías, sino con su vinculación simbólica con el fin del “Siglo de las Luces” y el inicio de una época donde la superstición, la sinrazón y el oscurantismo del ser humano salen con toda su fuerza. Brujas voladoras, aquelarres nocturnos entre violentas sombras, seres fantasmagóricos, diablos de sombras chinescas... todos parecen personajes creados para un espectáculo donde la mentalidad ilustrada ya es cosa del pasado.



*El aquelarre o El gran Cabrón* (detalle) (*Pinturas Negras*), 1819-1823. Museo Nacional del Prado (fig.20)

Una personalidad como la de Goya tenía por fuerza que interesarse por los nuevos instrumentos ópticos que permiten ampliar el campo de visión del ser humano, además de incluir toda una serie de nuevos condicionantes simbólicos en una época donde la pugna vital entre la luz de la razón y la oscuridad de la sinrazón, la superstición y la guerra han terminado por acabar con la antorcha que prometía iluminar el siglo. Para Goya es el propio ser humano el que da cobijo y alimenta a los monstruos. Un grabado tan significativo como *El sueño de la razón produce monstruos* (fig. 21) podría hablarnos de dos formas de entender esa irracionalidad que generó las monstruosidades que él retrató en sus cuadros; o bien, si la razón duerme surgen los monstruos, o bien aquella Razón Ilustrada, y su fracaso, generaron los monstruos que después asolaron a Europa.



*El sueño de la razón produce monstruos*, Grabado nº 43 de los *Caprichos*, 1797-1799 (fig.21)

## Conclusiones

Quizás *La familia de Carlos IV* sea una obra de tránsito en la que se materializa simbólicamente no sólo la pugna que en ese momento está a punto de herir gravemente a España, sino la representación de un cambio de siglo sometido a los divertimentos y espectáculos que surgen de la dicotomía sombra/luz.

Cronológicamente situada en un cambio de siglo; protagonizada por un monarca, Carlos IV, que será depuesto por su propio hijo también presente en el lienzo, la obra contiene los retazos de un Antiguo Régimen y una nueva

mentalidad ilustrada, ambas reflejo de la división intelectual del momento; y además iluminada de tal forma que en ella se resume de manera magistralmente metafórica las luces y las sombras de una época en zozobra. Esta gran obra maestra va mucho más allá de retratar a unos personajes, está retratando una historia que anticipa lo que va a sucederle a España no mucho tiempo después.

Tal vez Goya, conocedor de los nuevos artilugios ópticos que triunfan en los espectáculos de toda Europa y sobre todo en la Francia Ilustrada, se sirve de su conocimiento y aplicación en este cuadro. Visto así nos resulta mucho más fácil poder llegar a interpretar ciertas cosas, entre ellas la oscura sombra que proyecta la figura de Fernando VII sobre el futuro de Carlos IV y la monarquía española, la oscuridad que envuelve a la figura de Goya y la situación generalizada de una época entre luces y sombras que presagian un oscuro panorama.

## Epílogo

Mucho tiempo después el recuerdo de este momento histórico sigue vigente en el teatro<sup>5</sup>.

Regresamos de nuevo a un escenario. Se abre el telón. Se ve al rey Fernando VII sentado en una estancia humilde y ligeramente oscura. Han pasado ya varios años desde que fuera retratado por Goya junto a su padre. Se parece a su retrato, a todos los retratos que le pintó Goya. Está bordando mientras mantiene una conversación con Don Francisco Tadeo Calomarde. Hablan de Goya:

El Rey.- ¿Qué estará haciendo?

Calomarde.- Temblar.

El Rey.- Ese baturro no tiembla tan fácilmente. Y siempre fue un soberbio. Cuando se le pidió que pintase el rostro de mi primera esposa en su pintura de la real familia, contestó que él no retocaba sus cuadros.

Calomarde.- ¡Es inaudito!

El Rey.- ¡Un pretexto! La verdadera razón fue que me aborrecía. Claro que yo le pagué con la misma moneda. A mí me ha retratado poco y a mis esposas, nada.

---

<sup>5</sup> Antonio Buero Vallejo en su obra estrenada en 1970 *El sueño de la razón* nos presenta como personaje principal a un Goya ya anciano y retirado en la Quinta del Sordo.

Calomarde.– ¡No es el gran pintor que dicen, señor! Dibujo incorrecto, colores agrios... Retratos reales sin nobleza ni belleza... Insidiosos grabados contra la dinastía, contra el clero... Un gran pintor es Vicente López.

El Rey.– Y lo prefiero desde 1814.

Calomarde.– ...Cuando pasen los siglos, Vuestra Majestad verá, desde el cielo, seguir brillando la fama de López y olvidados los chafarrinones de ese fatuo.

Antonio Buero Vallejo, *El sueño de la razón*. (Parte Primera)

## Bibliografía

- BUERO VALLEJO, A. (1995). *El sueño de la razón*. Madrid: Espasa Calpe.
- CARRETE PARRONDO, J. (2011). De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. *Actas Goya y su contexto*. Zaragoza: Fundación Goya.
- FERNANDEZ DE MORATÍN, L. (1973). *Epistolario*. Madrid: Castalia.
- FRUTOS ESTEBAN, F.J. (2016). Las fantasmagorías de Robertson y la historia natural del Signo. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, 555-572.
- LÓPEZ DE JOSÉ, A. (s.f.). El siglo XVIII. En J.C. Hidalgo Ciudad (Ed.), *Espacios Escénicos. El lugar de la representación en la Historia del Teatro Occidental*. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 189-216.
- MAYRATA, R. (2017). *Fantasmagoría. Magia, Terror, Mito y Ciencia*. Madrid: La Felguera. Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es>.
- OLIVA C. Y TORRES MONREAL F. (2010). *Historia básica del Arte Escénico*. Madrid: Cátedra.
- PELÁEZ, A. (1996). *Una exposición sobre el tiempo de Goya muestra los controles políticos del teatro*. El País. Recuperado el 15 de mayo de 2017 en [https://elpais.com/diario1996/07/08/cultura/836776806\\_850215.html](https://elpais.com/diario1996/07/08/cultura/836776806_850215.html).
- PÉREZ GALDÓS, B. (2003). La Corte de Carlos IV. *Episodios Nacionales*, (s.l.). Biblioteca Virtual Universal.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, A. (1986). *Goya. Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates*. Madrid: Fundación Juan March.
- STOICHITA, V. (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.
- STOICHITA, V. (2000). *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Siruela.
- VON ARBURG, H.G. (2009). Las sombras en el umbral de su reproductibilidad técnica: la fisiología de Lavater y las fantasmagorías de Robertson. En H.G. Von Arburg, A.M. Coderch, J.R. Esparza Estaun et al. (Eds.), *La Sombra*. Madrid: Museo Tyssen-Bornemisza, 38-51.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1996). La escuela española. En A. Bettagno, C. Brown, F. Calvo Serraller et al. (Eds.), *El Museo del Prado*. Bélgica: Fonds Mercators, 15-189.





## **“EL AQUÍ Y AHORA” DE WILLIAM LAYTON EN LA PREPARACIÓN ACTORAL**

***José Ángel Moreno López***  
***M.<sup>a</sup> Araceli Molina Bravo***

A todas las personas nos afectan los ritmos vertiginosos a los que nos somete la actual sociedad. Las relaciones sociales cambian, las nuevas tecnologías se apoderan de casi todo y esto puede provocar que las jóvenes generaciones se escondan tras ellas.

La velocidad con la que todo se transforma nos empuja a un constante cambio y precipitación de situaciones de casi “supervivencia social” que nos sumerge en un estado de ansiedad, incertidumbre e incluso miedo cuando comprobamos que todo va mucho más rápido fuera de nosotros de lo que, a veces, somos capaces de asumir. Esto, junto a la manera de relacionarnos a través de las redes sociales, puede provocar que nos desconectemos del presente real.

Estos factores influyen también en el ámbito educativo, donde se observa que el alumnado no siempre es capaz de conseguir una concentración adecuada para rendir en su trabajo, ni gestiona las diversas situaciones de estrés, inseguridad y frustración implícitas en la formación de los estudios de Arte Dramático.

¿Dónde podríamos encontrar una solución para canalizar un orden personal y profesional frente a los factores externos que alteran nuestra forma de ser, de estar y de actuar?

Como docentes, hemos descubierto que para solventar estos problemas, la técnica de meditación *Mindfulness* puede ser una herramienta útil, que trata fundamentalmente de vivir en el “aquí y ahora”. En base a esto encontramos una reflexión ya dicha en el siglo V por San Agustín y que Ramón Bayés expone en su prólogo de la obra de Vicente Simón *Aprender a practicar Mindfulness*:

No eran tres los tiempos: pasado, presente y futuro, sino que de lo único que podía disponer el hombre era del presente de las cosas presentes, del presente de las cosas pasadas y del presente de las cosas futuras; en otras palabras, del aquí y el ahora del que nos habla el *Mindfulness*. Nadie ha vivido nunca en el pasado, nadie ha vivido

nunca en el futuro. El *Mindfulness* nos ayuda a aceptar y adaptar nuestra vida al presente de las cosas presentes... (Simón y Germer, 2014, p. 8).

La concentración que requiere la meditación, en general, y la del *Mindfulness*, en particular, es extrapolable a la de una técnica interpretativa y aplicable, por lo tanto, al aula. En otras palabras, el “aquí y ahora” del *Mindfulness* se puede vincular estrechamente a lo que el teórico teatral William Layton busca con su también “aquí y ahora” en escena”.

La esencia de la metodología de Layton se recoge en su libro *¿Por qué? Trampolín del actor*, publicado en 1990, en el cual desarrolló su método como una técnica, a la que él mismo denominó “técnica de la improvisación”. El autor recopiló las bases en un sistema que diferencia tres etapas en las que se desarrollan las improvisaciones en escena. Para el presente estudio, nos hemos centrado en la primera etapa, la que se refiere a las improvisaciones libres, aquellas en las que se extraen recursos de la personalidad y la experiencia vital del actor. En esta primera etapa, el actor aprende todo el esquema básico de las improvisaciones, las cuales él denomina *Improvisaciones Libres*, basadas en la experiencia personal, sensaciones, ideas y emociones del propio actor, trabajando consigo mismo y su entorno social.

Antes de realizar esa aplicación, debemos tener muy claros, por un lado, los conceptos que definen la improvisación y, por otro, los que se utilizan en el *Mindfulness*.

En cuanto a los primeros, tomaremos como referencia los que incluye Layton en su manual (Layton, 2015, p. 17):

**Técnica de la Improvisación:** Capacidad de vivir real y sinceramente situaciones imaginarias.

**Vivir realmente:** lo que está pasando en este momento, no lo que debe pasar, sino lo que pasa, no lo preconcebido sino lo que ocurre aquí y ahora. Captar lo que sucede a mi alrededor y actuar conforme a esas provocaciones.

**Vivir sinceramente:** aprender a vivir en escena desde mi propio yo, desde mi verdad y mi conocimiento emocional. Cuántas veces pensamos: “Jamás creí que yo pudiera hacer esto”, etc. ¿Quién no ha matado con el pensamiento? ¿A quién no han matado en sueños? Este potencial de posibilidades de acción, de emoción o de maneras de pensar es ilimitado, y una gran parte de nuestra técnica va dirigida al descubrimiento y uso de ese potencial (Layton, 2015, p. 17).

Por otra parte, también resulta importante tener muy presente uno de los principales objetivos que Layton pretende conseguir con su método, como es la ayuda a que el intérprete sepa escuchar en el escenario y que convenza de ello, para que el teatro salte a la vida; de esta manera, si lo consigue, el actor logrará que su interpretación esté viva... Las reglas que hay que seguir para poder trabajar con la técnica de Layton, y alcanzar eso que se denomina “la ilusión de la primera vez”, están relacionadas con el problema de “la anticipación”, común en el actor. Y esa técnica, plantea, precisamente, cómo ayudar al actor a “olvidar” lo que sabe que va a pasar, lo que conoce el actor y desconoce el personaje, para evitar, así, que el intérprete “anticipe” y muestre algo que no sabe el personaje, ya que ocurrirá más tarde. La técnica de Layton crea precisamente hábitos que generan la “sorpresa” en escena, para evitar la “mecanicidad” y la anticipación (Carazo, 2017, p. 56).

Por lo que se refiere a los hábitos utilizados por el *Mindfulness*, este engloba términos como la relajación, la meditación y la concentración, los cuales se necesitan y aplican al inicio de una clase de Interpretación para que el actor conecte con su “memoria emocional”. La práctica de dicha memoria nos hace comprendernos interiormente, y esto no solo adquiere un gran valor a la hora de configurar un personaje, sino que también nos *permite lidiar con los comportamientos dramáticos que surjan en escena. Sin embargo, esto no siempre se consigue, pues el alumnado se desconcentra y no es capaz de conectar* con los ejercicios propuestos. Vicente Simón define este estado de falta de concentración en su estudio sobre *Mindfulness* como “Mente de mono” o “Mente errante” (Simón, 2014, p. 28):

Tenemos que calmar la mente de mono o mente errante. Es ese soliloquio mental que todos conocemos y que se caracteriza porque unos pensamientos se suceden a otros ininterrumpidamente, sin orden ni concierto aparente. Además, dichos pensamientos tienden a repetirse incansablemente una y otra vez, todos los días, incluso todas las horas. No se trata de un pensamiento que llega a producir soluciones o que resuelve problemas, sino un pensamiento que da vueltas sobre sí mismo, un pensamiento que podemos designar como “cavilación” o mente caviladora.

Podemos decir que la experiencia de la meditación, como la de la interpretación, consiste en entrar en un estado mental peculiar y permanecer en él. Como por ejemplo el ejercicio básico de *Mindfulness* de “comer una pasa: una primera experiencia de la atención plena” (Williams et al., 2010, p. 84), con el que se pretende

que el ejercicio o actividad mecanizada deje de serlo y se convierta en una experiencia multisensorial y única cada vez. Esto sucede a nivel actoral con la concentración para estar en escena, o a través del personaje para mantenerlo “vivo”.

Encontramos aquí una clara relación directa entre el trabajo previo actoral mediante el *Mindfulness*, “¿con qué estado de ánimo llego a un ensayo o a una clase?”, y una vez dentro del proceso interpretativo “¿cómo regulo mi emoción personal y cómo activo mi concentración para llegar a los estados anímicos de un personaje o de varios?”.

Precisamente para ayudar al alumnado a tomar conciencia de en qué estado llega al aula y a estar presente en el trabajo en escena, hemos desarrollado una aplicación teórica que podría llevarse a la práctica dividida en cuatro fases para el trabajo en el aula de Interpretación con la técnica Layton en su primera etapa y desde el prisma del *Mindfulness*.

FASE 1	Llegada al aula.
CUESTIÓN QUE DEBE REALIZARSE EL ALUMNADO	¿Con qué estado de ánimo llego a un ensayo o a una clase?
RESPUESTA QUE PUEDE DARSE	Cansado, triste, alegre, excitado, frustrado, nervioso, enérgico, ansioso, etc.
LOS PASOS PARA REGULAR LA EMOCIÓN (Martín, 2015)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Reconocer</b> la emoción, notan si hay preocupación y angustia o si hay intranquilidad.</li> <li>2. <b>Aceptar</b> el hecho de que hay preocupación.</li> <li>3. <b>Acoger</b> esta sensación (encontrar la calma), que es la regulación emocional propiamente dicha, empleando el <i>Mindfulness</i>.</li> <li>4. <b>Mirar hacia el interior</b> para encontrar los motivos internos (incertidumbre, miedos, expectativas...) o externos (...) de dicha preocupación.</li> <li>5. <b>Desarrollar la ecuanimidad</b> observando el proceso de manera impersonalizada, sin permitir que esta preocupación tome mayor terreno que la realidad que también está aconteciendo en tu vida en ese instante.</li> </ol>

**FASE 2**

**El trabajo en la escena.**

---

CUESTIÓN QUE DEBE REALIZARSE EL ALUMNADO

¿Qué parámetros se necesitan para estar “aquí y ahora” en escena?

---

RESPUESTA QUE PUEDE DARSE (Layton, 1990)

**1. “Predisposición orgánica”.**

El objetivo de la técnica Layton es la formación de actores y actrices que cuando se suban a un escenario se comporten orgánicamente, es decir, que escuchen de verdad, miren de verdad, hablen de verdad y reaccionen de verdad ante unas circunstancias dadas y una situación que, naturalmente, no son verdad, sino imaginarias.

**2. “Vivenciar el presente” más absoluto.**

Este método de interpretación niega la “anticipación”. Por todos es conocido ese famoso: ¡No anticipes!, es decir, no te adelantes a un futuro que no ha llegado. De igual manera, no podemos vivir anclados a lo ya sucedido en escena. Podría darse también el caso de que un actor o actriz tuviera un fallo de texto, debería resolverlo rápidamente con su capacidad de improvisación y no quedarse estancado en esa sensación de haberse equivocado.

**3. “Escucha” consciente en el escenario.**

La concentración actoral consiste en una atención plena que crea en el actor y actriz una presencia escénica. Esta presencia la alcanzamos al entender la diferencia que hay para nosotros entre oír y escuchar. Escuchar con los cinco sentidos y la mente muy abierta, no solo con el oído, es encontrar la significación de lo que se oye, mientras “pasa por el filtro” de tu propia personalidad y de tus propias necesidades.

**4. “Acción-reacción” con el compañero/a.**

Para que haya situación escénica debe existir un “conflicto”, que es el motor de lo dramático. La base para mantener el conflicto es la “acción-reacción” de los personajes que intervienen en escena. El hombre vive entre contradicciones: la noche y el día, lo consciente y lo inconsciente, lo femenino y lo masculino, el que da y el que recibe... el Protagonista y el Antagonista. En estos opuestos encontramos una lucha constante motivada por la “acción-reacción”.

**FASE 3**

**Elementos que condicionan al alumnado en el proceso escénico: El deseo, el espacio y la observación.**

---

CUESTIÓN 1 QUE DEBE REALIZARSE EL ALUMNADO

¿Qué motiva al actor y actriz a entrar en escena?

---

RESPUESTA QUE PUEDE DARSE (Layton, 1990)

La entrada en escena del actor y actriz tiene como premisa conseguir un deseo. Para conseguirlo deberá captar, darse cuenta, notar cómo está el otro o los otros personaje/s y depender de ellos.

Por lo tanto, hay que recibir de la otra persona, concentrarte en los demás. Ahí radicará la raíz de la creación, el punto de partida: No hago ni digo nada sin estar provocado por lo que hace o no hace la otra persona, es decir, dependo de lo que observo, dependo de los demás, no me concentro en mí, sino en el otro. Esto se relaciona con otra de las premisas en la improvisación: acción-reacción.

La entrada motivada por el deseo le hace llegar al espacio donde encontrará una escenografía real o imaginaria y a sus compañeros.

---

CUESTIÓN 2 QUE DEBE REALIZARSE EL ALUMNADO

¿Qué espacio me encuentro y qué escenografía?

---

RESPUESTA QUE PUEDE DARSE (Layton, 1990)

No es lo mismo trabajar en un espacio diáfano que en un escenario con grandes escenografías. Al pensar en cualquier ejercicio de meditación comprobamos la importancia de “adoptar un lugar tranquilo” para comenzar el trabajo de concentración. Pues bien, los actores deberán conseguir encontrar una armonía perfecta con la premisa dramática del “espacio”, del “aquí”.

La ley fundamental del actor sería ser capaz de adaptar su energía y su cuerpo a los diferentes espacios, aula pequeña o vacía, o un gran escenario cargado de escenografías diversas para poder crear una simbiosis perfecta entre el actor y los elementos que le rodean: compañeros/as, escenografía, atrezzo, etc.

Layton (2015, p. 34) hace sobre esto una interesante reflexión sobre el “lugar”:

*“¿Cuántas veces hablamos de la belleza de una escenografía, y qué pocas veces de la integración de los actores en ella! Nuestra*

*técnica puede ayudarnos en este aspecto de nuestro trabajo. En los ejercicios hay un apartado dedicado al lugar. En esta primera etapa es siempre el lugar donde se realiza el ejercicio. ¡Toma contacto con él! ¿Qué significa para ti? ¿Te gusta? ¿Te fascina? ¿Te repugna? Evita la indiferencia. Investiga en este terreno, cambiando tu punto de vista sobre el espacio en el ejercicio. Este lugar debe significar algo para ti. ¡Personalízalo! ¡Hazlo tuyo!.*

---

**CUESTIÓN 3 QUE DEBE REALIZARSE EL ALUMNADO**

¿Qué información podemos conseguir a través de la observación?

---

**RESPUESTA QUE PUEDE DARSE**  
(Layton, 1990)

La observación es un proceso que sucede necesariamente en el presente y no debemos escaparnos de él, o lo que es lo mismo, vivir en el aquí y ahora, estar abiertos a los cambios que se disponen en nuestro organismo con elementos como el espacio, el tiempo, la acción y el compañero, o lo que es lo mismo a la situación concreta de la escena en cuestión.

Para explicar esto, Layton plantea el siguiente ejemplo: nos encontramos ante un individuo que padece hipoacusia, levantas la voz; o si compruebas que es extranjero, hablas más lento o utilizas las manos para hacerte entender. Has recibido su sordera y eso ha significado algo para ti y has reaccionado, es decir, has observado.

---

**FASE 4**

**Aplicación de la FASE 3 a la obra Bodas de sangre de Federico García Lorca.**

---

**PREGUNTAS SOBRE EL DESEO**

1. ¿Qué motiva al Novio en la primera escena de la obra a entrar en la habitación donde se encuentra la Madre?
2. ¿Qué deseo tiene Leonardo para ir a buscar a la Novia al Zaguán antes de la boda?
3. ¿Qué hace que la Novia al final de la obra vaya a encontrarse con la Madre?

---

**REFLEXIONES**

Contemplamos en estas preguntas la esencia del trabajo de Layton sobre la famosa cuestión “¿Por qué?”. ¿Por qué necesita un personaje justificar su entrada en escena? El actor/actriz tendrá que elegir una razón que ya ha pasado o que podría haber pasado, y aferrarse a ella como objetivo fundamental de su acción dramática. De este modo podemos decir que:

1. El Novio necesita transmitir a su madre el deseo de casarse con la Novia.
2. Leonardo tiene el deseo de convencer a la Novia para que se escape con él y no se case con el Novio.
3. La Novia necesita transmitir su deseo de pedir perdón a la Madre al final de la obra.

---

PREGUNTAS  
SOBRE EL ESPACIO

1. ¿Qué representa para Leonardo la casa de la Novia?
2. ¿Significa el bosque lo mismo para la Novia que para el Novio?
3. ¿El comportamiento de la Madre en su casa es el mismo que su comportamiento en casa de la Novia?

---

REFLEXIONES

El espacio condiciona al personaje en su comportamiento que cambia o se ve modificado por el lugar que le rodea, por la importancia que tiene ese lugar para él, y el actor/actriz debe ser capaz de concentrarse para escuchar todo lo que sucede en escena. Los actores tendrán que percibir orgánicamente a través de la escucha.

1. El Novio no estará igual en su casa con la Madre, donde se respira cierta tensión, que en la casa de la Novia en la cual se siente cómodo y en un ambiente de celebración el día de la boda.
2. La Novia no estará igual en su habitación con la Criada ya que está en su territorio (zona de confort), que en el bosque con Leonardo donde están a la intemperie y en un lugar abierto y más propenso a que suceda algo inesperado. A esto añadiríamos otro factor que no está vinculado con el espacio, que es la relación y los roles entre los personajes.
3. La Madre estará mucho más tensa e incómoda en casa de la Novia, donde la Novia y su padre tienen el mando, que en su propia casa, donde ella tiene el control.

---

PREGUNTAS SOBRE  
LA OBSERVACIÓN

1. ¿Qué observa el Novio al ver a la Madre en la primera escena?
  2. ¿Qué siente Leonardo cuando encuentra a la Novia preparada para casarse?
  3. ¿Qué percibe la Novia de la Madre en la última escena?
-



---

RESPUESTAS

Un personaje necesita observar qué se encuentra al llegar a un lugar y qué siente al encontrarse con otro personaje y esto marcará su comportamiento en la escena.

1. El Novio percibe la tensión de la Madre y por ello debe encontrar la manera de conseguir su objetivo en la escena calmándola.
2. Leonardo tendrá que ser persuasivo con la Novia ya que ella le da negativas constantemente en escena.
3. La Novia deberá explicar sus sentimientos y pedir disculpas a la Madre que está destrozada por la muerte de su hijo.

Como conclusión, podemos decir que el alumnado debe tomar consciencia sobre una serie de parámetros como son el reconocer la emoción y el estado de ánimo con los que llega al aula para poder regularla en beneficio del trabajo que va a realizar en su tarea interpretativa. Si el estado de ánimo con el que los discentes llegan al espacio de trabajo no es el adecuado para la ejecución del trabajo planteado, puede condicionar su proceso actoral durante la sesión o ensayo, y no desarrollar de manera adecuada los parámetros que William Layton define para la práctica actoral. La concentración es uno de los factores más importantes para que el actor y actriz sean capaces de desarrollar la escucha, la observación (las cuales suceden necesariamente en el presente), además de la relación con los personajes e identificar así su vínculo con el espacio que les rodea.

Si el alumnado no es capaz de alcanzar los elementos básicos como la concentración, la observación o la escucha activa en la “acción-reacción”, difícilmente podrá acercarse a un trabajo de creación de escena sobre un texto o unos personajes predeterminados en un texto.

Por todo ello, podemos afirmar que el actor debe siempre imaginar situaciones emociones, espacios, imaginarse desde dentro, porque es su propia percepción, y desde fuera, porque es desde donde le observa el público, configurándose así toda una amalgama de diversos planos que conforman el hecho teatral, sin olvidar, que es él mismo el instrumento creador que, a través de su propia vivencia en el “aquí y ahora”, proyecta hacia el exterior todo el resultado de una práctica interpretativa.

Como Carazo (2017) expone, el actor debería conseguir dar la ilusión de “la primera vez”, a pesar de realizar numerosas funciones, así haría que el espectador creyese que nunca lo había realizado anteriormente. Los intérpretes están viviendo su presente en escena (acción dramática), a la vez que viven el pasado (circunstancias dadas), y el futuro (deseo u objetivo) de los personajes y es aquí, precisamente, donde el *Mindfulness* puede ejercer un papel muy importante que ayude al actor y a la actriz a prestar su máxima atención al presente, a esa acción dramática que debe ser creíble y creída por el espectador.

### **Bibliografía**

- CARAZO, J. (2017). William Layton: La implantación del Método en España. Fundamentos, Monografías RESAD. Madrid, 55-56.
- LARRABURU, I. S. (2009). Atención plena. Ediciones temas de Hoy, S. A. Madrid, 88.
- LAYTON, W. (2020). ¿Por qué? Trampolín del actor. Madrid: Editorial Fundamentos, 15.
- MARTÍN, A. (2015). *Plena mente Mindfulness o el arte de estar presente*. Barcelona: Planeta S.A. Barcelona, 145.
- SIMÓN, V. Y GERMER CHRISTOPHER, K. (2011). *Aprender a practicar Mindfulness*. Barcelona: Sello Editorial, S.L.
- WILLIAMS, M., TEASDALE, J., SEGAL, Z. Y KABAT-ZINN, J. (2010). *Vencer la depresión. Descubre el poder de las técnicas del mindfulness*. Barcelona: Espasa Libros, S.L.U.

***TEXTOS***

PARÁBASIS



***JARRAMPLAS***  
***Jonathan González Gómez***

Texto ganador del VIII 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*.



*A mi madre y a mi padre, José y Pilar, que me tuvieron sin conocimiento de causa y los quiero como si no hubiera un mañana.*

*A mi hermano Sergio, con quién querría volver a crecer juntos una y mil veces más.*

*A Marta, que me quiere, me apoya y me empuja a luchar por mis sueños siempre.  
Eres la mejor y por eso siempre querré que seas mi pareja en el juego de la vida.*

*Y a todas las personas que habéis estado a mi lado en algún que otro momento del proceso, vosotros sabéis quiénes sois (guiño, guiño, codazo, codazo). Esto tampoco habría sido posible sin vuestra ayuda.*

*Gracias a todes, os amo.*





## PERSONAJES

AUTOR  
FELIPE  
MICHELA  
JOSEPH (escribano)  
CURA  
FORASTERO  
PIORNALEGO 1  
PIORNALEGA 2  
PIORNALEGO 3  
PIORNALEGA 4

## SINOPSIS

*Jarramplas* es una obra de ficción que pretende rellenar los huecos de una leyenda que gira en torno a una fiesta popular de interés turístico para toda la humanidad.

El origen de Jarramplas no está documentado, pero una de las teorías más barajada y que nos servirá de referencia para esta obra teatral, es la de un ladrón de ganado que aprovechaba las noches para salir a robar a sus vecinos, y que cuando lo capturaron, lo condenaron a pasear por el pueblo como un hereje, de ahí el gorro cónico y que pasee caminando de espaldas, para que todo el pueblo le pudiera apedrear y burlarse de él.

Mito, realidad, arquetipos y ficción se entremezclan en esta obra de teatro donde el misterio, el humor y terror se dan la mano para contar una historia en la que todo tipo de público pueda disfrutar de un personaje cien por cien extremo, pero que tiene todos los ingredientes que lo hacen universal.

Las localizaciones y los nombres de los personajes principales están sacados del archivo histórico del ayuntamiento de Piornal. A parte de eso, cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia.

El coro de piornalegos puede ser interpretado indistintamente sin importar el género del intérprete. Así como el autor, también puede ser autora.



**JARRAMPLAS**  
*Jonathan González Gómez*

**ACTO I**

**Escena I**

**(La de la presentación)**

AUTOR. *De todas las historias que me contaban cuando era un chinorri, hay algunas que aún a día de hoy me siguen asustando.*

*Estas historias tenían de cierto lo mismo que el reflejo de la luna llena en el río. Solo la apariencia. Pero que no fueran ciertas, no significa que no podamos creer en ellas.*

*27 de agosto de 1741, Piornal (Extremadura).*

*Un sol de justicia como solo en esta tierra sabemos soportar.*

*El canto monótono y chirrioso de la chicharra enmarcaba una estampa típica veraniega en estos lares donde la tierra siempre ha sido y siempre será extremadamente dura.*

*Por el camino que llegaba al pueblo se podía atisbar a lo lejos un hombre y una mujer acercándose caminando. Conforme se hacía más nítida la imagen de los dos, se podía observar que el hombre caminaba a duras penas, y era la mujer quien le ayudaba a mantenerse en pie.*

*Justo antes de entrar en el pueblo el hombre hizo un alto y se sentó en una piedra.*

FELIPE. Espera, espera, espera. Michela, espera. Antes de entrar en el pueblo, tenemos que acordar la historia que contaremos para que confíen en nosotros y nos dejen entrar en sus casas.

MICHELA. Mira que hemos tenido camino para hablar.

FELIPE. Me dolía mucho la pierna, casi no podía ni pensar.

MICHELA. ¿Hermanos?

FELIPE. Eso no hay quien se lo trague, Michela. Pero si tú tienes acento de Portugal.

MICHELA. ¿Madre e hijo? Yo podría ser portuguesa, y haberte criado aquí.

FELIPE. No nos llevamos tanta edad para que tú seas mi madre.

MICHELA. Pues tú me dirás, Felipe. Pero esta vez no pienso ser tu mujer. Estoy hasta las narices de que me andes buscando, y que cada dos por tres quieras darme un beso, o que digas que con poner un catre en el establo es suficiente.

FELIPE. Está bien. Que te parece, Michela, ¿si esta vez no nos conocemos?

MICHELA. Como no te expliques mejor, Felipe.

FELIPE. Verás, yo me manejo bien con el hacha, podría decir que venía a Pior-nal porque sabía de la existencia de estos montes dónde solo la leña abunda junto con las fieras. Y como sé que es un trabajo poco solicitado, pero muy demandado, vine a estas tierras para intentar ganarme un jornal honradamente. ¿Qué te parece?

MICHELA. Me parece que un serrador de leña que viaja en busca de trabajo sin su hacha o sin su sierra...

FELIPE. Diré que la perdí cuando nos enfrentamos a la bestia.

MICHELA. ¿Qué bestia?

FELIPE. La mala bestia que nos atacó por el camino. Un jabalí con más mala uva que el mismísimo diablo. Rápido como un lince y más astuto que un zorro.

Diremos que yo me defendí con el hacha, pero que el bicho esquivó el golpe y luego me mordió en la pierna con sus colmillos afilados como dagas.

MICHELA. Pero si eso te lo hiciste con un cepo, Felipe.

FELIPE. ¡Precisamente por eso sé que hay todo tipo de animales feroces en esta comarca! Y la diferencia entre el mordisco de una bestia, y la herida causada por un cepo, es casi inexistente. Nadie sabría identificarla si no es un cazador experto. Y a esos les gusta cazar con armas de fuego, no con trampas. Estas las habrán puesto los propios del pueblo por miedo a que les ataque un lobo o cualquier animal de los que te he dicho.

MICHELA. Muy bien, ya tienes tu historia, Felipe. ¿Y yo qué?

FELIPE. Pues tú, no sé. Diremos que me escuchaste dar voces de auxilio y corriste a socorrerme. Que tus pisadas ahuyentaron al animal, y que como yo no podía casi caminar, me ayudaste a llegar hasta aquí.

MICHELA. Eso ayuda aún más con tu coartada. Pero yo no soy tan buena como tú inventando historias. Venga, ayúdame. ¿Quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿qué quiero?

FELIPE. A ver... ¿A ti qué se te da bien? O ¿qué te gustaría hacer?

MICHELA. A mí me encantaría...

FELIPE. ¿Fregar suelos?, ¿ser lavandera?, ¿cocinar para otros?

MICHELA. Iba a decir ser maestra.

*FELIPE ríe a carcajadas.*

MICHELA. ¿De qué te ríes, majadero?

FELIPE. Es que de solo imaginar a una mujer dando clases a los niños del pueblo en una escuela, me descoyunto entero. Me la puedo imaginar limpiando, yendo a recoger a los niños, pero ¿enseñando? (*Vuelve a estallar en risotadas*).

MICHELA. (*Le atiza una colleja a FELIPE que le quita todas las tonterías*) Anda Felipe, ponte en pie y vamos para el pueblo, que ya está atardeciendo, y como nos descuidemos se hará de noche y será más difícil que se fíen de nosotros y nos abran la puerta. Diré que soy buena haciendo todo tipo de labores, cuidando niños, ganado, incluso saliendo a arar la tierra si se les pone malo un buey, un burro o cualquier otro animal de tiro.

## Escena II

### (La de la llegada a Piornal)

AUTOR. (*Podría empezar a sonar una melodía alegre y familiar*) Era Piornal un pueblo amable con los forasteros, distinguido por tratar bien a todo aquel que lo necesitaba. Si era preciso, preferían quedarse sin un pedazo de pan que llevarse a la boca, con tal de dárselo al hambriento. Por no hablar de su hospitalidad. Eran capaces de ceder un sitio en su propia alcoba a los sin techo, transeúntes o a los peregrinos que se perdían de camino a Santiago. Si tuviera que hacer una comparación con otra ciudad o pueblo que se le pareciera, tendría que ser con una de esas aldeas de cuento de hadas, perfectamente adoquinada, lustrosa hasta el más mínimo detalle y dotada con un buen sistema de alcantarillado.

(*La música tornaría de melódica a tenebrosa*).

PIORNALEGA 2. Adiós. (*Cerrando puertas y ventanas*).

PIORNALEGA 1. Adiós. (*Cerrando puertas y ventanas*).

PIORNALEGA 2. (*Volviendo a abrir*) ¡Cállate, patán!

PIORNALEGO 1. (*Volviendo a abrir*) ¿Patán yo? ¡Cállate tú, vaca-burra!

PIORNALEGA 2. Ahora te vas a enterar. ¡Agua va! (*Tirando un cubo de agua por la ventana y empapando por completo a FELIPE y MICHELA*).

PIORNALEGA 2. A ver si tienes más puntería la próxima vez, porque esta no me has dado por mucho.

FELIPE. Pues a nosotros nos ha dado de lleno.

PIORNALEGA 2. Dile a quien le interese, forastero.

PIORNALEGO 1. Sí, dile a quien le interese. Aquí no sois bien recibidos.

PIORNALEGA 2. Iros por donde habéis venido.

MICHELA. Pero si casi no puede caminar.

PIORNALEGO 1. A las cucarachas, aunque les arranques una pata, pueden seguir caminando.

FELIPE. ¿Dónde vamos a ir? Si ya es casi de noche.

PIORNALEGA 2. Estamos en pleno agosto. Por dormir una noche al raso, tampoco os vais a morir.

FELIPE. ¿Esta es la forma que tenéis de agradecer a quien os ha librado de la fiera salvaje?

PIORNALEGO 1. ¿Qué dice el pordiosero éste? ¿Tú qué nos vas a librar de la fiera ni qué fiera?

PIORNALEGA 2. Si aquí hasta los lobos se mueren de hambre porque no tenemos ni una triste gallina para hacer caldo.

*Aparece el cura párroco del pueblo, un hombre bastante corpulento, la sotana impoluta de un negro intenso, y un riguroso alzacuello que le hace tener bien tiesa la cabeza.*

CURA. Pero vamos a ver, ¿cómo sois así de groseros y maleducados? ¿Desde cuándo en Piornal recibimos a la gente extranjera con estos humos y estas malas formas? Buenas gentes, acompañenme a la ermita del Humilladero, que tengo que recoger unos enseres personales, y de allí os llevaré a la casa-hospital, donde les podremos dar cobijo para esta noche. Mañana ya podrán intentar buscar jornal en la hacienda de Don Francisco. Por desgracia en estos tiempos que corren

tenemos la casa llena de pobres que no tienen *tenta*<sup>1</sup> alguna. Ni forma de ganarse la vida. Pero a ustedes dos se les ve jóvenes, fuertes y sanos. Y si no es aquí, siempre podrán irse al próximo pueblo...

FELIPE. Bueno, yo si no fuera por el mordisco que me asestó una fiera salvaje cuando andaba por el monte...

CURA. Ya entiendo, ya. No hace falta que me cuente más. Está el monte atestado de cepos para dar muerte a esas bestias del demonio.

MICHELA. Muchas gracias, padre. Al menos esta noche no tendremos que dormir en la calle. No es lo mismo la opinión que tengan los vecinos del pueblo de dos forasteros que durmieron en los soportales de la plaza, que si creen que somos dos personas de bien.

CURA. Verás, joven, Piornal es un pueblo muy pequeño, aquí las noticias corren como la pólvora y mañana a primera hora ya se sabrá de vuestra llegada y el pequeño altercado que habéis tenido con estos dos vecinos.

FELIPE. ¿Altercado? ¿Qué altercado? Pero si nosotros no hemos hecho nada.

CURA. Ya, hijo, ya. Pero mañana por la mañana se habrá contado su versión, y no la vuestra. Se contará cómo yo tuve que intermediar para que no hubiera *gresca*<sup>2</sup>, por vuestra parte claro está, y también se contará cómo os llevé a regañadientes a la casa de acogida para que no causarais mayores problemas. Y si tienen que creer una de las dos versiones, ten por descontado que la suya será la que creará la gente. Es una cuestión de confianza, hijo, no de credibilidad, ni de quién esté contando la verdad. Simplemente porque ellos son de aquí, y vosotros no.

MICHELA. No se preocupe, padre. Eso nos pasa siempre donde quiera que vayamos.

CURA. ¿Ah que son ustedes marido y mujer?

MICHELA. (*Sorprendida, improvisando sobre la marcha*) Oh no, que va. No estamos casados, si nos hemos conocido por el camino. Pero nos veníamos contando nuestras andanzas y justo decíamos lo difícil que es siempre la introducción en los pueblos, no éste en particular sino más bien cualquiera en general, entiéndame señor... padre.

CURA. ¿Han probado ustedes fortuna en Casas del Castañar?

---

<sup>1</sup> Renta.

<sup>2</sup> Bulla, pelea.

FELIPE. Es el siguiente pueblo donde iremos... Donde iré, donde iré. Si aquí en Piornal no nos sonrío la suerte, a mí *quidicir*<sup>3</sup>, si no me sonrío a mí.

CURA. (*Cambia de amable a amenazante*) No quiero ser un agorero, pero podrían ir allí mañana directamente. Ustedes se ahorrarían muchos portazos en la cara, y a nosotros nos aliviaríais el cargo de conciencia de tener que mandaros al garete.

FELIPE. Al menos quisiera recuperarme del muerdo. Si no es mucha molestia.

CURA. De acuerdo. Pero solo tengan en cuenta que aquí ya se han forjado una reputación, y será difícil que los vecinos les dejen entrar en sus casas, ni para trabajar ni para nada.

MICHELA. Usted déjenos a nosotros que nos busquemos la vida. Si hay algo de lo que podemos presumir, es de ser gente honrada y trabajadora.

CURA. Si son capaces de hablar por el otro, entonces es que se conocen mucho mejor de lo que dicen.

MICHELA. Le repito que acabo de conocer a este hombre. Lo que pasa es que soy muy buena juzgando a la gente a primera vista. Aún está por ver quién me haya hecho creer que es lo que no es.

CURA. (*Vuelve al tono amable*) Está bien, vayámonos pues, que el tiempo apremia. Si le parece bien, señora, por el camino me puede ir contando qué impresión se ha llevado de mí.

*Salen de escena.*

### Escena III

#### (La de la gallina desaparecida)

AUTOR. *Al día siguiente fueron FELIPE y MICHELA a la hacienda de Don Francisco, el hombre más pudiente de todo Piornal, incluso me atrevería a decir que el más pudiente de toda la comarca. Pero no hubo suerte, pues tenía Don Francisco todos los puestos de jornaleros bien cubiertos, y para MICHELA no había tampoco ninguna oportunidad de trabajar, pues tenía Don Francisco a un ama de llaves y una ayudante particular, y como no tenía familia, pues no había necesidad de ninguna otra mujer cuidando del hogar.*

---

<sup>3</sup> Contracción de la expresión "quiero decir".



*Probaron suerte en la taberna, en otra hacienda, en otra taberna, en la sastretería, FELIPE lo intentó como peón de albañil, pero sin las herramientas propias no podía ejercer, y se quedó con la miel en los labios, pues era un oficio en el que se podía defender. Luego fue a la herrería, a las panaderías, a la carpintería, etc. Ningún artesano necesitaba, ni quería alguien que le pudiera ayudar, pues veían en FELIPE, más que un ayudante, a un futuro competidor.*

*Y MICHELA no era tampoco mucho mejor recibida allí donde ofrecía sus servicios.*

*Pasó el tiempo y cuando FELIPE se recuperó del pie herido, les echaron de la casa-hospital con la excusa de dejar las camas a otros enfermos. Así que no tuvieron más remedio que buscarse acomodo en una zahúrda abandonada por falta de cochinos.*

*Todo iba de mal a peor, hasta que un día les cambió la suerte.*

*12 de septiembre de 1741, en la plaza del pueblo.*

PIORNALEGO 3. Una gallina. Me falta una gallina. Tenía dos gallinas, me quitan una gallina, me queda una gallina. Y el maldito escribano nunca ha tenido gallinas, y ahora tiene una gallina. ¡Blanco y sale de la vaca! Ha sido él quien me ha robado la gallina.

PIORNALEGA 4. ¿Tenías marcada la gallina de alguna manera?

PIORNALEGO 3. ¿Yo qué voy a tener marcadas las gallinas? Una gallina es una gallina. Nunca nos ha hecho falta marcar las gallinas, porque nunca ha habido nadie que le diera por robar gallinas.

PIORNALEGA 4. ¿Y estás seguro que la gallina que tiene el escribano es la gallina que a ti te falta?

PIORNALEGO 3. Y tanto que es mi gallina, es que estoy seguro no, ¡segurísimo!

PIORNALEGA 4. Mira que como al final no se trate de tu gallina...

PIORNALEGO 3. Te estoy diciendo que es mi gallina y es mi gallina.

PIORNALEGA 4. Vale, vale, te creo.

PIORNALEGO 3. De todas formas, aunque no fuera mi gallina, que estoy seguro de que es mi gallina, de alguien tendrá que ser esa gallina, porque el escribano nunca ha tenido gallinas, ni le han interesado porque no tiene ni idea de cuidar gallinas.

PIORNALEGA 4. Está bien, pues vamos a decírselo al alcalde, él hará justicia.

PIORNALEGO 3. Y si no la hace, yo al menos ya le he dao lo suyo al maldito escribano. Que además de llamarme embustero, ¿a mí? ¿Te lo quieres creer? ¿Pos no va y me suelta un palabro de esos que solo él entiende?

PIORNALEGA 4. No.

PIORNALEGO 3. Sí.

PIORNALEGA 4. No puede ser.

PIORNALEGO 3. Te digo yo a ti que sí. Y no hay cosa que más coraje me dé, que me traten como a un crío.

*Se van.*

FELIPE. ¿Has oído, Michela?

MICHELA. He oído, Felipe.

FELIPE. ¿Tú sabes dónde vive el escribano?

MICHELA. Fui a su casa, para ver si necesitaba ayuda. Pero me dijo que se las apañaba bastante bien él solito.

FELIPE. Pues ahora seguro que es mejor momento. Vuelve a preguntarle.

*Se dirigen a la puerta de la casa de JOSEPH Merchán de Porras, el escribano.*

FELIPE. Llama a la puerta, Michela. Yo esperaré aquí, igual si nos ve llamar a los dos, se agobia, o se asusta, o ¿quién sabe qué...? Y no nos atiende.

MICHELA. *(Golpea la puerta con los nudillos. Al poco vuelve a golpear, pero nadie atiende)* No hay nadie. Debe haber salido.

FELIPE. Vuelve a intentarlo. Usa la aldaba, que se oye más y para algo la tiene, que no es un simple adorno, mujer.

MICHELA. A mí es que usar la aldaba para llamar siempre me impone mucho respeto. Es como si la tuvieran para ser utilizada solo por gente importante.

FELIPE. Por eso precisamente. Ese sentimiento lo tiene mucha gente. Por eso no te atienden cuando llamas con los nudillos.

*MICHELA usa la aldaba para llamar de una manera curiosa, pues da un primer golpe fuerte y seco, deja una pausa, y después cuatro golpecitos más rápidos y flojos dejando como una frase musical abierta al final.*

FELIPE. ¿Qué forma de llamar es esa, Michela? Ahora ya sí que nunca te abrirá la...

JOSEPH. *(Entreabriendo la puerta, pero con la cadena puesta)* ¿Quién es?

MICHELA. Buenos días, señor. Igual no me recuerda, estuve hace un par de días ofreciendo mis servicios para trabajar en su casa. Limpiando, cocinando...

JOSEPH. No me hacían falta sus servicios entonces, mucho menos ahora, que no podré pagárselos.

MICHELA. ¿Y eso por qué, señor?

JOSEPH. Eso no es de su incumbencia. Márchese y no vuelva a molestarme. *(Se dispone a cerrar la puerta y en ese momento llega un vecino del pueblo algo nervioso).*

PIORNALEGA 2. Señor escribano, Joseph, señor escribano. No cierre, señor. Necesito sus servicios urgentemente.

JOSEPH. Pues ahora no puedo ejercer. Esta mañana vino uno, acusándome de haberle quitado yo una gallina. Y me ha roto los dedos de la mano con la que escribo, así que como no encuentre usted a otra persona que sepa escribir, de nada le puedo servir yo.

MICHELA. *(Casi hablando para ella)* Yo sé escribir.

PIORNALEGA 2. ¿Quién hay en el pueblo que sepa escribir? Si ni los niños que van a la escuela tienen un maestro que les enseñe.

MICHELA. *(Hablando una mijina más alto)* Yo sé escribir.

JOSEPH. Ahora os daréis cuenta de la falta que hace alguien que ejerza la labor de maestro. Y al próximo que venga espero que le paguen lo que es de justicia, y le tratéis como dios manda.

MICHELA. *(Casi gritando)* ¡Yo sé escribir!

*Los dos miran atónitos a MICHELA.*

MICHELA. Yo sé leer y escribir. Y siempre me habría gustado ser maestra. Usted dícteme y yo tomaré las notas. Así no tendrá que dejar su oficio, y sus clientes podrán seguir viniendo a su casa. Todos ganamos.

PIORNALEGA 2. Venga, lo que sea, pero dense prisa, hay que redactar una carta para la intendencia de Plasencia. Esta mañana han venido aquí a su casa y le han dado una paliza porque creían que usted les había robado su gallina, pero es que a mí me han destrozado el bancal donde tenía plantadas las zanahorias, y a Fermín el bancal de las patatas, alguien nos la tiene jurada, y hay que averiguar quién es antes de que llegue el invierno y no tengamos ni un triste nabo que llevarnos a la boca.

JOSEPH. Está bien. Pasad, pasad.

**Escena IV**  
**(La de la extraña figura)**

*AUTOR. Y pasaron. Y con ellos también pasó el tiempo, y con el paso del tiempo no solo se esfumaron los días, sino que por las noches también se esfumaban, como por arte de magia, gallinas, nabos, zanahorias, en alguna ocasión un cabrito, patatas, lino, garbanzos, en otra un lechón, huevos, leche, incluso Don Francisco aseguraba que le habían robado un calcetín y un chisquero<sup>4</sup>. De todo les estaba desapareciendo a los vecinos de Piornal que, si bien nadie desconfiaba de la palabra de ningún paisano suyo, todos recelaban de cuantos forasteros hubiera en el pueblo, más si cabe si estos eran capaces de valerse por sí mismos, y más aún si alguno hubiera al que le fuera mejor que a los propios lugareños.*

*Fue entonces cuando todas las suspicacias se volvieron en torno a la figura de FELIPE, el único extranjero que en Piornal había logrado salir de la más solemne pobreza. Más por mérito de MICHELA que del propio FELIPE, pues con el salario que le daba JOSEPH el escribano podía mantener a los dos. Aunque todos los días salía FELIPE al monte a recoger leña con sus propias manos, pues carecía de hacha con que cortarla, y luego se la vendía por dos reales a un vecino de Peñahorcada que todas las semanas se acercaba a por ella.*

*Pero cuantas más explicaciones diera FELIPE de cómo se ganaba el sustento, más sospechas despertaba entre los vecinos de Piornal. Para cada argumento que ofrecía FELIPE había una réplica que rebatía sus razones. Y cada vez eran más los piornalegos que se sumaban en una acusación común.*

*31 de octubre de 1741, en una finca abandonada a las afueras del pueblo.*

*FELIPE. (Corriendo por las calles, huyendo de los piornalegos que le persiguen con azadas, guadañas, y todo tipo de herramientas que pudieran blandir. Sin aliento, escondiéndose en la zahúrda que usa como refugio, después de haber despistado a sus perseguidores) ¡Malditos seáis todos! Yo nunca he hecho nada de todas las cosas de las que se me acusan, pero claro, como no soy de aquí, como no tengo dinero, como soy un hombre... (Siente una presencia que hace que se*

---

<sup>4</sup> Encendedor que consta de mecha y pedernal que la prenda.

*calle*) ¿Hay alguien ahí? (*Nadie contesta*) Michela, ¿eres tú? (*Siente el ruido de una pisada sobre la hojarasca*) ¿Quién anda ahí? Muéstrate o te rebano el pescuezo.

MICHELA. Calla inútil. Soy yo, Michela. He logrado escabullirme de la muchedumbre sin que nadie me viera. El pueblo entero está haciendo una batida por las calles y el monte para dar contigo.

FELIPE. Gracias a Dios, Michela. ¿Tú les has dicho que yo no he hecho nada de lo que me acusan? ¿Se lo has dicho a “tu escribano”?

MICHELA. Estoy harta de decírselo a todo el mundo. Pero cuanto más te defiendo, más se ponen en contra mía. Tenemos que andarnos con mucho ojo, porque como descubran que te estoy ayudando, perderé todo lo que he conseguido. Y estoy a punto de que me den el puesto de maestra del pueblo. Sabes que ese ha sido el sueño de mi vida.

FELIPE. ¿Enseñar a los hijos de unos gañanes capaces de ajusticiar a un inocente?

MICHELA. ¿Inocente tú? Además, los hijos no tienen culpa de lo que hagan sus padres.

*Se oyen unos pasos toscos y poco disimulados para hacer muy evidente su llegada.*

FELIPE. ¿Estás insinuando que yo tengo la culpa? ¿Es eso lo que estás diciendo?

MICHELA. Calla, alguien se acerca.

*FELIPE se apresura a buscar un escondite que le permita seguir escuchando.*

JOSEPH. Michela, ¿con quién estabas hablando?

MICHELA. Oh Joseph, ¡vaya susto me has dado, diantre! Esta era la cochiguera abandonada que te comenté. (*Disimulando*) Estaba hablando sola, recordaba en voz alta lo que estuvimos hablando Felipe y yo aquella noche. Por si aquella conversación me daba alguna pista de su paradero actual.

JOSEPH. ¿Sabes si Felipe tenía nociones de oscurantismo, de hechicería, o si alguna mujer de su familia había sido acusada de brujería?

MICHELA. Hasta donde yo sé, no. Pero claro está, que en lo poco que le pude conocer no me iba a hablar del pasado de su familia, o si él sabía realizar hechizos ni pociones. ¿Por qué?

JOSEPH. La gente empieza a rumorear. ¿Cómo es posible que todas las noches saquee las despensas y los corrales y nadie se percate de su presencia?

MICHELA. Yo también me lo pregunto.

JOSEPH. Michela, solo espero que no me estés engañando ni que formes parte de una argucia de Felipe. (*Seguro de saber que FELIPE está escuchando*) Si alguna vez le vieras, o pudieras comunicarte con él de alguna manera, adviértele del peligro que corre. Dile que se vaya del pueblo lo antes posible. Que no mire atrás y que no te meta a ti en más problemas. Bastante tienes ya con ser la mujer que vino con él al pueblo, como para encima cargar con la culpa de ser la compinche de todas sus fechorías.

*Se escucha una especie de gruñido escalofriante, y al fondo de la estancia, unos ojos rojos observan a JOSEPH y a MICHELA. Ambos quedan petrificados por el miedo. El gruñido suena más amenazante, como si viniera de las entrañas del mismo infierno. Una bolsa llena de nabos, de patatas, zanahorias, se abre dejando desparramado todo por el suelo de la estancia. Una gallina cacarea y un crujir de huesos detiene el cacareo. JOSEPH coge lo primero que encuentra a mano, un cencerro viejo que había en el suelo, y se lo lanza a la figura de los ojos rojos. La extraña figura atrapa el cencerro con las extremidades superiores. JOSEPH agarra a MICHELA del brazo y salen corriendo despavoridos. Oscuro.*

## ACTO II

### Escena V

#### **(En la que se fraguó la leyenda Jarramplas)**

*Al día siguiente.*

PIORNALEGO 1. Medía por los menos dos metros.

PIORNALEGO 3. ¿Qué dices de dos metros? Medía por lo menos cuatro.

PIORNALEGA 2. Con unos dientes del tamaño de una jorca<sup>5</sup>.

PIORNALEGO 3. Y para que esos dientes le cupieran en la boca, la mandíbula era como la cabeza de un burro.

PIORNALEGA 4. Y los ojos...

PIORNALEGA 2. ¡Qué ojos!

PIORNALEGA 4. Como las brasas de dos hogueras de San Juan.

---

<sup>5</sup> Horquilla de cinco ganchos, que se usa para echar la cebada en los carros o para coger las alpacas de paja.

PIORNALEGA 2. Con solo una mirada, te abrasaba las entrañas.

PIORNALEGO 1. Y cuando gruñía, la tierra temblaba en rededor. Los robles y los brezos se estremecían a su paso.

PIORNALEGO 3. Pero cuando quiere, flota como un espectro.

PIORNALEGA 4. Atraviesa puertas y paredes.

PIORNALEGA 2. Y nos roba todos nuestros víveres de la despensa.

PIORNALEGO 1. Saquea los gallineros y los corrales.

PIORNALEGO 3. Con lo que se alimenta una familia durante un invierno, al monstruo le sacia para una noche.

PIORNALEGA 4. Pronto vendrá a por nuestros hijos.

PIORNALEGO 1. Y a por nosotros.

PIORNALEGA 2. Acabará con el pueblo todo entero.

PIORNALEGO 3. No quedará de nosotros ni las simientes.

PIORNALEGA 2. Tenemos que hacer algo nosotros *mesmos*<sup>6</sup>.

PIORNALEGO 1. Sí. Tenemos que hacer algo, porque el alcalde no termina de tomar cartas en el asunto.

PIORNALEGO 3. Pero si ha sido el primero en poner los pies en polvorosa. Bueno el primero fue el Padre Bernardo.

PIORNALEGA 4. Dicen que ha ido a Plasencia...

PIORNALEGO 1. ¿El padre o el alcalde?

PIORNALEGA 4. El alcalde. Ha ido a Plasencia para traer consigo una partida de cazadores con los que matar a la bestia. ¡Ha prometido una recompensa enorme!

PIORNALEGA 2. ¡Eso no te lo crees ni tú, bonita! Si se ha ido con su mujer y sus hijos a Salamanca.

PIORNALEGA 4. ¿Quién te ha dicho a ti eso? Porque a mí me lo ha dicho el escribano.

PIORNALEGA 2. A mí no me lo ha dicho *naidie*<sup>7</sup>, que los vi yo *mesma* con mis propios ojos salir esta mañana cargados de maletas.

PIORNALEGO 3. Nosotros también tendremos que hacer las maletas e irnos.

---

<sup>6</sup> Mismos.

<sup>7</sup> Nadie.

PIORNALEGO 1. Yo no pienso moverme de aquí. A mis padres les costó mucho levantar esta casa, para dejarla abandonada ahora por un demonio de las narices. Además, no tenemos a dónde ir. Mejor quedarnos y luchar, que correr y lloriquear.

PIORNALEGO 3. Tienes razón. No nos dejaremos asustar más...

*Unos niños lanzan un petardo dentro de una lata y hace que los piornalegos salgan corriendo, despavoridos.*

## Escena VI

### (En la que llegó el forastero)

AUTOR. *En uno de los inviernos más crudos que se recuerdan en toda la comarca, el pueblo de Piornal parecía un pueblo fantasma. Los que se habían ido tapiaron las puertas y ventanas de sus casas, y los que se quedaron las tenían cerradas a cal y canto. Los negocios ya no se mantenían, los vecinos de otros pueblos ni se acercaban por miedo a llevarse consigo la maldición del pueblo. Un demonio, un monstruo, un espíritu o ¿quién sabe qué? que arramplaba con todo cuanto los piornalegos fueron guardando para el invierno. Solo los más valientes se aventuraban a dar con la criatura, de la que únicamente habían escuchado la leyenda que corría de boca en boca.*

*Un hombre solitario que supo de la leyenda llegó caminando por las calles vacías del pueblo. Ataviado con una chaqueta de caza, un sombrero de ala ancha, una bandolera donde guardar las postas y una escopeta de caza mayor. (Los rifles y escopetas de caza no se inventaron hasta un siglo después, pero esto es lo que se llama una licencia poética).*

*10 de diciembre de 1740, plaza del pueblo.*

FORASTERO. ¿Es que nadie le va a ofrecer una taza de café y un coñac al hombre que pondrá fin al demonio de Piornal?



*Solo suena el soplo del viento en respuesta a la petición del FORASTERO. Como en una secuencia de una película del oeste donde ni siquiera la gente de bien es bien recibida. Dos piornalegos entreabren una puerta y una ventana respectivamente.*

PIORNALEGO 1. Será mejor que se largue de aquí cuanto antes, forastero.

PIORNALEGA 2. Eso, márchese si no quiere salir malherido, humillado y avergonzado.

PIORNALEGO 1. Otros antes que usted lo han intentado

PIORNALEGA 2. Si, y todos se han marchado con el rabo entre las piernas.

PIORNALEGO 1. Lárguese y no nos dé esperanzas.

PIORNALEGA 2. Eso, lárguese. Aquí ya hace tiempo que no sabemos qué significa la palabra esperanza.

*El FORASTERO carga la escopeta, apunta al cielo y dispara un tiro al aire.*

FORASTERO. Si hay alguien en este pueblo que quiera acabar con todo esto, que pueda decirme todo cuanto se sepa de esta criatura, sin exagerar lo más mínimo, y sin ahorrarse ningún tipo de detalles, que hable ahora o que apechugue con la responsabilidad de no haber hecho todo lo posible por terminar con la maldición que les atemoriza.

*JOSEPH y MICHELA salen de la casa del escribano.*

JOSEPH. Disculpe caballero. Muy pronto nos hemos acostumbrado a la falta de cortesía y muy pronto hemos olvidado que aún exista gente que quiera ayudarnos.

FORASTERO. ¿Quiénes son ustedes?

JOSEPH. Mi nombre es Joseph. Soy el escribano del pueblo, y tengo recogida en mi casa toda la documentación que existe acerca de "Jarramplas". Cada encuentro, cada robo, cada testimonio.

FORASTERO. ¿"Jarramplas"?

JOSEPH. Así le ha empezado a llamar la gente.

FORASTERO. (*Mirando sin entender*).

JOSEPH. Porque *arrampla*<sup>8</sup> con todo lo que tienen, así que le hemos bautizado con ese nombre para las crónicas del pueblo.

FORASTERO. (*A MICHELA*) ¿Usted es su esposa?

<sup>8</sup> Expresión coloquial de arramblar, llevarse con codicia todo lo que hay en algún lugar.

JOSEPH. Oh no, no. Digamos que ella es mi ayudante, por así decir. Tuve un pequeño percance en la mano por culpa de un vecino, y ella era la única persona que sabía leer y escribir en todo el pueblo, y por tanto la única que me podía ayudar.

FORASTERO. Si tan lista es, ¿por qué no la deja contestar a ella?

MICHELA. Porque no quiere que diga que yo vine al pueblo con “él”.

JOSEPH. ¡Michela!

MICHELA. ¿Quieres que le oculte la verdad a quien nos quiere ayudar?

FORASTERO. ¿“Él”? ¿Quién es “él”?

MICHELA. Jarramplas.

FORASTERO. ¿Jarramplas es un hombre?

JOSEPH. No se sabe a ciencia cierta.

MICHELA. ¡Estaba allí! En la cochiguera en la que vimos por primera vez al monstruo. Esa fue la última vez que vi a Felipe, y la primera vez que vimos a ese demonio. Si no es él, ¿entonces quién?

JOSEPH. Pudo haber escapado sin que le viera la criatura. Yo nunca llegué a ver a Felipe.

*Un ruido lejano y metálico les sobresalta.*

FORASTERO. ¿Qué ha sido ese ruido?

JOSEPH. No lo sé, parecía como si alguien golpeará la campana de la iglesia con un palo.

MICHELA. Pero no puede ser. El párroco abandonó el pueblo el mes pasado, y cerró la iglesia sin darle la llave a nadie.

*El ruido se aproxima a dónde están ellos.*

FORASTERO. ¿Se puede mover la campana de la iglesia?

JOSEPH. Claro que no, ¿qué cosas tiene?

FORASTERO. Pues este sonido se está acercando.

MICHELA. (*Echándose a los brazos de JOSEPH*) No es la campana de la iglesia, ¡es el cencerro que le tiraste, Joseph estoy asustada!

JOSEPH. No te preocupes cariño, yo me encargaré de que no te pase nada.

FORASTERO. Con que su ayudante. En lugar de abrazarse como los amantes de Teruel, pónganse espalda con espalda detrás de mí. Si alguien ve algo en su dirección que me avise. Yo soy quien tiene el arma.

*Los tres personajes se colocan en la posición que ha dicho el FORASTERO y van girando lentamente para turnarse la zona de vigilancia. El sonido ahora parece que se va a alejando, como si se hubiera percatado de un peligro y hubiera abortado la misión.*

FORASTERO. Parece que no ha visto claro el ataque. *(Haciendo alusión a su rifle de dos cañones)* Habría algo con lo que no contaba esta vez.

MICHELA. No creo que tema a las armas de fuego.

FORASTERO. Usted parece saber más de ese "Jarramplas", de lo que nos quiere hacer creer. ¿Por qué no vamos a su casa, y allí me dan cuenta de toda la información que tengan mientras tomamos una copita? Y cuando digo toda, es toda. Hasta lo que no viene recogido en sus crónicas.

AUTOR. *JOSEPH Y MICHELA pusieron al tanto a aquel hombre que decía que venía a acabar con la bestia. MICHELA le dijo toda la verdad acerca de FELIPE, cosa que dejó boquiabierto a JOSEPH, que siempre había creído la versión en la que decían haberse conocido ese mismo día en el camino. Entonces entendió la estrecha relación que tenían y tantas otras cosas que siempre se había negado a creer.*

## Escena VII

### (En la que todo se tuerce)

AUTOR. *Desde que llegó el FORASTERO a Piornal, las incursiones de Jarramplas disminuyeron drásticamente, al punto de que los vecinos empezaron a rumorear que se había marchado, o que el FORASTERO lo había matado, pero que seguía en el pueblo porque cada jornada que pasaba era un día más que comía y bebía de gorra.*

*Sea como fuere, hacía mucho tiempo que no se respiraba un ambiente tan jovial. La taberna volvió a abrir al público, y la noticia de la desaparición de la extraña criatura hizo que se pudiera celebrar el mercadillo de navidad.*

*Todos en el pueblo intentaban recobrar las viejas costumbres y su añorada forma de ganarse la vida, todos excepto JOSEPH y MICHELA, que desde que esta contó la verdadera historia que se traía con FELIPE, hizo perder toda la confianza que el escribano tenía depositada en ella.*

*28 de diciembre de 1741, casa del escribano.*

JOSEPH. ¿Es que te vas a pasar todo el día sin hacer nada más que leer?

MICHELA. (*Dejando el libro en la biblioteca*) Nunca antes te había importado que leyera, de hecho, me decías que te gustaba ver a una mujer leer.

JOSEPH. Antes no sabía que me habías mentido descaradamente.

MICHELA. Te he dicho mil veces que lo siento. ¿Serás capaz de perdonarme algún día?

JOSEPH. No soy una persona rencorosa, Michela. Te perdoné en el mismo momento que contaste la verdad. Entendí por qué os inventasteis aquella historia. Otra cosa es recuperar la confianza. Nunca entenderé por qué no me llegaste a contar toda la verdad.

MICHELA. Cuánto más pasaban los días, más difícil se me hacía.

JOSEPH. A mí me pasa igual. Cuantos más días pasan, más duro se me hace.

*El FORASTERO entra en casa del escribano.*

FORASTERO. Vamos hombre, no tengas tanta inquina. No te lo dijo, pues no te lo dijo. De no ser por esa mentirijilla, habríais echado a ella y al patán de su compañero nada más llegar al pueblo, y tú seguirías viviendo solo, sin nadie que te calentara la cama.

JOSEPH. De haberles echado en su momento tampoco habríamos vivido jamás esta situación.

FORASTERO. Vamos, Joseph. Tú mismo dijiste que su llegada no tenía relación alguna con la criatura.

JOSEPH. Sé muy bien lo que dije, pero desde que conozco toda la verdad, ya no sé qué pensar. Además, el hecho de que no haya vuelto a aparecer me hace sospechar..

MICHELA. ¿Qué? ¡Vamos, dilo! No te cortes, Joseph. ¡Dilo! Sé que llevas tiempo pensándolo. Se te nota en la cara.

FORASTERO. ¿Aceptas un consejo? No digas nada de lo que luego te puedas arrepentir.

JOSEPH. ¡Estáis todos compinchados! Tú (*señalando a MICHELA*), y tu amigo Felipe. Y este también forma parte de vuestro plan para aprovecharos de todos nosotros. (*Refiriéndose al FORASTERO*) Qué casualidad que en cuanto él ha aparecido, han dejado de sucederse los robos.

FORASTERO. Voy a hacer como que no has dicho lo que acabas de decir. Me voy a ir a la taberna y cuando vuelva espero que te disculpes. (*Sale*).

MICHELA. ¿Cómo es posible tan siquiera que lo pienses, Joseph?

JOSEPH. ¿Es cierto?

MICHELA. ¿Crees que sería capaz de urdir un plan así?

JOSEPH. Dime, ¿es cierto o no?

MICHELA. Claro que no, Joseph. Desde que llegué a esta casa siempre te he respetado, y con el tiempo hasta te he amado. Pero si esto es lo que piensas de mí. Entonces será mejor que me vaya. Luego vendré a por mis cosas.

*MICHELA también se va dejando a JOSEPH solo en la estancia. Al cabo de unos segundos de silencio, se empieza a escuchar el mismo sonido misterioso y metálico que se oyó la última vez que se supo algo de Jarramplas. El sonido llega cada vez más nítido. JOSEPH se siente seguro en su casa, pero ningún sitio es seguro cuando se trata de Jarramplas. La estancia se oscurece, y una enorme silueta tapa la única salida que hay. JOSEPH no tiene escapatoria.*

JOSEPH. ¿Quién eres? ¿Eres tú, Felipe?... Lo siento... Yo no quería decir... Lo siento... Hace mucho calor... ¡Jarramplas, no! ¡Jarramplas, no lo hagas por favor te lo pido! ¡No! ¡Basta, basta!... ¡Hace mucho calor! ¡Estoy ardiendo! ¡Fuego, fuego, fuego! ¡Que alguien me ayude! ¡Mi casa está ardiendo!

### Escena VIII

#### (La del incendio)

PIORNALEGO 1. ¡Fuego! ¡Fuego! ¡La casa del escribano está ardiendo!

PIORNALEGA 2. ¡Arrimad el hombro! ¡Traed todos los cubos de agua que podáis!

PIORNALEGO 1. El escribano aún está dentro. Le he oído gritar.

PIORNALEGA 2. ¿Y la mujer y el cazador?

PIORNALEGO 1. De ellos no sé nada.

PIORNALEGA 2. Es tarea imposible. Con tan poquina agua jamás apagaremos este incendio.

PIORNALEGO 1. Además, con tantos papeles como tenía. Esta casa arderá como una caja de cerillas.

*El incendio mitiga sin necesidad de echar más agua, pues las paredes de la casa del escribano son de piedra, y por suerte el fuego no se propaga al resto de las casas vecinas. En ese momento llegan MICHELA y el FORASTERO.*

MICHELA. ¿Qué ha pasado? ¿Dónde está Joseph? ¿Y Joseph? ¿Alguien le ha visto?

PIORNALEGO 1. Yo creo haberle escuchado pedir auxilio antes de ver salir las llamas por la ventana. Ha sido todo muy repentino. No hemos podido entrar. No nos ha dado tiempo, señora.

MICHELA. ¡Joseph, no! ¡Tú no! ¡Perdóname amor mío! (*MICHELA llora desconsoladamente*).

FORASTERO. ¿Habéis visto salir a alguien?

PIORNALEGA 2. Yo no he visto a nadie, ¿y tú?

PIORNALEGO 1. No, yo tampoco.

FORASTERO. ¡Qué extraño! Pues si nadie más ha visto nada, a casa todo el mundo.

PIORNALEGO 3. (*De detrás de un arbusto*) Yo lo he visto y lo he escuchao tó.

FORASTERO. ¿Qué es lo que has visto? ¡Desembucha!

PIORNALEGO 3. Estaba yo limpiando la puerta de mi casa, para salir luego a tomar la fresca, que me gusta a mí echarle un agua para que huela a limpio.

FORASTERO. ¡Al grano!

PIORNALEGO 3. Cuando te vi salir a ti por la puerta, pero como te pasas el día de tu cabaña a la taberna y de la taberna *ancá*<sup>9</sup> el escribano y vuelta a empezar, pues no le di mucha importancia.

FORASTERO. Estaba comprobando si estaba todo en orden en la taberna. Que cuando no es uno, es otro el que arma la gresca. Y a casa del escribano voy para asegurarme de que Jarramplas no ha vuelto a aparecer.

PIORNALEGO 3. Luego vi salir a la señora Michela, cosa que también me sorprendió. No por el hecho de verla salir, sino por verla llorar. No es normal ver llorar a una de las mujeres más fuertes de todo el pueblo.

FORASTERO. ¿Sabrías decir si eran lágrimas de pena, de culpa, o de tristeza?

MICHELA. Son lágrimas de dolor, de pérdida, de muerte. ¿A qué viene esto?

PIORNALEGO 3. No lo sé, pero lo más raro de todo fue lo que pasó a continuación.

MICHELA. ¿Qué pasó?

---

<sup>9</sup> Contracción de la expresión "en casa de".

FORASTERO. ¿Qué pasó?

PIORNALEGA 2. Si, eso, ¿qué pasó?

PIORNALEGO 3. No sé decir muy bien quién era, porque venía embozado de arriba a abajo. Yo habría jurado, por las hechuras del cuerpo, que era Don Bernardo, el señor cura. Pero claro, ¿cómo va a ser Don Bernardo?, me dije a mí mismo, si hace cosa de un mes que se fue del pueblo. El caso es que al poco de entrar esa persona, vamos a decir así, fue cuando el escribano empezó a pedir auxilio y se prendió fuego a la casa. Pasaron estos dos patanes, que escucharon gritar al Joseph y se fueron en busca de agua y ayuda.

FORASTERO. Muy bien, tu testimonio ha sido de gran ayuda. Muchas gracias.

PIORNALEGO 3. El caso es que en ese momento escuché al escribano nombrar a Jarramplas.

PIORNALEGO 1. ¡Oh no, otra vez no!

PIORNALEGA 2. ¡Ha vuelto, Jarramplas ha vuelto!

PIORNALEGO 3. Espera, espera. Yo en cuanto escucho nombrar a la bicha, me escondo hasta en lo más llano. Y como sé de buena tinta que la curiosidad mató al gato, preferí no asomar la cabeza por si las moscas, pero antes de que llegara *naidie*, sí que pude sentir cómo la extraña figura salió corriendo de la casa como alma que lleva el diablo.

MICHELA. (*Enjugándose los ojos*) Ese no fue Jarramplas. Estoy segura.

FORASTERO. ¿Qué dices? Si acabas de oír como lo culpaba tu escribano mientras moría calcinado por las llamas.

MICHELA. Jarramplas nunca ha matado a nadie. Y nunca se le ha visto salir de la escena de ninguno de sus crímenes. Esto ha debido ser obra de alguien de carne y hueso, y quiere cargarle el muerto a Jarramplas.

FORASTERO. ¡Venga! A callar todo el mundo y despejad la zona. Cada mochuelo a su olivo. ¡Ah! Y que no salga nadie de su casa si no es estrictamente necesario.

MICHELA. ¿Y qué hacemos con el cuerpo de Joseph? ¿Piensas dejarlo chamuscado en la casa?

FORASTERO. Ahora hay muchos ojos observando. Y estáis todos deseando que nombre un culpable. Será mejor que venga mañana después de haber descansado. Así lo veré todo con más perspectiva.

MICHELA. Yo quiero entrar ahora.

FORASTERO. He dicho que ahora no.

MICHELA. ¿Qué pasa? Igual dentro encontramos alguna pista de lo sucedido. ¿O es que no te interesa que encuentre alguna pista que te pueda incriminar?

FORASTERO. Estás loca, no sabes lo que dices. ¡Vamos!

*Salen todos, MICHELA incluida, aunque a regañadientes.*

### ACTO III

#### Escena IX

#### (La de la noche más triste)

AUTOR. *La entrada del nuevo año fue la más triste que se recuerda en toda la historia de Piornal. Desde el incendio en casa del escribano, la preocupación se hizo más patente en el pueblo. Y un mismo deseo rondaba por las mentes de todos los piornalegos: "Que acabase de una vez por todas la maldición que asolaba el pueblo".*

*Por otro lado, no todo el mundo estaba afligido, había una persona a la que no le venía nada mal que el miedo y el caos se apoderasen de la comarca. El FORASTERO se había convertido, de alguna manera, en el juez y verdugo de todo aquel que no se sometiera a su ley. La ley del silencio.*

MICHELA *por su parte, poco o nada podía hacer, pues su único protector y la persona que le daba cama, techo y sustento ya no estaba, y el resto de vecinos la veían como la culpable de todo. Así que no le quedaba más remedio que marcharse del pueblo a otro lugar.*

*1 de enero de 1742, en el hospicio.*

MICHELA. *(Mientras hace una valija, habla consigo misma)* Por mucha envidia que me tuvieras, por mucha inquina que me guardaras o por muy mal que te hubieran tratado, jamás le habrías hecho daño a una mosca. Te conozco muy bien, Felipe. Sé que tú no has sido. No has podido ser tú quien matara a mi Joseph. Esa no es tu manera de hacer las cosas. Pero ya no me puedo quedar a ver cómo continúa esta triste historia. La gente de este lugar no puede ni verme. Se creen que tuve algo que ver con el incendio, y tú sabes bien, que cuando a estos lugareños se les mete algo en la cabeza, ya no hay forma de hacerles pensar otra cosa. Es cierto que todos los indicios apuntan hacia ti... Hacia nosotros quería decir.

*Se oyen gritos desde la calle.*



PIORNALEGA 2. ¡Fuera!

PIORNALEGO 3. ¡Largo de aquí! ¡Embustera!

PIORNALEGA 2. ¡Ya nos hemos hartado de ti!

PIORNALEGO 3. ¡No te queremos ni un minuto más en el pueblo! ¡Largo de aquí!

MICHELA. Escúchalos, Joseph. Son peores que la inquisición. Si por ellos fuera, ahora mismo me quemarían en una hoguera en la plaza del pueblo. Ojalá estuvieras aquí. Y no porque dieras la cara por mí, sino porque te extraño mucho, muchísimo.

FORASTERO. (*Irrumpiendo en la estancia*) Venga, se acabó. Ya no aguanto más los gritos y las quejas continuas de los vecinos ni tampoco tus llantos ni tus rezos a todas horas.

MICHELA. No hace falta que tú me echés, ya estaba recogiendo mis cosas.

FORASTERO. Pues hala, arreando que es gerundio. No te molestes en doblar tanto la ropa, que en mitad del monte nadie se va a percatar de que tienes las enaguas arrugadas.

MICHELA. Que mala sangre has tenido siempre. Pero desde que te han dado el poder ya no te molestas ni en aparentar ser buena persona. Se te ha caído la máscara, y ahora ya sí que te muestras tal cual eres.

FORASTERO. (*Le da un bofetazo a MICHELA*).

MICHELA. El único monstruo que hay en Piornal has sido siempre tú.

FORASTERO. ¡Calla mala pécora! O te arreo otro bofetazo.

MICHELA. ¡Atrévete, cerdo!

FORASTERO. Me conozco a las de tu calaña. Sois muy capaces de enzarzaros en una trifulca solo por orgullo, aunque tengáis las de perder.

MICHELA. No te equivoques. No es que hayas conocido a muchas mujeres como yo porque como yo no hay ninguna. Lo que pasa es que muchas mujeres preferimos enfrentarnos a los hombres antes que vivir bajo el yugo de su injusticia.

FORASTERO. No me digas. ¿Crees que soy injusto? Preguntémosle a los del pueblo, ¿qué es injusticia? Preguntémosles si es justo pasarse todo el año trabajando para que lleguen un par de sabandijas asquerosas, como tú y tu amigo y les roben toda la cosecha. Preguntémosles si es justo que sus familias pasen hambre mientras os coméis toda su despensa. Preguntémosles si es eso justo. ¡Preguntémoselo!

MICHELA. Creo que el único al que he visto robar y aprovecharse de esta desdichada situación...

FORASTERO. Mide tus palabras antes de terminar lo que vas a decir.

MICHELA. El único que les quita el sustento al tiempo que se enriquece más y más, ¡eres tú!

FORASTERO. Estás cavando tu propia tumba.

MICHELA. Y tú estás deseando que diga o haga algo que no te guste para poder hacer conmigo lo que quieras. Como si necesitases cualquier excusa para ejercer “tu justicia”.

FORASTERO. Tienes razón, no las necesito. Por eso contigo me lo tomaré con calma. Quiero saborear cada segundo de tu marcha al exilio. Cada paso que des hacia la decadencia. Estoy pensando en atarte unas latas a los tobillos, ponerte un gorro y unas orejas de burro, para que así te reconozcan donde quiera que vayas, como lo que eres.

MICHELA. ¿Y qué es lo que soy?

FORASTERO. Una arpía, una sabandija, una...

MICHELA. (*Escupe en el rostro del FORASTERO*) Saborea esto.

FORASTERO. Tienes suerte de ser una mujer, si no yo mismo te mataría con mis propias manos.

## Escena X

### (En la que se muestran las cartas)

*Apenas unos minutos después. MICHELA se dispone a dar el paseo más humillante que jamás haya vivido. El pueblo entero está colocado a ambos lados de la calle principal, como para ver un desfile.*

*Cuando ven salir a MICHELA por la puerta del hospicio, contienen levemente la respiración, como si vieran aparecer a una bruja a la que temen. No obstante, eso es lo que era para ellos, la causante de toda su desgracia. El temor es más poderoso que la rabia, pero el saber que ya no puede hacerles nada supone que en el momento que alguien se arranque con el primer insulto y el primer gapo, ya no habrá marcha atrás ni ningún tipo de decoro. Mujeres, hombres y niños, todos vociferan y esputan por igual.*

*Ni una piedra produce tanto daño como caer en la humillación más vergonzosa.*

*Pero entonces, como si un milagro obrase delante de los ojos estupefactos de los vecinos de Piornal, una niebla tan densa que se puede cortar inunda toda la calle.*

*MICHELA Aprovecha ese momento para escabullirse de los piornalegos y esconderse en la zahúrda en la que vio a FELIPE por última vez.*

MICHELA. *(Sin aliento hablando para sí misma)* Ahora sé lo que se siente...

FELIPE. *(Desde fuera)* No tiene nada que ver. Una cosa es que te escupan y te insulten, y otra muy distinta *(apareciendo en escena)* que te quieran apalear. A ti además te sonrío la suerte. ¿Acaso sabías que se levantaría esa niebla?

MICHELA. ¿Yo que voy a saber? Es lo que tú dices. Me sonrió la suerte.

FELIPE. Que ha venido dios a verte. Porque si no es que no me explico.

MICHELA. Dios no ha tenido nada que ver. Si existiera un dios, no creo que nos dejara que las pasáramos canutas para después echarnos una mano en esto.

FELIPE. Puede que dios no haya tomado partido, pero que existe un Dios no tengas dudas, Michela.

MICHELA. Ah, ¿sí?

FELIPE. Vaya. Si existe un demonio *(sacando la máscara que han utilizado para atemorizar a la gente)* no va a existir un dios.

MICHELA. Cuatro metros de altura.

FELIPE. *(Levanta el títere a gran altura)*.

MICHELA. Unos ojos que te abrasan con la mirada.

FELIPE. *(Poniendo unas piedras candentes en las cuencas de la máscara)*.

MICHELA. Lo que más me gustó fue el uso del cencerro.

FELIPE. Así no tenía que ir cargando con tanto trasto. Solo con escuchar el sonido del cencerro salían echando leches a sus casas. Se me ocurrió cuando me lo lanzó el escribano.

MICHELA. ¡Ahora dime que no fuiste tú! ¡Dime que no tuviste nada que ver con el incendio en casa de Joseph!

FELIPE. *(Evitando la mirada de MICHELA)* No, claro que no. ¿Yo que voy a tener que ver con el incendio?

MICHELA. ¡Júramelo por tu Dios, Felipe!

FELIPE. ¡Ya te he dicho que no!

MICHELA. Dímelo mirándome a los ojos.

FELIPE. (*No le aguanta la mirada*) Yo...

MICHELA. ¡No me lo puedo creer! Te he defendido a capa y espada. Hubiera puesto la mano en el fuego por ti. ¿Cómo se te ocurrió hacer algo así sin consultarlo conmigo primero? No te lo habría permitido jamás.

FELIPE. Por eso mismo, porque no me lo habrías permitido.

MICHELA. ¡Pues claro que no! Podríamos haberlo solucionado de otra manera. Por tu culpa ahora nos vemos así.

FELIPE. ¿Por mi culpa? Tú fuiste la que nos delataste a la primera de cambio. ¿Por qué les dijiste que nos conocíamos de antes?

MICHELA. Tenía que ganarme la confianza del forastero, aunque eso significara perder la de Joseph. No se me ocurrió otra cosa que decir la verdad.

FELIPE. Pues mira lo que pasa cuando dices la verdad. Había que hacer algo con él. Estaba empezando a sospechar. Yo solo he hecho lo que había que hacer. ¡Y volvería a hacerlo! Sabes que no tengo muchas luces. Pero tengo lo que hay que tener cuando la situación lo requiere.

MICHELA. Nunca una situación, por muy grave que sea, requiere la muerte de alguien.

FELIPE. Si esa muerte significa que me salve yo, entonces sí.

MICHELA. ¿Qué te salves tú?

FELIPE. (*Agarrando a MICHELA del rostro*) Nadie vale más que mi propia vida, ¿me oyes, Michela? Venga, cambia esta cara de mustia (*soltándola con desdén*) Te prometo que la próxima vez te consultaré antes de tomar una decisión como esa. Va ¿cuál es la siguiente parte del plan?

MICHELA. (*Cambiando drásticamente el estado de ánimo, como si aprobara la justificación de FELIPE*) Está claro, ¿no? Deshacernos del incordio del cazador y no dejar ningún cabo suelto.

FELIPE. Pues ya me dirás cómo, porque ese no se separa de su arma ni con agua caliente.

MICHELA. Igual eso es una ventaja.

FELIPE. ¿En serio? ¿Cómo va a ser eso una ventaja?

MICHELA. No temas al perro que tiene la boca abierta, Felipe. Asústate cuando la cierre y apriete los dientes.

FELIPE. Ya estás con los proverbios portugueses. ¿Eso qué *quidicir*, Michela?

MICHELA. Que no será la escopeta lo que le boicoteemos, sino la munición. Vaciamos los cartuchos de perdigones, y dejaremos solo la pólvora, para que él crea que está disparando, pero en realidad del cañón no saldrá más que humo y fuego. Lo justo para que se crea que está disparando, y Jarramplas, o sea tú, ni te inmutes.

FELIPE. Que lista eres, Michela. ¿Y cuándo lo haremos?

MICHELA. Tenemos toda la tarde para hacerlo. Desde que se va a la taberna a la hora de comer, hasta que regresa borracho por la noche.

### Escena XI (La simultánea)

AUTOR. *Esa misma noche, en la taberna.*

*El FORASTERO y los piornalegos disfrutaban de haber echado a MICHELA del pueblo. Reían y festejaban como si se tratara de la victoria definitiva. Hay un refrán que dice: “quien ríe el último ríe mejor”, pero ¿quién le dice a uno que está siendo el último en reír? La sorpresa siempre llega como un jarro de agua fría cuando descubrimos que hay otra risa después de la nuestra, y nos cambia la cara de felicidad por cara de estúpidos.*

FORASTERO. ¿Visteis la cara que puso cuando os vio a todos en la calle esperando que saliera para poder hacerle el paseíllo?

PIORNALEGO 1. Como para no verla. Ojalá un artilugio que pudiera inmortalizar momentos como ese para luego poder recordarlos toda la vida.

FORASTERO. Si ese artilugio existiera, vendería mi alma al diablo por volver a revivir ese momento. Os juro que fue el día más feliz de mi vida.

PIORNALEGA 2. Pues sí que te conformas con poco, rufián. *(Los parroquianos de la taberna se preparan para hacer una parodia de aquel momento)* ¡Oh! ¡Cuánta gente habéis venido a despedirme!

PIORNALEGA 4. ¡Embustera, caza fortunas!

PIORNALEGO 1. Sonríe un poco, que parece que vas a un funeral.

PIORNALEGO 3 ¡Miradla cómo llora desconsoladamente! (*Escupe en la cara a su paisana*) Ah no, que no son lágrimas, que es un gapo en el ojo.

PIORNALEGA 2. Más bien es un ojo en un escupitajo. Tened cuidado que solo estamos recreando el momento. No me toméis a mí por la pánfila portuguesa.

*Aparece por la puerta de la taberna sin que nadie repare en él, el CURA.*

CURA. Está bastante bien esta recreación. Pero falta algo para que sea totalmente fiel a aquel momento. La niebla que inundó el pueblo por arte de brujería, y que salvó a aquella mujer de todas vuestras injurias, impropiedades y asquerosidades. ¿Es que ninguno va a hablar de eso? ¿De que esa mujer es una bruja que en cualquier momento puede volver a invocar al mismísimo diablo?

FORASTERO. Por la sotana que lleva... Usted debe ser el señor cura. He oído hablar muy bien de usted.

CURA. Yo sin embargo no he tenido ese placer. Nadie ha sabido decirme cuál es su nombre.

PIORNALEGA 2. Eso es verdad, yo no sé cómo se llama.

PIORNALEGA 4. Yo tampoco. Siempre le he llamado Señor, a secas.

PIORNALEGO 3. Yo a veces le he llamado bandido, pero en tono de guasa.

PIORNALEGO 1. A mí es que me daba vergüenza preguntar su nombre después de tanto tiempo en el pueblo, así que le decía *acho*<sup>10</sup> sin más.

FORASTERO. ¿Acaso importa mi nombre?

CURA. Tendremos que decir quién fue el hombre que nos liberó de la bruja y su maldición.

FORASTERO. Me trae sin cuidado pasar a la posteridad. Lo único que me interesa es la recompensa contante y sonante que prometió el alcalde en este bando (*sacando un cartel con la recompensa*) Y que ahora puedo reclamar.

CURA. No quisiera parecer un impertinente, “señor mío”, pero en ese bando dice expresamente, que se entregará la cantidad de dos mil ducados a la persona que entregase la cabeza del demonio Jarramplas. ¿Tiene usted, muy señor mío, la cabeza o alguna prueba que demuestre, que Jarramplas no va a volver a nuestro pueblo?

FORASTERO. Tengo la prueba, mire usted, que desde que me hallo en Piornal, se pueden contar con los dedos de una mano, las veces que se ha aparecido.

---

<sup>10</sup> Contracción de “muchacho”, forma típica de llamar a alguien en Extremadura.

CURA. Quizás no sean muchas, tiene usted razón, no obstante, también se pueden contar con un solo dedo, la única víctima mortal que se ha cobrado Jarramplas, precisamente el dueño de la casa donde usted pasaba gran parte del tiempo.

FORASTERO. ¿Está intentando incriminarme? ¿Cargarme el muerto del escribano? Esa muerte ya tiene una culpable. Fue Michela y ya la hemos expulsado del pueblo. ¿Quiere usted que demos con ella y la matemos para así poder dormir más tranquilo por las noches?

CURA. Yo no he dicho que haya que matar a la chica. Solo digo que para poder cobrar la recompensa es necesaria una prueba real. Y resulta que su única culpable, sospechosa por así decir, pues tampoco había pruebas cien por cien incriminatorias, se ha desvanecido entre la niebla, dejándole a usted sin poder cobrar ni un mísero real después de tanto esfuerzo.

FORASTERO. Está bien. Le traeré la cabeza de Jarramplas, o la de Michela si con eso me da la recompensa que me he ganado después de tanto tiempo. (*A los piornalegos que estaban en la taberna*) Vosotros, en marcha. No hay tiempo que perder, ahora mismo vamos a organizar una batida por el monte y...

PIORNALEGO 1. A ver, señor... Como se llame. No es por desobedecerle ni por llevarle la contraria, pero si va a compartir con nosotros la recompensa, le ayudamos, si no pues...

FORASTERO. Panda de vagos, holgazanes, y desagradecidos. Después de haberos protegido, así me lo pagáis.

PIORNALEGA 2. Bueno, tampoco hace falta que se ponga así. Que durante todo este tiempo no se puede decir que a usted le haya faltado de nada. Que le hemos tratado mejor que a *naidie*.

PIORNALEGO 3. Pero que morro que tiene el gañán este. ¿Y tú nos llamas desagradecidos a nosotros, cuando todas las tardes has salido a cuatro patas de la taberna sin haberte gastado ni una perra chica?

FORASTERO. No os necesito. Iré yo mismo a buscarla. No pienso compartir con vosotros ni un maldito real de a diez.

CURA. Tráenos la cabeza de una o de otro. Y tendrás lo que te corresponde. Mientras tanto, se te acabaron los privilegios, forastero.

PIORNALEGA 4. (*Una vez que se ha ido el FORASTERO y no tiene posibilidad de réplica*) Y tienes suerte que no te cobre de manera retroactiva todo lo que me debes.

PIORNALEGA 2. ¿Retroactiva?

PIORNALEGO 1. Eso es cuando te reclaman una deuda que ni tú sabías que tenías.

PIORNALEGO 3. Imagina que pagas una renta anual de trescientos ducados por unas tierras, y de golpe y porrazo viene el terrateniente y te dice que siempre han costao cuatrocientos. Si llevas dos años trabajando y disfrutando de esas tierras a trescientos ducados, debes doscientos ducados de manera retroactiva, cien por cada año.

PIORNALEGA 2. Pues el pan cuesta a un real retroactivo desde hace ya cuatro años retroactivos, así que me debéis todos retroactivamente la cantidad de...

PIORNALEGO 3. *(Riendo y bromeando)* Calla espabilá, que te gusta más el dinero que a un tonto un lapicero.

## Escena XII

### (La simultánea a la otra)

*AUTOR. Al mismo tiempo que transcurría la escena anterior en la taberna, en la cabaña donde se alojaba el FORASTERO se encontraban MICHELA y FELIPE llevando a cabo su plan de vaciar de metralla los cartuchos de la escopeta del cazador. La una hacía guardia mirando por la ventana, mientras el otro, más avezado en el tema de la munición, vaciaba las postas. Estaban entusiasmados y hasta un poco excitados por el subidón de adrenalina que genera entrar en una casa ajena sin que nadie se entere, y por estar tan seguros de que el plan saldrá según lo previsto.*

*Sin embargo, lo establecido es siempre un plan trazado en la mente, y decirlo es muy sencillo, pero del dicho al hecho hay mucho trecho, y en este caso para llegar al trazo final tenían que arriesgarse con la posibilidad de que el cazador les pillase in fraganti.*

FELIPE. Estoy deseando que llegue el momento en que el maldito cazador me apunte con la escopeta y vacíe toda la munición sobre mí sin que logre hacerme un rasguño.

MICHELA. Seguro que saldrá corriendo como el gallina que es en realidad.

FELIPE. Estás muy segura de eso, Michela, pero ¿y si le da por plantarme cara? ¿Y si se enfrenta a mí y yo tengo las manos ocupadas agarrando el títere?



MICHELA. No lo hará. Él sin su arma no es nadie, un espantajo, un desgraciado, un mal nacido. De todas formas, y para que te sientas más seguro. Te haré un traje nuevo para esta ocasión. Así podrás tener las manos libres, por si te lanza un cencerro para que lo puedas atrapar.

FELIPE. ¿Un traje nuevo?

MICHELA. Algo que impresione. Y no solo el traje, Felipe. Llevaremos a cabo una farsa con la que se quede petrificado nada más verte. Quemaremos hojarasca para que la imagen no sea nítida. Y pondré un par de antorchas para crear sombras terroríficas.

FELIPE. Eres la reina del engaño.

MICHELA. Teatralidad, Felipe, teatralidad. He leído mucho a Lope, a Calderón y a otros autores de la época. “El galán fantasma”, “El mágico prodigioso”, “El esclavo del demonio”.

FELIPE. No tengo ni idea de lo que me estás hablando, Michela. Pero si tú lo dices, supongo que tienes razón. Venga, ayúdame a vaciar estos cartuchos. Son los últimos que me quedan.

MICHELA. Nos quedan los más difíciles. La cartuchera que lleva siempre encima. Esa solo se la quita cuando se mete en la cama.

FELIPE. Entonces estoy muerto. ¿Cómo vamos a entrar en este cuarto cuando él esté dentro? Tú *mesma* me has dicho que tiene el sueño muy ligero y que se desvela con una mosca.

MICHELA. Eres un miedica, Felipe. Lo mismo decías cuando te comenté que tendríamos que atravesar el pueblo para llegar hasta su cabaña, y tú en seguida te pusiste a la defensiva diciendo que nos descubrirían.

FELIPE. Lo dije porque no quería estar aquí. No es lo mismo entrar a hurtadillas en los corrales y las despensas de los piornalegos que en la casa de un hombre que te puede quitar el sombrero de la cabeza de un disparo.

MICHELA. Venga, déjate de decir sandeces y apresúrate con los últimos cartuchos. (*Se asoma a la ventana para continuar con su misión de vigilancia*) Maldición, Felipe, corre a esconderte, que viene.

FELIPE. ¿Cómo que viene?

MICHELA. ¡Que ya está aquí maldita sea!

*(FELIPE se mete debajo del camastro y MICHELA se oculta detrás de una butaca que hay junto a una estufa de leña y un aparador. A los pocos segundos entra el FORASTERO en la estancia).*

FORASTERO. Se van a enterar estos malditos piornalegos. Sobre todo, el señor cura. ¿Quién se creerá que es? Con su sotana, su alzacuello, su mirada por encima del hombro... Como le coja un día a solas, juro por dios que le retuerzo el pescuezo hasta quedarle sin aliento. ¡Maldita sea! ¡Que el diablo le lleve! ¡A él y en todos los que se han reído de mí en la taberna! ¡Ojalá les parta un rayo! O mejor, que caiga en mitad del monte y que un incendio arrasase con todo el pueblo. ¿Qué estoy diciendo? Pero si ya tienen su propia maldición. Ya sé lo que voy a hacer. Iré en busca de esa chusca de mujer y le haré cantar toda la verdad. Y tenga o no tenga nada que ver con Jarramplas, la entregaré al pueblo para que hagan con ella lo que les dé la gana. Y que me paguen la maldita recompensa. Luego que se las apañen ellos si es que hay un demonio de verdad.

*Se quita la bandolera y la deja encima de un aparador que hay cerca de la butaca. Abre el armario en busca de ropa de más abrigo)* No será difícil seguirle la pista. Seguro que ha ido dejando un rastro de perfume a su paso. *(Cuando se está poniendo la ropa que ha sacado del armario llaman a la puerta. Es el padre Bernardo, que salió poco después que él de la taberna)* ¿Quién es?

CURA. Soy el padre Bernardo, querido.

FORASTERO. ¿Qué es lo que quiere? ¿No ha tenido suficiente con desacreditarme delante de todo el pueblo, que ahora quiere hacerlo en mi casa?

CURA. Tengo una propuesta que quizás pueda interesarle.

FORASTERO. Hágame un favor, ¿quiere? Vuélvase al escondrijo donde haya estado todo este tiempo.

CURA. Oh no, yo no estuve escondido, querido. Estuve luchando contra el monstruo, igual que usted solo que yo lo hacía rezando y leyendo. *(El FORASTERO hace el amago de querer cerrar la puerta)* ¿Quieres recibir el doble del dinero de la recompensa?

FORASTERO. *(Abre la puerta, pero no le invita a entrar)* Le escucho.

CURA. Es usted un libro abierto, señor mío.

FORASTERO. *(Mira fijamente al CURA sin decir ni pío. No quiere dar más información de la necesaria)* Hmmmm.

CURA. Entrégume a mí a la muchacha, y le daré el doble del dinero que se ofrece por su recompensa.

*FELIPE y MICHELA se miran desde sus escondites. MICHELA alcanza la cartuchera y le pide a FELIPE que le lance la talega con los cartuchos secos. FELIPE espera el momento adecuado para no ser descubiertos.*

FORASTERO. ¿Por qué habría de hacer eso? ¿Acaso han subido el dinero por su cabeza y no me he enterado?

CURA. Ni mucho menos, y digo más, en el cartel que usted posee no se detalla nada acerca de la chica. Solo se menciona al demonio. Así que muy posiblemente si entrega a Michela sin ninguna prueba de que ella fuese Jarramplas, muy posiblemente se vaya con las manos vacías.

FORASTERO. Pero usted me ha dicho... *(Interrumpe la frase porque ha sentido algo en el interior de la cabaña. Han sido FELIPE lanzando la talega y MICHELA recogéndola).*

CURA. Efectivamente, yo he dicho. Si me entrega la chica a mí, y solo a mí, entonces le doblaré la cuantía, si decide entregarla a las autoridades, muy posiblemente no reciba nada.

FORASTERO. ¿Qué sacas tú con la chica?

CURA. Salir de este pueblo. Olvidarme para siempre de este frío invernal que te congela hasta en los meses de verano, dejar de lidiar con la pobreza de quienes apestan el hospicio de la parroquia. La bruja portuguesa será la llave que me abrirá las puertas de la diócesis de Plasencia.

FORASTERO. Entonces quiero el triple. Seis mil ducados. *(FELIPE se atraganta con su propia saliva, el FORASTERO mira hacia atrás pero enseguida vuelve a la negociación).*

CURA. Estás mal de la cabeza, no se consigue recaudar tanto dinero con el cepillo de la iglesia en un pueblo donde la gente no va a misa. Cuatro mil quinientos.

FORASTERO. Cinco mil.

CURA. Está bien. Trato hecho. La quiero viva, aunque no me importaría que la trajeras herida, magullada o con la lengua cortada, usted ya me entiende.

FORASTERO. Le entiendo. ¿Dónde quiere que la lleve?

CURA. Déjela maniatada en la picota de piedra que hay junto a la ermita del Humilladero. Luego venga a avisarme a mi casa y le daré lo acordado.

*MICHELA termina de dar el cambiazo a los cartuchos y deja la bandolera donde estaba con mucho cuidado.*

FORASTERO. ¿En la ermita?

CURA. Allí no va nadie si no es para celebrar las fiestas patronales.

FORASTERO. Como usted quiera.

*El CURA se va. El cazador termina de prepararse, coge algunos víveres y por último se pone la bandolera de cartuchos amañados. Con todo listo se detiene por un momento, mira la estancia sin moverse del sitio, olfatea como si algo le oliera a chamusquina, pero no encuentra nada que le salga de ojo. Sale. MICHELA es la primera en dejar su escondite y mirar por la ventana para ver si están a salvo, FELIPE la sigue poco después.*

FELIPE. ¿Ahora qué vamos a hacer, Michela? No pensábamos que se apresurase tanto en salir en nuestra búsqueda.

MICHELA. De momento el sitio más seguro para escondernos es aquí mismo. Este será el último lugar en el que se imagine que estamos. Así que tendremos que apañarte el traje nuevo con lo que haya por aquí. Por lo demás, el plan no varía en lo más mínimo. En un par de noches saldremos a su encuentro.

FELIPE. ¿Y si dispara el rifle y ve que los cartuchos son de fogueo?

MICHELA. Le vi coger víveres. No le hará falta cazar para sobrevivir y no se arriesgará a disparar y ahuyentarnos.

## ACTO IV

### Escena XIII

#### (La del cazador cazado)

*AUTOR. Pasaron cuatro días y cinco noches desde aquel momento en que MICHELA y FELIPE se quedaron encerrados en la casa del cazador, y la noche del 6 de enero de 1742, fueron al monte para darle su regalo de reyes. Tenían que hacer una aparición con una puesta en escena por todo lo alto. Colgaron un par de antorchas para generar sombras. Hicieron una fogata de hojarasca y ramas de brezo para que se generara mucha humareda. MICHELA se puso a recitar la oración de la emparedada y un pasaje que recordaba de "La Celestina" que era como un hechizo*

*o una invocación satánica. FELIPE permanecía escondido bajo un montón de fusca para hacer una aparición espeluznante en el momento preciso. El cebo estaba listo para que el Forastero picase el anzuelo.*

MICHELA. Horas de Nossa Senhora  
segundo costume romano  
com as horas do Espirito Sancto  
e da cruz e dos finados  
e sete psalmos e oração de Sao Leao papa  
e oração da empardeada  
e com outras e devotas oraçoes...

FORASTERO. (*Apareciendo en escena*) Se me estaba empezando a acabar la paciencia, bruja. Pero estaba seguro de que tarde o temprano acabarías saliendo de tu madriguera.

MICHELA. Conjuro-te trishte Plutao,  
Senhor das Profundezas Infernais...

FORASERO. (*Agarrando a MICHELO del pelo*) ¡Deja de hacer lo que estás haciendo, maldita bruja!

MICHELA. Eu te invoco,  
Governante das três fúrias  
e superintendente do atormentador  
das almas pecadoras.  
Eu te invoco meu Senhor Oscuro.

*Comienza a sonar el cencerro y a salir de entre la maleza donde estaba escondido, FELIPE ataviado con el traje que le hizo MICHELA a base de retales de pieles y trofeos de caza.*

FORASTERO. ¡Vete por donde has venido si no quieres que te llene la cabeza de plomo! ¡Te lo advierto, como te atrevas a dar un paso más te acribillo! (*A sabiendas de la jugarreta que le han preparado Jarramplas no se achanta ante las amenazas del FORASTERO*) Tú lo has querido. ¡Vete al infierno, espantajo del demonio! (*Dispara las dos cargas de la escopeta, y al ver que no le ha hecho ni un rasguño, vuelve a cargar el arma y repite sendos disparos*) No puede ser, a esta distancia es imposible fallar. Ya tendrías que estar muerto.

MICHELA. Meu Senhor Oscuro. Este e o homem que nao me deixou fazer o sacrificio final. ¿Qué quieres que haga con él?

FELIPE. (*Emite una serie de gruñidos emulando a animales en celo o mal heridos*).

FORASTERO. Dile que te dejaré en paz, Michela. No diré nada. Me iré ahora mismo, sin recoger mis cosas de la cabaña. ¡Haré lo que quieras! Pero que no me devore, por favor te lo pido, Michela. ¡Te lo imploro!

FELIPE. (*Vuelve a gruñir*).

MICHELA. Dice que no le apetece comerse tus entrañas. Pero que, a cambio de perdonarte la vida, quiere verte correr y cacarear como una gallina.

FELIPE. (*Gruñe*).

MICHELA. ¿Que se quite la ropa también?

FELIPE. (*Vuelve a gruñir*).

MICHELA. Ya lo has oído, quiere que te desnudes, que corras en dirección opuesta al pueblo, y que cacarees como una gallina. ¿Podrás hacerlo?

FORASTERO. (*Casi sin dejar que acabe de hablar MICHELA, deja la ropa que se ha ido quitando y sale corriendo y cacareando*).

MICHELA. (*Riendo*) Te lo dije, Felipe. Que era un cobarde que no se enfrentaría ni a una mosca si no es con su arma.

FELIPE. Tenías razón, Michela, ha sido facilísimo. Pensaba que opondría un poco más de resistencia. Pero es que este traje y esta máscara nueva que me has hecho, acongoja al más bravío. Pues hala, de aquí al pueblo (*cogiendo el arma que ha dejado el FORASTERO*) A decirle a esos piornalegos quién es el que manda ahora.

MICHELA. No, no, no, ni hablar, Felipe. Si hacemos eso, entonces nos estaremos comportando como él. No podemos ser tan ruines.

FELIPE. Entonces tú me dirás, ¿qué hacemos?

MICHELA. Continuaremos con la estrategia del Jarramplas. Iré al pueblo y les diré que, si quieren que Jarramplas les deje tranquilos, tendrán que hacerle una ofrenda mensual de alimentos en tu honor.

FELIPE. ¡De alimentos no! Mejor que me hagan una ofrenda en metálico.

MICHELA. ¿Y para qué diablos quiere un monstruo el dinero? Tiene que ser creíble, Felipe.

FELIPE. Está bien, pero entonces que incluyan en la ofrenda algún tipo de pasatiempos. Ya sabes... Coñac, vino dulce, aguardiente... Cualquier cosa que me mantenga entretenido a lo largo de la semana.

MICHELA. Te entiendo perfectamente. Solo espero que el alcohol no te nuble el pensamiento y la fastidies como de costumbre.

FELIPE. Eso solo pasó una vez... (*MICHELA mira a FELIPE con cara de incredulidad*) Dos como mucho... (*Ahora se ríe con sorna*) Está bien, ha ocurrido casi siempre. Pero te prometo que esta vez no. Esta vez será más comedido.

MICHELA. Más te vale, porque como se enteren que nos hemos estado burlando de todos ellos, y que la muerte de Joseph fue por tu culpa, nos colgarán de la torre más alta de Piornal y dejarán nuestros cuerpos a la intemperie para se pudran y que sean devorados por las bestias salvajes.

*Oscuro.*

#### **Escena XIV** **(La del engaño)**

AUTOR. *13 de enero de 1742. Tras una gran pelona<sup>11</sup> nocturna por fin amaneció en Piornal. El agua de los charcos se había congelado, incluso la capa más superficial del pozo de la plaza del pueblo. Hasta que el sol no calentara las calles y derritiera el hielo, los resbalones y las caídas serían motivo de risas y de cachondeo entre los vecinos.*

*Aparte de eso, que era algo típico de estas fechas, Piornal empezaba a respirar un ambiente de normalidad. Desde que se fuera el FORASTERO para no volver y echaran a MICHELA, Jarramplas no había vuelto a hacer de las suyas.*

PIORNALEGA 2. ¡Ten cuidado! ¡Que te vas a *refalar*<sup>12</sup> y vas a *hocicar*<sup>13</sup>!

PIORNALEGA 4. El truco está en andar apoyando solo la puntera de la bota. (*Se cae*).

PIORNALEGA 2. (*Riendo*) ¡Si antes te lo digo, antes *hocicas*! (*Se cae*).

PIORNALEGO 3. No te rías del vecino que lo tuyo vendrá de camino, dice el refrán.

---

<sup>11</sup> Helada nocturna. Término que procede de la expresión "hace un frío que pela".

<sup>12</sup> Resbalar.

<sup>13</sup> Caer de bruces.

PIORNALEGA 4. Pues tú tampoco te vas a escapar. (*Le agarra de un pie y le tira al suelo. Los tres ríen desde el suelo*).

PIORNALEGO 1. (*Llegando corriendo, pero con cuidado de no resbalar y caer*) ¡Hay noticias! ¡Noticias del forastero! Esta mañana han encontrado en la entrada del pueblo su ropa. Con la que le vieron marcharse el día que salió al monte en busca de la bruja.

PIORNALEGA 4. ¿Como que su ropa?

PIORNALEGO 3. ¿Habéis ido a la cabaña donde se quedaba?

PIORNALEGO 1. En cuanto vimos la ropa fue lo primero que hicimos. Pero no había *naidie*.

PIORNALEGA 4. Y la ropa, ¿la habéis encontrado por ahí tirada? Desperdigada *quidicir*.

PIORNALEGO 1. Precisamente eso ha sido lo más curioso de todo. Porque la ropa apareció en el suelo, pero como... como si fuera... ¿A ver cómo os lo explico?

PIORNALEGA 2. ¿Cómo?

PIORNALEGO 3. ¿Cómo?

PIORNALEGA 4. Eso... ¿Cuándo?

PIORNALEGO 1. Esta mañana. Ha sido como si el forastero se hubiera caído al suelo, y el cuerpo se hubiera desvanecido, pero la ropa se hubiera quedado. ¿Me explico?

PIORNALEGA 4. Te explicas, lo que pasa es que no te entiendo.

PIORNALEGO 1. Verás. (*Se tira al suelo para tratar de explicar*) Tú imagina que yo soy el forastero y que estoy así en el suelo.

PIORNALEGO 3. Sí, y ¿qué pasó luego?

PIORNALEGO 1. Y ahora imagina que mi cuerpo no está. Solo ves las botas (*se descalza*), los pantalones (*se los quita y los pone en el suelo*), la casaca y la chamarreta (*se queda en ropa interior*).

CURA. ¡Brujería! No hay otra explicación. Vístete muchacho, que se te ven las vergüenzas. Os lo dije antes de que todo esto empezara. Casi ninguno venís a misa de ocho, apenas si venís los domingos. La mitad estáis sin confesar, y la otra mitad se confiesa, pero no se arrepiente de sus pecados, y vuelven una y otra vez con la misma retahíla. Esta es vuestra pena. El señor os está castigando con esta bruja y el demonio de Jarramplas. ¡Arrepentíos hijos míos! ¡Arrepentíos y tendréis la absolución de todos vuestros pecados!



PIORNALEGA 2. ¡Perdóname! ¡Oh señor! ¿Qué tengo que hacer para redimirme? ¡Haré lo que sea! ¡Lo que sea!

CURA. ¡Arrodillaos y rezad! Rezad lo que sepáis, pero ¡rezad! ¡Y venid a misa! Todos los días y a todos los oficios.

PIORNALEGA 4. (*Azotándose con un cinto*) Por mi culpa, por mi culpa por mi gran culpa...

PIORNALEGO 3. Padre nuestro que están en lo cielos, santificado... (*Hace memoria sin llegar a acordarse cómo sigue*) Perdona nuestras ofensas... ¡Perdóname padre! ¡He pecado!

PIORNALEGO 1. ¡Me arrepiento!

CURA. A ti te he dicho que te vistas.

PIORNALEGO 1. Ya voy, ya voy, me estoy vistiendo.

MICHELA. (*Aparece despeinada y con muestras de haber sido aparentemente maltratada. Dispara un tiro al aire con la escopeta del FORASTERO y se gana así la atención del CURA y los piornalegos que se agachan todos al suelo*) No creo que rezar os libre de Jarramplas. Podéis encomendaros a Dios si queréis. Yo no soy muy creyente, aunque, a decir verdad, sí que parece que la vida te sonrío más si sois gente de fe. Pero claro está, eso no es un hecho, solo es una opinión. ¿Queréis saber lo que sí es un hecho? La ropa del cazador a la entrada del pueblo. Eso es un hecho. ¿Y una opinión? Pues eso de que ha sido cosa de brujería.

La ropa la he puesto yo, eso es verdad, es un hecho. Pero la he colocado igual que tú has colocado la tuya para explicarlo (*señalando a Piornalego 1*) ¿Tú has hecho brujería? Yo tampoco.

CURA. ¿Qué quieres, bruja?

MICHELA. Lo primero que dejéis de llamarme bruja. Ni portuguesa, ni furcia, ni asesina. Esa es solo vuestra opinión, pero nada de lo que me acusáis lo hice yo. En todo caso, yo soy tan víctima como lo sois vosotros. Solo he sido un títere en manos del auténtico responsable de todas vuestras desgracias. He vivido bajo la amenaza constante de morir si no hacía lo que él decía. Pero ya no puedo más. Y sobre todo no puedo ver ni consentir lo que quiere haceros. Quiere aprovecharse de vosotros hasta que ya no podáis más. En el poco tiempo que viví en casa de Joseph, pude conoceros, conocer a vuestros hijos, y fui feliz. Fueron los días más felices de mi vida. Y ya no estoy dispuesta a seguir haciéndole el trabajo sucio. Si me mata, entonces por fin podré descansar en paz, y reunirme con mi escribano.

Pero si me dejáis ayudaros entonces todos podremos descansar, y librarnos de una vez por todas de Jarramplas, de Felipe, y de toda la gente que se quiere aprovechar de nosotros para su propio interés. ¿Estáis conmigo? ¿O preferís seguir rezando?

*Poco a poco los piornalegos se levantan del suelo y se acercan a MICHELA.*

PIORNALEGA 2. Pero entonces, ¿durante todo este tiempo Felipe ha sido Jarramplas?

MICHELA. Efectivamente.

PIORNALEGO 3. ¿Y tú, una simple mandada?

MICHELA. Exacto.

PIORNALEGA 4. ¿Y por qué nunca nos dijiste ni hiciste nada al respecto?

MICHELA. Por miedo. *(Interpretando el papel de mujer débil)* Aunque me veáis fuerte, soy toda fachada, en realidad soy una pobre mujer débil e indefensa.

CURA. No vengas con cuentos, no me lo trago.

MICHELA. Por supuesto que no. ¿Cómo va un hombre de fe a creer en la inocencia de una pobre mujer? Ni aunque le enseñara las marcas de su violencia por todo mi cuerpo me creería. *(Se levanta las enaguas para mostrarle los moretones y cardenales que tiene en la espalda).*

CURA. Está bien, hija, está bien. No hace falta que me enseñes nada más. Te creo, te creo.

PIORNALEGO 1. ¿Y en qué podemos ayudarte?

PIORNALEGA 2. Sí, ¿en qué?

PIORNALEGO 3. ¿En qué?

PIORNALEGA 4. Eso... ¿Que cuándo?

MICHELA. La semana que viene. El plan de Felipe es que le hagáis un tipo de ofrenda mensual a Jarramplas que incluya: Comida, sobre todo carne y huevos, nada de hortalizas ni verduras.

PIORNALEGA 2. Menudo caradura está hecho.

MICHELA. Alcohol de cualquier tipo. Vino, coñac, aguardiente...

PIORNALEGA 4. Todo lo que hay en la tabernilla, vaya.

MICHELA. Y dinero.

PIORNALEGO 3. Si claro, no tenemos ni para nuestro propio sustento, y quiere que se lo entreguemos a él.

MICHELA. Y si no lo hacéis, dice que os hará lo mismo que le hizo al forastero.

PIORNALEGO 1. *(Sacando del bolsillo monedas)* Ah pues toma lo que llevo encima.

PIORNALEGA 2. Sí, dile que ahora le preparo una cesta de embutidos.

PIORNALEGA 4. Sí, y yo le lleno una bota de vino para ir tirando, y luego ya le daré una garrafa de aguardiente.

MICHELA. Pero que es mentira. Al forastero no le hizo nada, solo le asustó y le arrebató el arma. Después le hizo desnudarse y el resto ya es lo que os acabo de contar.

PIORNALEGO 1. ¡Será truhan!

PIORNALEGA 4. Un espabilao, eso es lo que es.

MICHELA. Escuchadme, esto será lo que haremos. Dentro de una semana, cuando venga a recoger la ofrenda...

AUTOR. *MICHELA continuó contando el plan que tenía trazado para los piornales, que era radicalmente distinto al que había tramado con FELIPE. Porque según FELIPE, ninguna vida vale más que la de uno mismo. Y él era el único que se interponía entre ella y su sueño de ser maestra algún día, y por tanto solo él podría echarlo todo a perder. Así que tenía pues que jugar a dos bandas. En una quedaría como una víctima y la gran heroína que lo ideó todo, y la otra debía quedar sepultada bajo una tonelada de nabos para así no tener que volver jamás a su vida anterior.*

## Escena XV

### (La que dio origen a una fiesta)

AUTOR. *19 de enero de 1742, el día que dio origen a una tradición que se sigue celebrando a día de hoy. En la plaza del pueblo.*

*Un cóctel de nervios, adrenalina, miedo e incertidumbre generaba una mezcla de tensión e ilusión inusitada entre la gente del pueblo. Mientras en el bosque, MICHELA y FELIPE terminaban de ultimar los preparativos de la puesta en escena que haría Jarramplas cuando entrase en Piornal.*

PIORNALEGO 3. Tengo entre mariposas y escarabajos en el estómago. No sé muy bien si son unas o son otros.

PIORNALEGA 2. Tú seguramente lo que tengas sea hambre o lombrices. Te pega más.

PIORNALEGO 3. Que graciosa. Pues a lo mejor el que te pega soy yo a ti.

PIORNALEGA 2. ¿A que no te atreves, so cenutrio?

PIORNALEGO 3. ¿Ah no? (*Le tira un nabo de la cesta*) ¡Pues toma nabazo!

PIORNALEGA 2. Eh tú, ten cuidado, que estos nabos los carga el diablo.

PIORNALEGO 3. No haberme puesto a prueba.

*En el monte.*

MICHELA. Al atardecer haz tu entrada en el pueblo. Te he puesto un cencerro en cada pierna, para que suenen a cada paso que des. Y te he hecho un tamboril para que te lo pongas a modo de bandolera y lo hagas sonar con estos palos. Cuando quieras tener las manos libres, pon los palos en estas muescas que te he hecho en el cincho. Otra cosa respecto a la máscara. Los agujeros para ver son muy pequeños, así que tendrás que ajustártela bien a la cabeza para que no se te mueva y puedas seguir viendo. Si quieres mirar a la derecha, tienes que girar todo el tronco a la derecha, y lo mismo a la izquierda.

FELIPE. Cuantas cosas, prefería el traje con el que asustamos al cazador, era más práctico.

MICHELA. Aquel lo hice en la cabaña del forastero con lo que allí había. Este es mejor, créeme.

FELIPE. ¿Y tú qué harás? ¿Un conjuro en la plaza del pueblo?

MICHELA. No. Yo ya les he avisado que Jarramplas iría hoy, y que tuvieran preparadas sus ofrendas. Lo que haré será ir antes para que lo tengan todo previsto. Cuanto menos tiempo permanezcas en el pueblo, menos tiempo tendrán para darse cuenta del engaño.

*En la plaza.*

PIORNALEGO 1. Ya tiene que estar al llegar Michela. Nos dijo que lo tuviéramos todo preparado al caer la tarde.

PIORNALEGA 4. Lo que no sé es para que quería que hiciéramos una fogata solo de hojarasca. Eso no durará nada de tiempo encendida, lo único que va a conseguir es humo. ¿No sería mejor que la hubiéramos hecho con troncos de madera?

PIORNALEGO 1. El humo será para hacer señales y que se vean desde cualquier punto del monte, digo yo.

PIORNALEGA 4. Ah, pues no lo había pensado así, bien visto *compaire*<sup>14</sup>. Por cierto, ¿tú que llevas en la cesta?

PIORNALEGO 1. Lo que tenía en la despensa, tomates, huevos y garbanzos.

PIORNALEGA 4. Tú estás chalado, me quieres decir a mí ¿qué daño le vas a hacer a alguien con tomates, huevos y garbanzos?

PIORNALEGO 1. Igual daño físico no le hago, pero seguro que le hiero los sentimientos. Tengo los huevos podridos.

PIORNALEGA 4. ¡Tú sí que estás podrido! Anda, toma unos cuantos nabos, que me han dicho que duelen más que un patatazo.

MICHELA. (*Llegando*) Ya estoy aquí, perdonad la tardanza. ¿Lo tenéis todo preparado?

PIORNALEGA 4. Aquí está toda la hojarasca que hemos encontrado, los matos secos, la antorcha y el *chisquero* para hacer la lumbre.

PIORNALEGA 2. Aquí tengo el candil con un solo agujero por el que sale la luz.

MICHELA. Trae, esto lo llevaré yo, y el cuerno de buey también.

PIORNALEGO 3. ¿El resto tenéis las cestas llenas de munición en forma de ofrenda?

PIORNALEGO 1. Bueno, en realidad yo tengo una ofrenda en forma de munición (*Enseña su cesta llena de legumbres*) Es que no me enteré muy bien, Michela.

MICHELA. Bueno, no te preocupes. Tú serás el primero en entregar tu ofrenda, para que no le huela nada a chamusquina.

PIORNALEGA 2. Y los demás ¿qué hacemos, Michela?

MICHELA. Usted, va a colocarse en la ventana de su casa, que tiene buena vista a la plaza y estará a salvo de cualquier eventualidad o desgracia que pueda suceder.

PIORNALEGA 2. De eso ni hablar, yo quiero estar al pie del cañón, como el resto.

MICHELA. De acuerdo, pero ándese con cuidado, no quiero lamentar ninguna pérdida más.

PIORNALEGO 3. Pero ¿tanto peligro corremos?

MICHELA. En realidad, no, pero más vale prevenir, ¿no es cierto? (*Se escucha a lo lejos el sonido de los cencerros y el pandero*) Ya se aproxima. Todo el mundo a sus puestos. Encended el fuego. Ni una palabra.

---

<sup>14</sup> Compadre.

*Tras unos segundos de expectación, aparece entrando por la calle principal que da acceso a la plaza, Jarramplas. Con el traje de pieles, y una máscara con los cuernos de venado y los trofeos de caza, pero mejor acabada que la que usó para asustar al FORASTERO. Cuando los piornalegos le ven aparecer se les escapa algún que otro suspiro de miedo. El humo de la fogata sube creando una gran columna. FELIPE aporrea el pandero y emite esos gruñidos con los que logró espantar a su archienemigo, pero esta máscara no permite que salga el sonido por ella.*

MICHELA. Entregad la ofrenda. No tengáis miedo. Jarramplas no os hará nada si le dais lo que se merece.

*Deja uno de los piornalegos su cesta a los pies de Jarramplas, y en ese momento, en la columna de humo se ve proyectada una sombra con los mismos cuernos y la misma silueta que la del Jarramplas de FELIPE, pero muchísimo más grande.*

MICHELA. (Con una voz amplificada por el cuerno de buey) Solo hay un Jarramplas verdadero. Acabad con el falso y os dejaré en paz para siempre y sin ningún tipo de ofrenda.

PIORNALEGO 1. ¿Qué quiere decir con que hay uno falso?

PIORNALEGA 2. ¿Cómo sabemos cuál es de verdad y cuál de mentira?

FELIPE. (Hablando muy bajito desde dentro del traje) ¡Yo soy el de verdad!

MICHELA. Solo hay una manera de comprobarlo. Tiradles algo a uno y a otro. El que quede en pie será el de verdad, y el que caiga al suelo será el falso.

*Los piornalegos tiran la primera carga de nabos a la proyección de humo. Cuando descubren que es inútil, lanzan una segunda carga al Jarramplas de FELIPE, que pronto empieza a recibir nabazos en todas las partes del cuerpo. Siguen los piornalegos lanzando toda la munición que llevan encima hasta que FELIPE cae al suelo, pero ellos siguen lapidándole hasta que terminan por agotarse. FELIPE no se vuelve a levantar.*

PIORNALEGOS. ¡Viva Michela! ¡Viva la nueva maestra! ¡Y que muera Jarramplas!

MICHELA. ¡No! ¡Que viva! ¡Que viva en nuestra memoria para siempre! Y que esto nos ayude a ser mejores personas. Al principio de toda esta historia Felipe solo robaba por su propia supervivencia. Luego le pudo la avaricia y empezó a robar más de lo que él mismo podía consumir. Fue cuando se aprovechó de mí y de mi relación con Joseph. Entonces me obligó a inventar y difundir los rumores de un demonio temible y ya veis cómo ha terminado. Pero todo esto se podría haber

evitado, si en lugar de querer ahuyentar nuestros propios demonios los aceptásemos como parte de nosotros mismos y aprendiéramos a convivir con ellos.

Propongo que, a partir de ahora, al que venga de fuera, al que sea diferente, al que no tenga las mismas oportunidades que los demás, a la mujer que viaje sola, en cinta o acompañada de sus hijos sin estar casada, a quienes abracen otra religión distinta a la vuestra, a todo el mundo que quiera venir a Piornal, les demos la bienvenida y les brindemos toda la ayuda que se merecen. Y una vez al año le enseñaremos al mundo entero lo que hacen los piornalegos con los que intentan aprovecharse de ellos al grito de ¡viva Jarramplas!

PIORNALEGOS. ¡Viva!

MICHELA. ¡Viva Jarramplas!

PIORNALEGOS. ¡Viva!

TODOS: ¡Viva Jarramplas!

**FIN**





***LA MUJER DEL DICTADOR***

**Juan Domingo Aguilar**

**Kevin Cuadrado**

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



***Kehlsteinhaus, Nido del águila, Alemania***

Es invierno, cada dos semanas  
cuatro mujeres se reúnen a la hora del té.  
El frío las empuja a los Alpes Bávaros  
mientras sus esposos intentan gobernar  
desde sus despachos.  
Noviembre, la nieve cubre  
miles de cuerpos fuera.



## PERSONAJES

LUCÍA HIRIART, apodada La Vieja, es fuerte, dominante, estratega, está obsesionada con los abrigos de pieles y las joyas. Es la mujer de Augusto Pinochet.

EVITA PERÓN, apodada La Negrita, es joven, atractiva, un poco trepa, genial oradora, de origen obrero, siente debilidad por las injusticias, es filántropa, feminista, empatiza con la lucha de clases, aunque más en palabras que en hechos. Es la mujer de Juan Domingo Perón.

CARMEN POLO, apodada La Collares, es ultra católica, capillita, conservadora, devota de todas las vírgenes, anticomunista, está traumatizada por la muerte de su madre cuando era niña. Ama los collares de perlas, las joyas y la bisutería. Es la mujer de Francisco Franco.

EVA BRAUN, apodada Blondie, es sumisa, servicial, silenciosa, apolítica y con tendencias suicidas. Es la mujer de Adolf Hitler.



## **LA MUJER DEL DICTADOR**

*Juan Domingo Aguilar*

*Kevin Cuadrado*

### **CAPÍTULO 1**

#### **LA HORA DEL TÉ**

Una habitación, en el centro una mesa cuadrada con cuatro sillas. En el lateral izquierdo, una puerta que da a una cocina. En el lateral derecho, una puerta que da al baño. Antes de que se encienda la luz suena *Concierto para dos violines en D menor* de Johann Sebastian Bach.

*CARMEN POLO, EVITA PERÓN y LUCÍA HIRIART están sentadas en la mesa mientras EVA BRAUN prepara té. EVA BRAUN entra con la tetera y cuatro tazas sobre una bandeja.*

LUCÍA HIRIART. *(Da un golpe fuerte en la mesa)* No te atrevas a comparar a Gucci con esas marcas de mierda de Estados Unidos.

CARMEN POLO. Mujer no te alteres. *(Pausa)* Al fin y al cabo, los americanos nos han salvado de algunas. Sobre todo, a ti. Así que no pierdas la compostura.

LUCÍA HIRIART. Bah, no me salgas con esas estupideces ahora.

CARMEN POLO. Que vistan como pordioseros es lo de menos, lo que se busca en la guerra es matar. Nunca gana el que va mejor vestido. ¿No crees?

LUCÍA HIRIART. Al menos podrían encargarse sus uniformes a Dior. *(Pausa)* Así serían unos muertos con clase.

EVITA PERÓN. ¿Qué están diciendo? ¿Hablan de muertos de alta costura? ¿Qué les pasa por la cabeza a todas ustedes?

CARMEN POLO. Tú no te metas, Negrita. Tú qué sabes de muertos.

*EVA BRAUN mira a un punto fijo de la sala y llora. Ve a Hitler.*

LUCÍA HIRIART. Qué pesada eres, ¿otra vez? Deberías buscarte un marido nuevo, Alemania no se va a gobernar sola. (*Pausa*) Nosotras estamos aquí para apoyarte y podemos cargar durante una temporada los fusiles al hombro, pero en algún momento tendrás que dar un paso adelante.

EVA BRAUN. No... princesas. (*Pausa, solloza*) El hijo de puta se mató sin decirme nada. (*Hacia el punto fijo*) ¿Me escuchas, bastardo? A ti te hablo.

CARMEN POLO. Todos son iguales. ¡Todos!

LUCÍA HIRIART. Algún día encontraremos a nuestros maridos muertos.

EVITA PERÓN. Al mío no creo, el pueblo lo quiere mucho.

LUCÍA HIRIART. ¿A cuál de todos nuestros pueblos te refieres?

CARMEN POLO. Al mío, tonta. (*Señala a EVITA PERÓN*) Aunque esta sea un poco judía porque envió poco más que harina, le tenemos algo de cariño.

*EVA BRAUN al escuchar la palabra judía, vuelve a mirar hacia el punto fijo. Vuelve a llorar y CARMEN POLO la abraza.*

CARMEN POLO. Tranquila pequeña, ya te repondrás. Mira, te he traído esto de Oviedo. (*Pausa, mete la mano en el bolsillo y saca una estampa de una Virgen*) Sé que aligerará tu carga.

EVA BRAUN. ¿Qué es esto?

CARMEN POLO. Una estampita de la Virgen de Covadonga. Rézale tres veces al día, en ayuno, cuatro Padre Nuestro y tres Ave María. Funciona. No te imaginas cuánto ayuda. Yo recé por Paco y en menos de lo que pensé volvió de Marruecos.

EVA BRAUN. ¿De qué virgen hablas?

CARMEN POLO. ¿De cuál va a ser, Blondie? De la Santina. La Virgen que protege a todos los españoles desde su cueva santa.

EVITA PERÓN. (*Irónica*) Yo pensé que ese de la cueva era un hombre y se llamaba Platón. (*Ríe*) Y ¿para qué se lo das a ella si no es española?

CARMEN POLO. Tú cállate, que si no fuera por nosotros aún seguiríais en los árboles. En algún momento fuisteis españoles.

EVA BRAUN. Y ¿tú qué dices? Entonces tú ahora mismo eres alemana.

LUCÍA HIRIART. ¡Cállense! Corta con esto, Collares. Más si tienes orejas italianas, culo isabelino, peinado germánico y esa sonrisa desdentada de los soviéticos. En todo caso, a todos nos han pasado la lengua encima. Que tire la primera piedra la que esté libre de mezcla y conquista.



CARMEN POLO. Claro, tú tienes partida doble. Primero nosotros y luego Estados Unidos.

LUCÍA HIRIAT. No, cariño. Estados Unidos a todos.

EVITA PERÓN. Déjense de estupideces. (*A EVA BRAUN*) Se están desviando del tema. Lo que a ti te hace falta es quitarte esos tirantes navideños y el corsé que te aprieta hasta las lágrimas. Cómprate unos como estos. (*Enseña los pantalones Levi's*) Además de tener historia, son muy cómodos.

CARMEN POLO. ¿Estás comparando a la Virgen con unos pantalones de rojo? ¿No sabes que rezar con vestido es lo ideal? El aire divino entra por debajo del faldón. (*Se abanica con la mano*) Sientes como si Dios te poseyera.

LUCÍA HIRIART. ¡Carmen! Para lo católica que eres, esto es una blasfemia.

CARMEN POLO. (*Santiguándose*) Ay, Dios mío, lo lamento. No era mi intención ofenderte. (*Pausa*) Pero a estas beatas hay que educarlas con ejemplos básicos y vulgares. (*Pausa*) Si supieran que dentro de mí te siento. (*Se toca el pecho*) Eres parte de mí...

EVITA PERÓN. ¡Ya! No me siento cómoda con esta representación sexual con el "hombre invisible".

*EVA BRAUN llora.*

LUCÍA HIRIART. Ay, chicas, desde que vengo a esta casa no hace falta ir al teatro.

## CAPÍTULO 2

### JÄGERMEISTER

*EVA BRAUN no está. LUCÍA HIRIART se levanta y rebusca en el mueble de los licores.*

EVITA PERÓN. Oye, Vieja, ¿qué haces?

LUCÍA HIRIART. ¡Puaj!, esta maldita nazi tiene que guardar algo más fuerte por aquí.

CARMEN POLO. Estás loca, son las once de la mañana y ya quieres beber ¿Qué pensaría tu marido?

LUCÍA HIRIART. ¿Crees que Augusto conquistó Chile pensando? Mejor ven y ayúdame a buscar.

*CARMEN POLO se levanta y ayuda a LUCÍA HIRIART, mientras EVITA PERÓN observa con los brazos cruzados desde atrás. Suena la cadena del baño. Entra EVA BRAUN.*

EVA BRAUN. ¿Qué hacéis?

LUCÍA HIRIART. Ay, cariño, ven, no te preocupes. (*La abraza*) Necesitas algo más fuerte para pasar este trago. (*Dramática*) Todos extrañamos a Adolf, su partida ha dejado un agujero muy profundo dentro de nuestros corazones y por esa razón te entendemos y sabemos que en estos casos él habría dejado todo preparado. Seguro que en esta casa habrá un licor para aligerar tu pena.

EVA BRAUN. (*Pensativa*) Adolf una vez me dijo que guardaba bajo llave una botella de un licor extraño. Yo nunca pregunté qué era, pero él decía que te hacía olvidar todo hasta la mañana siguiente. (*Solloza*) Pero yo no quiero olvidarlo, nunca podría, su bigotito rozando mi boca y ese pelito que parecía una cortina cayendo hacia un lado. (*Llora*).

LUCÍA HIRIART. (*La abraza con falsa empatía*) Tranquila, mujer, tranquila, cuéntame más de ese licorcito. (*Saca una piruleta y se la da. Pausa*) ¿Dónde dices que lo guardaba?

EVA BRAUN. (*Secándose las lágrimas, chupa como una niña pequeña la piruleta*) La verdad no sé, seguramente estará en su despacho, ahí guardaba todas las cosas de importancia. Pero yo no he podido entrar ahí desde que murió.

LUCÍA HIRIART. (*Soltando de golpe a EVA BRAUN*) Un momento, ahora vuelvo.  
*LUCÍA HIRIART sale.*

*A los pocos segundos se escucha el ruido de una puerta forzada. LUCÍA HIRIART vuelve a entrar con una botella y cuatro vasos de chupito.*

LUCÍA HIRIART. Vengan, perras, es momento de brindar.

EVITA PERÓN. ¿Esa cosa qué es?

EVA BRAUN. "Jägermaista".

CARMEN POLO. Jäger ¿qué?

EVA BRAUN. "Jägermaista".

EVITA PERÓN. Pronúncialo otra vez.

EVA BRAUN. "Jäger-mais-ta".

CARMEN POLO. Bueno y ¿qué es esta mierda?

EVA BRAUN. Adolf decía que esta sería la bebida del futuro. Resistiría lo mismo que nuestro Reich. (*Se pone firme y hace el saludo nazi*) 3.000 años.

LUCÍA HIRIART. Bueno, venga ya, todas a beber Jager.

CARMEN POLO. ¿Por qué brindamos?

EVA BRAUN. Por el Führer.

LUCÍA HIRIART. Por la caída del Palacio de la Moneda.

EVITA PERÓN. Por el pueblo y la resistencia de la Casa Rosada.

LUCÍA HIRIART. Eso, por el pue... ¿qué?

EVITA PERÓN. Por el pueblo.

LUCÍA HIRIART. Ay, niña, no entiendes nada.

CARMEN POLO. Por nosotras, las que gobiernan. Salud.

*Las cuatro al unísono dicen: "Salud". CARMEN POLO, LUCÍA HIRIART y EVA BRAUN hacen el saludo fascista, mientras EVITA PERÓN levanta el puño izquierdo.*

EVITA PERÓN. Mis queridos descamisados, este día es de muchas emociones para mí. Tengo con ustedes una deuda sagrada. Y a mí no me importa, si para saldarla, tengo que dejar jirones de mi vida en el camino.

CARMEN POLO. ¿De qué hablas, mujer?

EVITA PERÓN. La que quiera oír, que oiga. La que quiera seguir, que siga. *(Pausa)* Nada de lo que tengo, ni nada de lo que yo soy, y nada de lo que pienso es mío, es de Perón y del pueblo.

CARMEN POLO. Qué falta de propiedad, Negrita.

EVITA PERÓN. Sepan obreros españoles, alemanes, chilenos, de todas las nacionalidades del mundo que, mientras en nuestros trigales haya una espiga, esta será compartida con vosotros.

LUCÍA HIRIART. ¿Compartir? Acabo de descubrir que somos una ONG. Lo nuestro es nuestro, nos pertenece. Si ellos no tienen, pues allá ellos.

EVITA PERÓN. "Ellos" somos todos nosotros. Y como descamisados, algún día, todos necesitaremos de otros. Y así, juntos nos volveremos un centro poderoso.

LUCÍA HIRIART. Nosotros somos el poder, Evita. Cada país tiene el gobierno que se merece.

EVITA PERÓN. ¡No! La justicia social es la única que tiene el poder. Al menos, si pretendemos ser libres. Y para conseguirla hay que trabajar.

LUCÍA HIRIART. Creo en los trabajadores, más si ellos nos hacen libres a nosotras. *(Pausa)* Libres de trabajar, claro. *(Ríe, pausa. A EVA BRAUN)* ¿Cómo era el slogan de tu marido? ¿Blondie?

*EVA BRAUN llora.*

EVA BRAUN. (*En alemán*) *Arbeit macht frei.*

LUCÍA HIRIART. ¿Qué?

EVA BRAUN. (*Sollozando*) El trabajo os hará libres.

CARMEN POLO. Lo ves, Evita, a todas nos preocupa la libertad.

EVITA PERÓN. No es esa la libertad a la que me refiero. Sino la libertad como una paloma blanca que sobrevuela el cielo de toda frontera, que nos ayuda a olvidar los colores de cada bandera, esta libertad no tiene distinción ni límites, y porta en sus alas, el emblema de la igualdad.

LUCÍA HIRIART. ¿Una paloma? ¡Qué asco! Las palomas son las ratas del aire, cagan sobre nuestros tejados y aquel que siga su vuelo solo encontrará una montaña de mierda.

CARMEN POLO. Pero, la paloma es el Espíritu Santo, tonta. El mensajero de Dios que quita el pecado del mundo.

EVITA PERÓN. El mayor pecado es no ser libres. ¡Esclavas! Tener manos y no usarlas, y para qué unos pies, dejarlos inservibles, si no vas a caminar hacia el progreso.

LUCÍA HIRIART. ¿Hablas de libertad? ¿Tú, que debes todo a los hombres con los que te has acostado, que trepas por su espalda como un parásito hasta dejarlo seco? No me hagas réfr. Eres una mujer que atribuye todos los discursos al nombre de su marido. No tienes identidad. (*Sarcástica*) ¡Viva, Perón! Gracias, Perón. Perón, Perón, Perón... ¡Bah, ni apellido tienes, mujer!

EVITA PERÓN. ¡Qué sabrás tú! Que nunca viviste escaseces ni humillaciones, mal durmiendo en pensiones baratas y actuando para sobrevivir. Mi apellido es como el pan, me lo he ganado a pulso.

LUCÍA HIRIART. Eva de Perón. Eva Peronista. Eva de Adán. (*Pausa prolongada*) Por qué no aprendes un poco de historia, una debe mirar hacia atrás para seguir adelante. Nuestra referente, nuestra primera dictadora, la primera gran gobernadora: Eva del Paraíso. ¿Crees que aquella manzana fue mordida sin un propósito? Aquella manzana representa lo que nosotras somos, lo que seremos, para lo que estamos aquí. Poco a poco la troceamos y la introducimos en la boca y el cerebro de nuestros maridos.

CARMEN POLO. ¡No blasfemes, pecadora! La manzana no significa eso, la manzana es...

LUCÍA HIRIART. ¡Calla, beata! La libertad es una manzana, no una paloma. Gracias a ella podemos sentir calor en el cuerpo.

EVA BRAUN. ¿Cuerpo? ¿Calor? ¿En qué parte del contrato decía eso?

LUCÍA HIRIART. No lo entenderías. ¿Hace cuánto que no te acuestas con tu marido?

*EVA BRAUN vuelve a mirar al mismo punto fijo.*

EVA BRAUN. ¡Mi marido está muerto!

LUCÍA HIRIART. Da igual, tendrás entonces la misma actividad que cuando estaba vivo. No sé por qué lloras tanto. ¡Bebe!

*EVA BRAUN bebe de un trago, se levanta y sale.*

CARMEN POLO. Yo hago uso del matrimonio una vez por semana.

LUCÍA HIRIART. Y en los seis días restantes, ¿qué haces? ¿Descansas como Dios? Apuesto a que Él se acostaba seis veces por semana y al séptimo día descansaba.

EVITA PERÓN. Si fueras libre usarías más tu cuerpo.

CARMEN POLO. Un hombre con un solo testículo debe priorizar. No tiene la misma energía. Tú sabes.

LUCÍA HIRIART. ¡Cállense! Sirve otro trago. Aquí los testículos no importan, gobernar es otra cosa.

*EVA BRAUN entra con ropa de deporte. Hace flexiones.*

EVITA PERÓN. Gobernar es caminar junto al pueblo hacia una utopía llamada futuro.

LUCÍA HIRIART. Yo lo que espero del futuro es que tenga mejores abrigos de Gucci. Un gran escaparate de buen gusto.

EVITA PERÓN. Y de qué te servirán tus preciosos abrigos cuando te toque pasar hambre. ¿Te los comerás?

LUCÍA HIRIART. Yo nunca pasaré hambre. ¿Acaso no comeré de tu trigo?

EVITA PERÓN. El trigo es para el pueblo, para los que hacen algo, para los que mueven las manos y siembran la tierra.

LUCÍA HIRIART. Pero alguien deberá dirigir, ¿no? Para eso estamos nosotras.

CARMEN POLO. Para dirigir hay que estar bien vestidas.

LUCÍA HIRIART. ¡Tú, cállate! Solo llevas bisutería encima.

CARMEN POLO. ¿Bisutería? Deberías ver la cara de miedo de los vendedores cuando paso por la Calle Serrano. Se esconden detrás de los escaparates como cucarachas.

EVA BRAUN. (*Haciendo flexiones*) ¿Por qué se esconden?

CARMEN POLO. ¿Cómo que por qué? Tú misma lo has dicho. Tienen que contribuir a la causa nacional con los collares de perlas que necesite.

EVITA PERÓN. Bisutería o no, sigue estando hecha con el pan, con la sangre y la energía de los descamisados.

EVA BRAUN. (*Sigue con las flexiones, su respiración sigue el ritmo de la frase*) Pero siempre nos quedarán judíos que podamos usar para vestir.

CARMEN POLO. ¿Dónde? Tu marido incineró a todos. Solo dejó botones y pastillas de jabón.

LUCÍA HIRIART. Vaya herencia, ¿eh? Al menos te dejó Jager. (*Brinda sola*) Y ¿qué estás haciendo pesada? Deja de hacer el imbécil y vuelve a la mesa.

EVITA BRAUN. El deporte es lo único que me hace sentir libre. Un poco viva.

EVITA PERÓN. ¡Ya basta! Entiendan, mujeres, la libertad y el buen gobierno no están en sus prendas, sino dentro de sus cabezas.

LUCÍA HIRIART. Si pudiera ponerle un vestido a mi cerebro, se lo pondría. No lo dudes.

CARMEN POLO. Por eso los victorianos usaban peluca.

EVITA PERÓN. ¡Vaya mierda! Me siento como en una película de Buster Keaton. Pero él es más gracioso que ustedes. Él está callado, por lo menos. (*Pausa*) Como deberían estar algunas.

*Suena la detonación de una bomba.*

*CARMEN POLO se arrodilla y reza. EVITA PERÓN, al verla aterrorizada, saca un rosario de oro del bolsillo y se arrodilla junto a ella. LUCÍA HIRIART saca una pistola del bolso y EVA BRAUN sigue bebiendo en la mesa.*

EVA BRAUN. (*Deja de hacer flexiones y se incorpora*) Qué falta de temple. (*Se seca la frente*) Deberíais estar acostumbradas, malditas. (*Pausa*) ¿Quién de vosotras ha ordenado esta maniobra? (*Se sienta*).

LUCÍA HIRIART. ¡Qué madrugadoras, chicas! Estas no son horas de jugar.

*CARMEN POLO. (Asustada) Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.*

*EVITA PERÓN reza un tiempo por detrás y un tono más bajo. Lucía se acerca paranoica a la ventana apuntando con la pistola mientras mira fuera. Luego vuelve a guardar la pistola en el bolso y se sienta junto a EVA BRAUN. EVITA PERÓN vuelve a la mesa. CARMEN POLO continúa rezando. Una luz la ilumina solo a ella.*

Santina, tú que siempre me proteges, perdona mis pecados. *(Pausa)* Protege a esta familia que lleva tu gloria eterna por bandera. Hazme caso, no es la primera vez que hablamos, me prometiste un heredero varón y no me lo diste. *(Pausa)* Procura perdonarme si alguna vez te he fallado. No entiendo por qué nos castigas de esta forma. Nosotros que hemos hecho en tu nombre todo lo necesario para que España fuera pura, por qué nos maldices con esta carga. *(Pausa)* Si vieras la cara de Paco cada vez que sale el tema. Por tu culpa el régimen caerá. *(Pausa)* ¿Qué clase de madre santa no proporciona vástagos a su estirpe? Tú, que tuviste un hijo todopoderoso, cómo no eres capaz de curarme de esta maldición que me persigue desde hace años. Acaso no sirve toda la sangre derramada por ti. *(Pausa)* Acaso tu hijo siente celos de Paco por ser todopoderoso en la Tierra. Es un castigo bíblico, que Dios ponga a prueba a tus más devotos. Por qué, si yo proveo a las familias más necesitadas de hijos, gracias a tus servidoras, no eres capaz de concederme la gracia, tú, de uno solo. ¿Por qué? Por más que te rezo y rezo, si hasta a las rojas se los concedes, esas que no merecen más que tierra y espada, que no son dignas de criar a su prole en tu fe, por qué no me escuchas. *(Pausa)* Rezaré cuanto pidas, Santina mírame a los ojos y cumple tu promesa. ¡Egoísta! No me mires así, desagradecida y embustera. *(Pausa)* No estás en posición de juzgarme.

*CARMEN POLO se recompone, se acerca a la mesa.*

CARMEN POLO. *(A Evita)* ¿Puedes prestarme tu rosario? Creo que he perdido el mío.

EVITA PERÓN. Claro, Collares, tómalo.

CARMEN POLO. ¡Ah! Pero qué estilazo. Esto es de oro.

EVITA PERÓN. Me lo regaló el Pío XII cuando fui a visitarlo al Vaticano.

CARMEN POLO. ¡Hija de puta, no te lo mereces! ¡Yo soy el faro católico de Occidente! ¡La Santa Cruzada de nuestro tiempo!

EVITA PERÓN. ¡Cálmate, avariciosa! *(Le quita el rosario de las manos y lo tira lejos)* El dinero es una mierda, es el opio de los pueblos.

EVA BRAUN. Vale ya de tanta historia, volved a la mesa. A beber.

CARMEN POLO. (*Se levanta de pronto*) ¡Es que no es justo! ¡Yo tengo el mandato divino! ¡Cómo puede estar esta reliquia en manos de una comunista!

EVITA PERÓN. Cállate perra, al menos a mi marido lo eligió el pueblo, no como el tuyo que juega a gobernar como un niño caprichoso. Lo que le falta a él de testículo te falta a ti de carácter.

LUCÍA HIRIART. ¡Se me callan! Las mujeres libres no son para hombres débiles, henos aquí... la fortaleza junta, no se destruyan entre ustedes. (*Pausa*) Una más bárbara que la otra.

EVA BRAUN. (*Con acento alemán*) Bárbara, qué fea palabra.

LUCÍA HIRIART. ¿Cuál quieres que use?

EVITA PERÓN. No sé, tal vez... empoderada.

LUCÍA HIRIART. Bah, eso es una estupidez. Si alguien la usa en esta mesa o fuera de ella la enviaré a matar.

CARMEN POLO. ¿Por qué dices eso?

LUCÍA HIRIART. Empoderadas mis bragas. Una no puede empoderarse sin catar el poder. Antes tienes que ser poderosa. (*Pausa*) Una dura y fría gobernadora del pensamiento.

*EVITA PERÓN se levanta con fuerza.*

EVITA PERÓN. ¡Y de los ideales!

CARMEN POLO. ¡Y del espíritu nacional!

EVA BRAUN. ¡Y de los pueblos!

LUCÍA HIRIART. Y del marido que se lleva el crédito. No lo olviden. (*Pausa*) Nosotras gobernamos países gigantes en habitaciones pequeñas porque somos poderosas. Si alguien supiera de nosotras, el poder se esfumaría.

CARMEN POLO. El poder consiste en pasar desapercibidas.

EVA BRAUN. Ser invisibles ante las masas.

EVITA PERÓN. Ser mujeres. Un solo nombre. Un nombre que nadie pueda olvidar nunca.

*Las cuatro al unísono repiten: "Nunca".*

LUCÍA HIRIART. Mira a la Blondie, difícilmente el mundo no olvidará su nombre. *Pausa.* Y a la Collares ni se diga, de polo a polo hablarán de ella. (*Pausa*) Tú, Evita, dormirás en el Parnaso de los buenos y los comunistas. Te lo digo. (*Irónicamente*) De los justos. (*Pausa*) Y yo, pues yo seré mi patria. Dirán Chile y ahí estaré yo.

EVITA PERÓN. ¿En realidad crees lo que dices?



LUCÍA HIRIART. Claro, una mujer debe ser capaz de sufrir el legado del nombre de su esposo. Gobernar bajo la ley del anonimato. Decir: “Hola”, “Bienvenido”, “Tome asiento”, “¿Quiere más té?”. Y luego, planificar la conquista. Nunca deben perder la compostura. Recuerden que siempre ha habido clases.

CARMEN POLO. ¡Cuánto trabajo!

LUCÍA HIRIART. Al menos, las vacaciones son proporcionales al esfuerzo y no al tiempo de trabajo.

CARMEN POLO. Sí, amiga. Gobernar desde fuera es una bendición.

LUCÍA HIRIART. Totalmente, ¿te imaginas si no? Me volvería loca. *(Pausa)* Yo, ahora mismo, estoy trabajando. Lo que piense hoy, mañana se aplicará.

CARMEN POLO. ¿En qué te encuentras ahora?

LUCÍA HIRIART. *(Mira a EVA BRAUN)* Un proyecto simple, aunque habrá algunos muertos.

EVA BRAUN. *(Se levanta y vuelve a hacer flexiones en el mismo punto fijo al que miraba antes, solloza)* ¡Scheiße! ¡Adolf! ¿Por qué te moriste? ¡Egoísta!

### CAPÍTULO 3

#### UN MAL TRAGO

*LUCÍA HIRIART abre una nueva botella, mientras CARMEN POLO termina su chupito antes de hablar.*

CARMEN POLO. Evita, ¿tú y tu marido os fuisteis a la cama antes de casaros?

EVITA PERÓN. ¿Qué pregunta es esa?

CARMEN POLO. Ya sabes, creo que eso dice mucho del matrimonio.

LUCÍA HIRIART. Y de cómo se gobierna. ¡No olviden de cómo se gobierna!

CARMEN POLO. Claro. Sobre todo, si recuerdas quién calentó a quién.

EVITA PERÓN. No lo sé. No lo recuerdo.

CARMEN POLO. ¿Cómo no vas a recordar una cosa así?

EVA BRAUN. Yo sí lo hice. Aunque casarnos nunca estuvo en nuestros planes. *(Pausa)* Pero vosotras sabéis, cuando los aliados se acercaban, decidimos dar el paso el mismo día que Adolf se suicidó. *(Pausa)* Me levanté casada y me acosté viuda.

*EVA BRAUN solloza.*

LUCÍA HIRIART. Claro, se veía venir esa respuesta.

EVA BRAUN. Insensible. ¿Y tú qué?

LUCÍA HIRIART. Yo claro que sí lo hice. Por supuesto, tuve que calentarle desde mucho antes, desde que aún era un don nadie. Ya veía venir su futuro. Una debe aferrarse bien fuerte cuando el poder se cruza en su destino.

CARMEN POLO. No olvides que también viste tu futuro, como yo vi el mío. A Paco tuve que emborracharlo en una reunión cuando nos conocimos. Al despertar ambos estábamos desnudos. *(Ríe)* Él aún cree que me hizo el amor y yo le dije: ¡Sí, cariño, como los héroes de la reconquista! ¡Eres la reencarnación del mismísimo Rodrigo Díaz de Vivar!

EVA BRAUN. *(Con acento alemán)* ¿Rodrigo de qué?

CARMEN POLO. El Cid Campeador, terror de los moros, azote de los infieles. *(Pausa)* Después de decirle eso, él me buscaba por todas partes, me esperaba a la salida de la iglesia, rondaba mi casa, hasta que nos volvimos a ver y le dije: Ven aquí, ¡yo soy tu Jimena! Y ¡pum! Era su esposa. *(Pausa)* Por las noches aún me llama Jimena, me dice: Oye Jime, ¿por qué no tocas un poquito aquí? ¿Por qué no desenvainas a Tizona? Y baja mi mano hasta sus partes.

EVA BRAUN. ¿Qué partes?

LUCÍA HIRIART. Su sexo, su espada, la espada del Cid.

*LUCÍA HIRIART, EVA BRAUN y EVITA PERÓN se abanicán con las manos.*

CARMEN POLO. Claro, en ese momento dejo que acaricie su cuerpo con mi mano, le mantengo así mucho rato, hasta que no puede más. *(Pausa)* A veces una está cansada, ya me entendéis, entonces hago que se corra encima. Muchas veces es mejor lavarse las manos, que aguantar el gemido entrecortado sobre ti.

*Ríen todas.*

LUCÍA HIRIART. Ay, qué graciosa, Collares, recuerdo el día en que escuché a tu marido decir que tenías el culo isabelino.

EVA BRAUN. Tu marido no podría distinguir un culo ni a diez centímetros. Para él solo es carne procesada. Carne de cañón que desea hacer picadillo sobre la cama.

LUCÍA HIRIART. Así es amiga. *(Pausa. Se pone de pie; se toca el cuerpo mientras habla)* Mírame a mí, cintura de tetera, pero con la gracia de una licuadora. ¿Y mi culo? Mi culo tan firme como mis decisiones. *(Se da una nalgada)* Eso les excita, que seamos más listas que ellos. *(Pausa)* Y que los humillemos.

EVA BRAUN. Pero en privado, ni se les ocurra hacerlo con el Estado Mayor delante. El día que se me escapó decirle “Alfi”, de vuelta a casa, Adolf me dijo que a la siguiente me regalaría una cámara, pero que no sería de fotos.

LUCÍA HIRIART. Bah, no soportan perder el control. Lo intentan, pero su capacidad no les da. Comparan nuestro culo con nuestro cerebro. Figúrate, Blondie, debes responder así. Oigan todas. Oigan bien. *(Pausa)* Si te dice que tienes un culo plano, responde que es porque recto es tu camino, tu mirada no tropieza con nada. Si te dice que lo tienes gordo, di que se debe a la ambición que guardas dentro de ti, como tus ideas. Si te dice que lo tienes deforme, di... *(Ríe)* Di que se debe a que es un inepto y te está consumiendo de a poco con su mala práctica sexual. Luego tócate. Así. *(Se toca)* Así... bajas tu mano por el pecho, te detienes, redondeas uno a uno tus senos y dile lo que te gustaría que te hiciera y exagera para que sepa que nunca podrá hacerlo. Y sigue descendiendo, toca tus caderas, siente con tu mano tu muslo, tu propio muslo. Tócate, hermana. ¡Tócate! Vamos todas. ¡Tóquense!

*Todas se levantan y se tocan de pie.*

EVA BRAUN. Oye, Vieja, tienes estrías en la pierna. ¡Qué horror!

LUCÍA HIRIART. ¡Ja! Y no has visto las de las nalgas. Si pudieran hablar. *(Pausa, se levanta un poco el vestido)* No deben huir de las estrías, son nuestras heridas de batalla, las cicatrices del poder. *(Tocándose un lugar del muslo)* Esta me la hice mientras decidía si matar o no a Víctor Jara. Ya saben, ese músico culíao que animaba a las masas con su guitarra. Me la hice sentada, mientras decidía. Si no lo mataba, este canalla seguiría a sus anchas. Lo otro era matarlo, pero no de cualquier modo, tenía que sufrir, que no olvidara quién es la que manda. Entonces di la orden a Augusto. *(Se levanta de golpe)* ¡Rómpele las manos, quiebra uno a uno sus dedos, extirpa una a una sus uñas, como extirpamos la gangrena de los comunistas! Haz que pida perdón, que se arrepienta. *(Pausa)* ¿Pueden creer que nunca pidió perdón? Tan hijo de puta, pero valiente, me sorprende que fuera comunista. *(Pausa)* Y así fue cómo me hice esta estría.

EVITA PERÓN. Mi primer amante fue cantante de tango.

CARMEN POLO. No la interrumpas. *(Pausa. A LUCÍA HIRIART)* Cuánto esfuerzo para un pobre juglar pueblerino.

LUCÍA HIRIART. Sí, pero, yo quería más. *(Pausa)* Le dije: Augusto córtale la cabeza y ponla a mis pies.

CARMEN POLO. Así se habla, amiga.

LUCÍA HIRIART. El muy cobarde no quiso.

CARMEN POLO. Claro, piensa que con un Lorca hay más que suficiente.

LUCÍA HIRIART. Entonces le dije: ¡Al menos sácale la puta lengua! Y el Augusto, que no, que no quería, que eso era demasiado, que estaba enferma. ¿Enferma yo? ¡Ja! Entonces al menos dispárale, le dije. *(Pausa)* Me respondió: ¿Cuántos disparos quieres, cariño? Justo recordé nuestro aniversario y le dije: 44, uno por cada vez que nos hemos acostado.

EVITA PERÓN. ¿Lo hizo?

LUCÍA HIRIART. Vaya que sí lo hizo, no me extrañaría que, si algún día terminara nuestro mandato, le hicieran un puto monumento en nuestro estadio.

CARMEN POLO. Tocaremos madera, amiga. Tocaremos madera. *(Toca el crucifijo que lleva colgado del cuello).*

*Todas brindan.*

Salud.

*Al estirar el brazo, una marca en la muñeca de EVA BRAUN llama la atención de CARMEN POLO.*

CARMEN POLO. Querida, ¿qué te pasó en el brazo? Eso tiene mala pinta. ¿Adolf te golpeaba?

EVA BRAUN. Bueno, alguna vez, pero nunca tan fuerte.

CARMEN POLO. Entonces, ¿qué pasó?

EVA BRAUN. No quiero hablar de eso. *(A LUCÍA HIRIART)* En su lugar, continúa contando cómo matabas músicos por la calle.

CARMEN POLO. No, amiga, cuéntame. Quiero saberlo.

LUCÍA HIRIART. Ah, no te hagas la interesante, maldita suicida.

CARMEN POLO. ¿Cómo? *(Se levanta y la abraza)* ¿Te intentaste suicidar?

EVA BRAUN. *(Llora)* Las decepcioné, princesas. No pude controlar a Adolf. ¡*Scheiße!*

LUCÍA HIRIART. ¿Eres consciente de que has quebrantado el primer mandato de nuestra asociación?

*EVITA PERÓN saca un papel de la cartera. Se levanta y habla.*

EVITA PERÓN. Estatutos organizativos de la AMPP: Asociación de mujeres poderosamente poderosas.

*Pausa. Luego Lee:*

**UNO**

Controlarás a tu marido, sea dictador, presidente, rey, canciller o Dios mismo.

**DOS**

Cree que tu mandato será eterno. Sueña con dominar al pueblo, cuando lo hayas hecho mantén al tanto a tus compañeras.

**TRES**

Resiste cuanto puedas a la presión, pero presiona para que no se resistan. Más que ninguna otra cosa, el poder es una tarea de largo sacrificio.

**CUATRO**

Ten fe ciega no en tu capacidad para dirigir, sino en la capacidad de control sobre tu marido para que dirija a tu gusto. Ama tus estrategias como a ti misma.

**CINCO**

No empieces a gobernar sin saber desde el principio a dónde vas. El poder bien logrado es tener en cuenta que los tres primeros muertos son tan importantes como los tres últimos.

**SEIS**

No mates sin necesidad. Cada víctima es una inversión de confianza para con tu pueblo.

**SIETE**

No decidas bajo el imperio de la emoción, déjala morir y evócala luego. Si eres capaz de revivirla tal cual fue has llegado a la mitad del camino.

**OCHO**

Piensa en tus amigas al gobernar y en la impresión que dejarás en la historia. Gobierna como si todas nosotras fuésemos solo una.

**NUEVE**

Ninguna deberá seducir ni dejarse incitar por los maridos de sus compañeras de lucha.

**DIEZ**

No atentes en contra de los miembros de la Asociación, incluso si no comparten predisposición política ni creencias religiosas. Todas somos una.

*Todas se levantan al unísono, aplauden y silban. Gritan en corro: "Viva la AMPP"*

EVA BRAUN. (*Llora*) ¡*Scheiße!* Lo sé, amigas, lo sé, os he decepcionado. Lo siento, por eso quise cortarme las venas. (*Muestra su brazo*) Yo solo pedía a Adolf que no prohibiera la producción de cosméticos y que hiciera entrar en razón a Speer, el ministro de armamento. El muy bruto no entendía que cuanto más vendiéramos, más campos de concentración se podían construir.

LUCÍA HIRIART. ¡Qué falta de visión!

EVA BRAUN. Imagínate un campo patrocinado por Nivea. Tenía la imagen en mi cabeza, sería en Stalingrado, tendría columnas gigantes de metal alzadas hacia el sol, con un águila poderosa vigilando la puerta de entrada. Cuarenta y cinco kilómetros cuadrados de perfección. (*Pausa*) Y dentro, una montaña de crema solar para que los judíos trabajen de claro a claro, infatigablemente. Y más allá, un aserradero donde construirían la flota que conquistaría Estados Unidos. Un ejército imparabile impulsado por las mismas manos judías que dirigen ese país. (*Suspira*) Pero ese campo quedó hecho cenizas. Solo sueños.

CARMEN POLO. Oh, pequeña, no sabía que esa herida fuera tan profunda.

LUCÍA HIRIART. Ahora que Adolf está muerto podrías hacerlo.

*EVA BRAUN llora.*

EVA BRAUN. Ay, Adolf, cuánto te extraño. (*Pausa*) Hay días en los que el arsénico resulta tan tentador para ir a tu lado. Bebería dos frascos de ese elixir maravilloso para inducir el sueño y volver a abrazarte, sentir de nuevo ese bigotito juguetón. Tus caricias me hacen tanta falta. Tu voz, esa voz de carromato que me hacía sentir poderosa. (*Pausa*) Si supieras, si llegaras a entender que me dejas tan sola, sola y triste como un judío.

CARMEN POLO. ¿Sola? ¿Qué disparate es ese? Aquí estamos nosotras.

EVITA PERÓN. Qué mala amiga eres al huir de nuestra compañía.

LUCÍA HIRIART. No eres digna de nuestra fraternidad. La AMPP está dolida este día.

*EVA BRAUN llora.*

EVA BRAUN. Lo siento, lo siento. Hay días en que todo es soledad, tristeza y soledad. Es que vosotras ¿nunca echáis de menos a vuestro hombre?

LUCÍA HIRIART. No.

EVITA PERÓN. No mucho.

CARMEN POLO. No como debería, pero sí. Me acostumbré a estar sola. Cuando Paco se fue a Marruecos pensé que nunca volvería a verlo. Estaba rodeado de sucios bereberes y desagradecidos. Rezaba todos los días por su regreso.

*CARMEN POLO salta de la mesa y reza en el suelo.*

*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.*

*CARMEN POLO se levanta de golpe.*

Pero Dios le tenía un lugar reservado a mi lado para guiar a España hacia la victoria. Volvió triunfante, como el general español más joven de la historia, tocado por la gracia divina, porque la inmaculada concepción no es una virgen sino Francisco Franco Bahamonde, caudillo de España, una grande y libre, manzana jugosa que cada noche saboreo. Ay, mi Adán, protector del Paraíso.

LUCÍA HIRIART. ¡Bah! Vaya mierda, y decían que la diabetes no era contagiosa.

CARMEN POLO. Y yo, la defensora del espíritu nacional, que llevo en mi pecho, como una llama estampada sobre mi corazón. (*Se abre la blusa y muestra la parte superior del pecho izquierdo: una cicatriz en forma de cruz. Se santigua*) Esta es mi herida. Si vosotras habláis de estrías, yo hablo de devoción y cicatrices. Porque a pesar de que lo extrañara, fui yo quien le ordenó ir a Marruecos si quería aceptar su destino y casarse conmigo.

EVA BRAUN. ¡Qué atrevida!

CARMEN POLO. Entended, hermanas que, en España, un hombre no es un hombre si nunca ha luchado en el norte de África. Tanto fue así que, incluso llegado el momento de la verdad, los propios infieles se volvieron nuestra guardia personal, portadora del estandarte nacional y punta de lanza de nuestra Santa Cruzada.

EVA BRAUN. ¿Tus guardaespaldas son moros? ¿Cómo puedes dormir tranquila si el enemigo te arropa?

CARMEN POLO. Ese es mi secreto, un poco de libertad y carne republicana y ellos te seguirán hasta la Puerta del Sol y solo respetarán la bandera que les dé de comer.

*Silencio.*

LUCÍA HIRIART. ¡Uf! Qué intensidad. Somos todas unas grandes luchadoras.

EVA BRAUN. ¿Todas? Pero Evita aún no ha hablado.

*Silencio.*

CARMEN POLO. Vamos, Negrita, cuéntanos cuáles son tus heridas.

*Silencio incómodo.*

EVITA PERÓN. Yo no tengo heridas propias. Mis heridas son las injusticias en contra de los descamisados y en contra de Perón, claro.

*LUCÍA HIRIART se levanta en silencio y va a la cocina.*

Porque si un descamisado no tiene un pedazo de pan para llevar a su hogar, yo sufro, Perón sufre, Argentina llora por todos los trabajadores, campesinos, sindicalistas, mujeres desprotegidas... Si un descamisado camina solo, yo tomaré su mano y lo acompañaré, Perón lo acompañará, Argentina caminará a su lado, no importa la distancia ni el dolor, si nuestro amor está presente, si late en todos nuestros corazos...

*Entra LUCÍA HIRIART con un cuchillo en la mano.*

LUCÍA HIRIART. Me tienes harta, pesada. Voy a hacerte una herida de verdad. ¡Sujétenla!

*Se paralizan todas. EVA BRAUN mira a CARMEN POLO.*

Que la sujeten.

*EVA BRAUN y CARMEN POLO sujetan a EVITA PERÓN.*

¡Pongan su mano sobre la mesa! Ya verás lo que es una herida. A ver si tu pueblo sufre ahora por ti.

*LUCÍA HIRIART sujeta la mano de EVITA PERÓN sobre la mesa.*

¡Separa los dedos! Peor para ti si no lo haces.

*LUCÍA HIRIART clava el cuchillo entre los huecos de los dedos mientras grita.*

Por Perón, por los obreros, por ti, por Argentina, por la concha de la lora... Por Perón, por los obreros, por ti, por Argentina. (*Canta, mientras sigue clavando el cuchillo*)

No llores por mí, Argentina,  
mi alma está contigo,  
mi vida entera te la dedico,  
no te alejes, te necesito...

Mira a mis ojos ver  
cómo lloran de amor.

*EVA BRAUN se desmaya. EVITA PERÓN empuja a CARMEN POLO y se aleja de la mesa.*



EVITA PERÓN. ¡Estás loca, maldita desquiciada! ¿Qué culpa tengo yo de que mis heridas estén por dentro?

*LUCÍA HIRIART enloquecida persigue con el cuchillo a EVITA PERÓN alrededor de la mesa.*

LUCÍA HIRIART. ¡Me tienes harta, maldita comunista!

*EVITA PERÓN corre y sale por un lateral, LUCÍA HIRIART detrás. CARMEN POLO en el suelo abanica el rostro de EVA BRAUN.*

## CAPÍTULO 4

### YO NUNCA

*Las cuatro mujeres sentadas en la mesa. LUCÍA HIRIART se sostiene la cabeza con las manos.*

LUCÍA HIRIART. Lo siento, querida. Me puse ciega. Sería incapaz de hacerte daño. Tú sabes que te quiero. La AMPP está por encima de nuestras diferencias. *(Pausa)* Pero si escucho otra vez la palabra “descamisado”, juro por Perón que te mato.

*Silencio incómodo. Beben mientras tanto.*

EVA BRAUN. Chicas no arruinemos la velada. *(Pausa)* ¿Qué les parece si hablamos de otro tema? Algo que nos relaje el ánimo.

LUCÍA HIRIART. ¿De moda? *(Pausa)* No saben cómo Gucci puede solucionar cualquier tristeza.

CARMEN POLO. Yo siempre le digo a Paco que ese azul marino con boina roja no pega nada. Parecen del siglo pasado. Y esa borla horrible, ay. Deberían aprender un poco de los franceses.

EVA BRAUN. ¿De quién? ¿De Pétain?

CARMEN POLO. Por supuesto de Pétain.

EVA BRAUN. Ay, querida, ese es un viejo gordo fanfarrón. *(Pausa)* Adolf decía que ese era un culón y yo pienso lo mismo. Con ese bigote napoleónico, horrible, pasado de moda, más estilo tiene una vaca alemana.

CARMEN POLO. ¡Oye! Pétain es amigo, cuidado con lo que dices. Nos ayudó mucho colocando comunistas a punta de bayoneta en la frontera.

LUCÍA HIRIART. Claro que son amigos, tienen los dos el mismo culo. *(Ríe)*  
¡Paca, la culona! Así llaman a tu marido.

CARMEN POLO. Sttt, no digas eso. ¡Calla!

LUCÍA HIRIART. La mujer de ese francés ¿cómo se llama?

CARMEN POLO. Eugéne Hardon.

EVA BRAUN. Ah, sí, esa gorda con cara de esponja. Recuerdo bien su foto. No cumplió con los requisitos para entrar en la asociación. Tenía firme a su marido, es una lástima que no cumpliera con varias reglas del Decálogo de la AMPP.

LUCÍA HIRIART. Ahora nos vendría bien su culo para calentarnos este invierno.

EVITA PERÓN. Recuerdo cuando dije que este invierno sería menos frío que el anterior. El año pasado casi no pasé por casa. Y aquí estoy, congelándome en el culo del mundo.

EVA BRAUN. Hace tanto frío desde que murió Alfi. *(Llora)*.

LUCÍA HIRIART. ¡Cállate ya! Hace frío porque falta carbón en la chimenea. *(Pausa)* ¡Deja de llorar! Mejor trae un par de judíos antes de que se extinga el fuego.

EVA BRAUN. *(Con acento alemán)* ¿Se acabe el juego?

CARMEN POLO. *(Ríe)* ¡Ole! ¡Qué buena idea, chicas! Es hora de empezar a jugar. *(Pausa, señala una botella)* Eva abre esa botella. *(Pausa)* ¿Recuerdan el juego de la última reunión?

EVITA PERÓN. ¿Cuál? ¿El de las bufandas?

CARMEN POLO. No, aún no hemos entrado en calor para eso. *(Pausa)* Sino el juego de las preguntas.

EVA BRAUN. Ah, sí. ¡Me encanta! Vamos a jugar.

EVITA PERÓN. Pero esta botella está vacía.

LUCÍA HIRIART. Espera un segundo. Voy a llamar a la jefa.

*LUCÍA HIRIART se levanta, camina hacia el teléfono. Silencio, mientras suena la rueda del teléfono girar. Se arregla el cabello y el vestido. Está nerviosa. Suena tono de espera, luego voz en off.*

*VOZ. You have contacted the Fisrt Lady's office goverment team.*

*Suena tono de espera.*

LUCÍA HIRIART. Al habla, Hiriart. *(Pausa)* Sí, es una emergencia. *(Pausa)* No, no, nada grave. *(Pausa)* Sí, en la reunión habitual. *(Pausa)* Se nos terminó el licor. *(Pausa)* Sé que para ti no es grave, pero para nosotras que estamos en medio de la nada... entenderás. *(Pausa)* Sé que estás ensayando una nueva estrategia de

expansión comercial centrada en el pedido a domicilio. *(Pausa)* Sí, sí, sé que no tienes tiempo para estas cosas, mi señora. *(Pausa)* No, no queremos whisky. *(Pausa, se separa del teléfono. A EVA BRAUN)* ¿Cómo dijiste que se llamaba esa mierda?

EVA BRAUN. Jäger-mais-ta.

LUCÍA HIRIART. *(Vuelve al teléfono)* Jagarmestor. *(Pausa)* Sí, sí, la bebida del Führer. *(Pausa)* Está bien, tú solo pide unas cuantas a tu consulado en Alemania y que nos las hagan llegar hasta aquí. *(Pausa)* No sé, esto va para largo todavía. *(Susurra)* La Blondie está regular. *(Se separa del teléfono. A EVA BRAUN)* Blondie dice la jefa que te acompaña en el sentimiento. *(Regresa al teléfono)* Sí, ya se lo dije. Dice que gracias. *(Pausa)* Tranquila, jefa, todo está bajo control. *(Pausa)* ¿Te da tiempo para llegar? *(Pausa)* Vaya, qué pena, queríamos verte. *(Pausa)* Claro, claro. Llama cuando quieras, aquí estaremos. *(Pausa)* Las chicas te envían saludos.

*Todas al unísono.*

TODAS: *Cheers, darling.*

LUCÍA HIRIART. Bueno, no te entretengo más. Buena jornada. *(Pausa)* Haremos lo posible. Un beso. *(Cuelga).*

CARMEN POLO. ¿Qué te ha dicho?

LUCÍA HIRIART. Que en unos diez minutos llega lo nuestro. *(Pausa)* Esta mujer es una visionaria. La idea de pedido a domicilio es fantástica. *(Pausa)* No me extrañaría que los judíos empezaran a repartir estas cosas.

CARMEN POLO. Un ejército moderno de repartidores.

EVITA PERÓN. Es ecológico eso de que vayan en bicicleta. ¿No creen? Todos los descamisados tienen una.

LUCÍA HIRIART. Imagínate pedir un abrigo de Gucci mientras cenas. Terminas de comer y puedes ponerte con el de Dior desde tu sofá. Una vida muy cómoda.

EVA BRAUN. La vida sería tan fácil. El libro de Alfi estaría en todas las casas del mundo. A una llamada de distancia.

CARMEN POLO. *(Simula llamar con la mano)* Hola, necesito dos collares y una biblia nueva. ¿Que no tiene? No importa que sea la anglicana, envíemela de todas formas. Y un paquete de cigarrillos.

*Todas ríen.*

EVITA PERÓN. Podremos enviar comida a los pobres.

LUCÍA HIRIART. Ay, tú sabes cómo arruinar un juego. Cuando esto se termine de perfeccionar, mandaré una bolsa de mierda a tu casa y no me importará pagar impuestos.

*Todas ríen.*

*Suena un avión sobrevolando la casa. Todas guardan silencio. Luego, cae una caja colgando de un mini paracaídas. Suena Cabalgata de las Valkirias de Richard Wagner. Lucía se levanta, abre la caja, saca tres botellas y las coloca sobre la mesa. Se sienta.*

LUCÍA HIRIART. ¡Se prendió esta mierda!

*LUCÍA HIRIART sirve un chupito a cada una.*

Blondie, empieza.

EVA BRAUN. Mmm, a ver, a ver... Yo nunca he matado un judío. *(Bebe)*.

EVITA PERÓN. Eso es trampa. Debes decir algo que valga para todas.

CARMEN POLO. A ver, voy yo. *(Pausa)* Yo nunca, yo nunca... Yo nunca he gritado el nombre de otro mientras estaba con mi marido en la cama.

*Todas beben, menos EVA BRAUN.*

EVITA PERÓN. Yo nunca he acogido a un mendigo en mi casa.

*Bebe EVITA PERÓN sola.*

LUCÍA HIRIART. Ay, volvemos con las trampas. *(Pausa)* Yo nunca... he comprado con los impuestos del pueblo.

*Todas piensan un segundo y beben.*

EVA BRAUN. Yo nunca he quebrantado el decálogo de la asociación.

*EVA BRAUN bebe mientras las demás se miran en tensión.*

CARMEN POLO. Yo nunca le he metido un dedo en el culo a mi marido.

*Todas ríen nerviosamente y beben.*

EVA BRAUN. La primera vez, Alfi quería matarme. Y la última, él me lo suplícaba. *(Solloza)* Alfi, Alfi, mi querido Alfi. *(Se chupa el dedo mientras lo dice)*.

EVITA PERÓN. Yo nunca he conducido borracha.

*LUCÍA HIRIART y EVA BRAUN beben.*

LUCÍA HIRIART. *(Enérgica)* Yo nunca he conducido borracha un tanque.

*LUCÍA HIRIART y EVA BRAUN beben.*

CARMEN POLO. Yo nunca me he tocado pensando en Dios.

EVA BRAUN. ¿Alfi cuenta como un Dios?

*Todas al unísono dicen: "No" y CARMEN POLO bebe sola.*

LUCÍA HIRIART. ¿Y cómo la tiene de grande?

CARMEN POLO. Ni te lo imaginas. Faltan manos para sostener ese cirio.

EVITA PERÓN. Putas enfermas, sus madres estarían avergonzadas. *(Pausa)* Te voy a dar pastillas de vinagre, monjita santurrón, para que ordenes pliegue a pliegue los faldones colgantes de tu popular esfínter. *(Pausa)* Para engarrotar este cirio del pueblo en tu ariete tronador, para que la cabeza de Dios te atravesara la membrilla...

LUCÍA HIRIART. No conocía esta faceta tuya, Negrita.

EVITA PERÓN. Tú también, cállate. Me tienes harta. *(Pausa)* Correa de cuero en mano te voy chamuscar los pelos del ano, dictadora amateur, como lo hacía mi abuela cuando criaba gallinas criollas. La ceniza de pelo y estiércol te las limpio con el periódico del día, el mismo que tenía tu cara impresa y prendí fuego. *(Pausa)* Dios se arremangó la camisa y el capuchón de la criatura tuerta para penetrarte en seco por adefesiosa. Y cuando estés encharcada en esperma y heces se limpiará su benévolo miembro. *(Pausa)* Yo te ayudo con tisú, perra llorona, para que no se te corra el rímel. Y a ver si echas la culpa a tu memoria de puta en lunes, porque yo te lo recuerdo y te pateo en las costillas y te tiro un billete de diez dólares. Y si me ensucias los zapatos nuevos, te penetraré con mi suela de Lacoste, y le pido a Dios que te vuelva a penetrar, pero esta vez por la faringe.

LUCÍA HIRIART, Relaja la raja, Negra, te salió la vena pueblerina, miren aquí está la muchacha de Junín. A ver si ahora eres tan valiente. *(Saca la pistola de su bolso y con un golpe la coloca sobre la mesa)* Ah, sí, maldita comunista. Veamos si tu valentía es proporcional a tus palabras.

*Todas se quedan expectantes y se terminan el trago.*

Pero a ver, juguemos. ¡Agarra la pistola! ¡Cógela, maldita cobarde! Juguemos de verdad.

*Oscuro.*

## CAPÍTULO 5

### TIRO DE GRACIA

*Empieza en oscuro. Se escucha la voz de EVITA PERÓN.*

EVITA PERÓN. Por Perón, por Argentina, por el pueblo... por Perón, por Argentina, por el pueblo...

*Suena el disparo sin bala de la pistola.*

*Silencio.*

Ah, puta fascista. ¡Te toca!

*Se encienden las luces. LUCÍA HIRIART está de pie con el cañón de la pistola dentro de la boca. Todas contemplan la escena desde sus asientos.*

EVA BRAUN. ¿Tú no vas a decir nada? Por si mueres...

*LUCÍA HIRIART niega con la cabeza y dispara. Suena un disparo sin bala.*

LUCÍA HIRIART. ¡Ja! Sabía que todavía no era mi hora. *(Da cuatro vueltas al tambor de la pistola y la coloca frente a CARMEN POLO).*

CARMEN POLO. ¿A mí? ¿Por qué no va primero Blondie?

EVA BRAUN. Estamos en orden. Siempre hacia la derecha nunca hacia la izquierda. ¡No seas cobarde!

LUCÍA HIRIART. ¡Qué graciosa estás!

CARMEN POLO. Suicidarse es pecado.

*LUCÍA HIRIART se sienta y CARMEN POLO coloca la pistola en el pecho, en el lugar de su cicatriz.*

EVA BRAUN. Así vas a sufrir mucho. Ponla directamente en la cabeza, la muerte será mucho más rápida.

CARMEN POLO. No, querida, los caminos del Señor son inescrutables.

*CARMEN POLO cierra los ojos y reza susurrando un Padre Nuestro. Dispara y suena un disparo sin bala.*

¡Puf! *(Suspira y se santigua)* Hijas de puta, cómo me hacéis pasar este mal trago.

LUCÍA HIRIART. *(Alargando un chupito a CARMEN POLO y a EVITA PERÓN)* Tomen, se lo han ganado.

*Las tres brindan y beben.*

*CARMEN POLO se sienta. EVA BRAUN coge la pistola sin levantarse y da rápidamente vueltas al tambor.*

EVA BRAUN. Alfi, allá voy, amor.

*EVA BRAUN coloca la pistola en la sien derecha. Dispara. Suena un disparo sin bala.*

¡Scheiße! ¿Cuánto más? *(Melancólica)* ¿Cuánto más, Alfi debo esperar para unirte a ti?

*Las cuatro beben. Luego, silencio prolongado.*

EVITA PERÓN. ¿De verdad quieren seguir con este juego absurdo? ¿Con esta idea descabellada de matarnos sin objeto?

CARMEN POLO. Una muerte así no vale la pena.

LUCÍA HIRIART. Entonces ¿cómo quieren morir? En algún momento tendremos que hacerlo.

CARMEN POLO. Sí, pero no quiero morir aquí. Aún tengo muchas cosas que hacer. *(Pausa)* Tengo una hija. *(Pausa)* ¿Qué dirá mi familia?

EVITA PERÓN. Nuestros pueblos quedarán desprotegidos.

EVA BRAUN. A lo mejor hasta se alegran. *(Pausa)* Una Alemania sin Adolf no tiene sentido. ¿Quiénes la van a gobernar? ¿Los rusos? ¿Ese asesino sin corazón de Stalin? Prefiero morir antes que ver la bandera bolchevique ondeando sobre el Reichstag. *(Pausa)*. *Oh Schatz Wie lange Ich kann nicht mehr Du hast mich meinem Schicksal überlassen.* (Oh, querido. ¿Cuánto tiempo? No puedo más. Me abandonaste a mi suerte).

EVITA PERÓN. Hablo en serio, chicas. Deberíamos dejar esto. *(Pausa)* Al menos llamemos a la jefa a ver qué opina.

LUCÍA HIRIART. *(Golpea la mesa)* La jefa esta noche soy yo. Yo digo que juguemos. *(Levanta la pistola de la mesa)* ¿Quién se opone? *(Apunta una a una. A Evita)* ¿Tú, perra comunista? *(A CARMEN POLO)* ¿Tú, monja hipócrita? *(A EVA BRAUN)* ¿O tú, borracha suicida? Si tantas ganas tienes de galopar junto a las Valkirias deberías apoyarme.

LUCÍA HIRIART *da vueltas al cañón de la pistola y se dispara en la boca. Suena un disparo sin bala.*

¿Ven? La suerte corre de nuestro lado. Gobernar y enfrentarse a la vida significa eso, encarar la muerte, no temerla, mirarla como a una igual, incluso reírnos en su cara y escupirle. *Escupe. ¡Ja!*

CARMEN POLO. Tranquila, sí, sí. *(Pausa)* Bebamos un poco más antes, queda mucho Jagur.

EVITA PERÓN. Por favor, deja la pistola en la mesa.

*Todas beben en silencio.*

Al menos, hablemos un poco. El silencio me hace sentir incómoda.

*Silencio.*

*Oscuro. Una luz alumbra solo a LUCÍA HIRIART que camina al centro.*

LUCÍA HIRIART. ¿Quién eres? *(Pausa)* ¿Víctor Jara? Tú estás muerto. *Personalmente me aseguré de que te rompieran las manos, malparido. Cuarenta y cuatro balazos te di.* *(Pausa)* Sé que un solo disparo entre ceja y ceja bastaba, pero al pueblucho hay que enseñarle de algún modo. *(Pausa)* No puedo permitirme tener revoltosos

en mi país. *(Pausa)* Claro que es mi país. No me vengas con que no. Es mío. Mira las escrituras. Me pertenece y todo lo que exista dentro. *(Pausa)* Yo soy, ama y señora de toda Chile. Y de todas estas estúpidas. *(Pausa)* Espera un poco más y toda Latinoamérica será mía. *(Pausa)* ¡Cállate! No me contradigas. Mi poder es incuestionable. *(Pausa)* ¿Pinochet? Él es mi títere. Él hará lo que le diga. *(Pausa)* No lo entenderías. El arma más poderosa la tengo entre las piernas. Aunque para deshacerme de ti basta un pequeño fusil. *(Busca entre las cosas de su bolso)* Si solo encontrara mi pistola, te cerraría la boca de una vez por todas. Un disparo más. Cuarenta y cuatro disparos no son nada. Cuarenta y cinco y basta. *(Pausa)* Cállate, cabrón. Cierra la sucia boca. ¿Qué sabes tú sobre gobernar? Ni un carajo. Eres un culíao, nada más. *(Pausa)* ¿Crees que tu guitarra te llevaría a algún lado? *(Pausa)* Mírate. Un musicuelo que persigue a su verdugo. Vergüenza debería darte. *(Pausa)* Déjame en paz. Ya estás muerto. Ya estás muerto. Muerto. Bien muerto. No hay más. *(Pausa)* ¿A quién crees que recordarán mañana? *(Pausa)* No me hagas reír. Yo soy la dueña de todo. Siempre recuerdan a quien te quita la vida, no a quien te la da. *(Pausa)* Madre soy. Madre de toda Chile. Ama y señora del futuro. *(Pausa)* No pretendas tocar ninguna cancioncita. No estoy para mariconadas. *(Pausa)* ¡Basta! Basta. ¿Quién es Amanda? *(Pausa)* ¡Cállate! *(Se tapa los oídos con las manos)* No te oigo, no te oigo. No existes. Estás muerto. Eres un muerto más como cualquier otro. *(Pausa)* Tienes la carne podrida. Las entrañas se te notan claramente. *(Al público)* Mírenlo. ¿Es o no un muerto patético? Un musicuelo no podría cambiar nunca la historia. *(Pausa)* ¿Quieres cambiar algo? Deja esa guitarra y agarra un fusil. Nos vemos en la calle. *(Pausa)* No mereces la pena, pero te daré el gusto de cerrarte la boca de una sola vez. *(Pausa)* Yo soy inmortal, culíao. No hay otra como yo. Mujer entre las mujeres. Los jóvenes llevarán mi cara en sus playeras. *(Pausa)* Ama y señora, que no se te olvide. Soy el futuro de toda gran nación. El progreso está bajo mi mando. *(Pausa)* No toque más. ¡Cállate! No sé quién es Amanda. No sé quién es... ¡Cállate!

La luz vuelve a encender para todas.

¡Cállate, culíao! ¡Cállate! Tú y tu Amanda.

CARMEN POLO. ¿Qué te pasa?

LUCÍA HIRIART. ¿No lo escucharon?

CARMEN POLO. No, querida. ¿Estás bien? ¿Quién es Amanda?

LUCÍA HIRIART. Lo mismo quisiera saber yo. *(Pausa)* ¿En verdad no lo escucharon? Era Víctor Jara.



CARMEN POLO. ¿El coplero que mataste? Pero si está muerto, ¿no?

LUCÍA HIRIART. Yo creía que sí.

CARMEN POLO. Tranquilízate, mujer. Toma un trago. Habrá sido tu imaginación. Nada más. Vamos, bebe.

LUCÍA HIRIART *mira hacia todas direcciones mientras bebe.*

Bueno, sigamos con lo que estábamos. ¿Qué decías Blondie?

EVA BRAUN. (*Mirando a LUCÍA HIRIART*) Decía que el día en que conocí a Alfi llovía...

LUCÍA HIRIART. ¿Y cuándo coño no llueve aquí?

EVA BRAUN. (*Pone un dedo sobre la boca de LUCÍA HIRIART*) ¡Sttt! (*Pausa*) Ese día llovía. En el estudio de Hoffman estábamos preparando una sesión de fotos de rutina. Ya saben, nazis por aquí, esvásticas por allá. Serían las seis de la tarde cuando Alfi llegó. Era un milagro que, con la lluvia torrencial de fuera, él estuviera intacto. Parecía que la lluvia no lo tocaba. Ahí entendí que nada podría dañarlo. (*Pausa*) Por entonces, él era canciller. Entró sin decir palabra. Se sentó en un taburete y me puse a hacerle fotos. (*Pausa*) Tampoco le dije nada. Me propuse no decirle nada. (*Pausa*) Yo necesitaba que cambiara de postura, así que me acerqué a él, le toqué el rostro, suavemente, lentamente, para direccionar su mirada. Le señalé un punto en el techo y le di a entender que se quedara quieto. Corrí hacia la cámara y ¡chas! Lo fotografié. (*Pausa*) No recuerdo cuánto duró la sesión. Ni él ni yo queríamos salir de allí. No dijimos nada. No hacía falta. Ambos sabíamos que estábamos predestinados a estar juntos.

LUCÍA HIRIART. Hay que ser canciller o tener bigote para hacerse una foto contigo, ¿no?

EVITA PERÓN. Hagámonos una foto, todas juntas. ¿Quieres?

EVA BRAUN. (*Pensativa*) No. Eso ya lo dejé hace tiempo.

EVITA PERÓN. Sí, lo entiendo, princesa. Pero, ¿qué tal si este es nuestro último momento?

CARMEN POLO. Venga, Blondie, hagámonos una foto.

CARMEN POLO y EVITA PERÓN *repiten al unísono: "Blondie, Blondie, Blondie".*

EVA BRAUN. Está bien, está bien. Ahora vuelvo. (*Sale*).

LUCÍA HIRIART. ¡Qué estupidez! Una fotografía no las va a mantener con vida.

EVITA PERÓN. ¿Tú qué sabes, amargada? Si aceptamos tu capricho, respeta, al menos, el nuestro.

LUCÍA HIRIART. ¡Bah! (*Bebe*).

*Entra EVA BRAUN con una cámara y trípode.*

EVA BRAUN. A ver, chicas, colóquense delante de la mesa. Sonreíd, abrazaos, haced como si os quisierais. (*Pausa*) Pongo el temporizador en cinco segundos, así que hacedme un hueco.

CARMEN POLO. Aquí, aquí, ponte conmigo.

*EVA BRAUN presiona un botón y corre hacia CARMEN POLO. Cinco segundos después suena el disparo de la cámara.*

EVA BRAUN. ¡Viva la AMPP!

*Las cuatro al unísono dicen: ¡Que viva! Luego silban y se sientan.*

CARMEN POLO. Cuando la tengas lista, nos la haces llegar a cada una.

EVA BRAUN. Sí, sí, en dos o tres días la tenéis en casa.

LUCÍA HIRIART. Bueno, venga, a beber.

*Todas beben.*

CARMEN POLO. Echo tanto de menos a mi niña. La Nenuca. Es la mejor obra que he hecho. A veces desearía gobernar menos y pasar más tiempo con ella. No soportaría que me perdiera como yo perdí a mi madre. (*Pausa*) Cosas así nunca se superan. Hoy por hoy aún tengo momentos difíciles. (*Pausa*) Y pensar que Nenuca pueda tenerlos, me aterroriza. (*Pausa*) Incluso perderme momentos suyos. (*Pausa*) ¿Sabéis que me perdí su primera palabra?

EVITA PERÓN. ¿Cuál fue?

CARMEN POLO. España, claro. (*Pausa*) Esa chica hará grandes cosas. No me sorprendería que en algunos años la nombren Dama del Santo Sepulcro de Jerusalén, se pasa el día jugando con el brazo incorrupto de Santa Teresa. No en vano su nombre es María del Carmen Franco y Polo. Tiene tatuado su destino desde que nació. Algún día formará parte de nuestra insigne asociación: La AMPP.

LUCÍA HIRIART. Ay, ¿a qué vienen estas chorradas? Esa hija es más del Cid que de Paco. Todo el mundo lo sabe.

CARMEN POLO. Pero ¿qué dices, pelleja?

LUCÍA HIRIART. Nada, solo detallitos de la historia. Lo importante aquí es que ninguna de nosotras es su madrina. En lo demás todas te apoyamos.

CARMEN POLO. Gracias, chicas. Solo me he puesto algo nostálgica, nada más. La vida cobra otra perspectiva cuando tienes una pistola apuntándote a la cabeza.

LUCÍA HIRIART. Bueno, ya es momento de jugar, ¿no?

EVITA PERÓN. No, espera un poco. Dos tragos más y jugamos.

*Todas beben.*

EVITA PERÓN *canta* Canción para mi muerte.

Hubo un tiempo que fui hermoso  
y fui libre de verdad,  
guardaba todos mis sueños  
en castillos de cristal.

Poco a poco fui creciendo  
y mis fábulas de amor  
se fueron desvaneciendo  
como pompas de jabón.

CARMEN POLO. ¡Ole! Negrita, qué bien cantas.

EVITA PERÓN. Ay, esa época. Esa era otra Eva. Ella solo quería cantar y bailar. Aparecer en películas y obras de teatro. Poder falsear el llanto... y la risa. Daba todo por estar en un escenario. (*Se levanta y declama un fragmento del personaje de Lady Macbeth*)

Nada se tiene, todo está perdido  
cuando nuestro deseo se colma sin placer.  
Es mejor ser lo que nosotros destruimos,  
que al destruirlo no vivir sino un goce dudoso.

*Pausa.*

Entonces entraba Macbeth y yo decía:

Y bien, mi señor, ¿por qué permaneces a solas  
llevando tristes pensamientos por toda compañía,  
alimentando fantasías que tendrían que haber muerto  
con los que las provocan? Lo que no puede remediarse  
no debe ser considerado: lo hecho, ya está hecho.

Ella, esa Eva, sí que era una mujer. Dejaba su vida en el escenario. (*Suena Mano a Mano de Hugo Díaz. Se levanta y baila como si estuviera agarrada, siguiendo el ritmo mientras sigue hablando*) ¿Te acuerdas Agustín del día que no conocimos? A aquella niña no le importaba ser una ramera o una emperatriz. Lo que en verdad le importaba era sentir. Marchar de aquel pueblo y llegar a Buenos Aires.

Transformarse en otra. Ser otras. No importaba con quién. Ya fuera en la radio o en el teatro. *(Al público)* ¿Sabes qué se siente saber que tu personaje morirá y no poder contárselo a nadie? ¿Y que nadie sepa, ni se lo espere, sino que debes fingir hasta el final? *(Pausa)* Es asombroso. La vida es más real aquí, en este teatro. *(Mira al público)* El teatro de la vida.

LUCÍA HIRIART. Ya, Negrita, basta, me vas a deprimir. ¿A quién quieres engañar? Deja de mentir, de sobra sabemos que siempre te has arrimado a la cartera más gorda, llevas trepando braguetas desde niña. No vayas de santa, eres tan sucia como nosotras. Nunca te importó nada más que el poder. Venga, ya está bien de nostalgia por hoy. El último trago. *(Aplaudes con prisa)* Venga, venga. A beber, a beber.

CARMEN POLO. ¡Qué antirromántica que eres! No tienes remedio.

LUCÍA HIRIART. No, es que ustedes quieren despistarme. *(Coge la pistola de la mesa y apunta una a una)* Vamos a jugar. *(Pausa)* A ver, empiezo yo.

*LUCÍA HIRIART se lleva la pistola a la boca y dispara. Suena un disparo sin bala.*

EVA BRAUN. A veces me das miedo.

LUCÍA HIRIART. Basta de palabras. *(Entrega la pistola a CARMEN POLO)* ¡Te toca!

*CARMEN POLO se lleva la pistola al pecho y reza en voz baja. Dispara y suena un tiro sin bala.*

CARMEN POLO. *(Entrega la pistola a EVA BRAUN)* Vamos, Blondie, tú puedes.

*EVA BRAUN da vueltas al tambor, tarda un poco y se dispara en la sien derecha. Suena un disparo sin bala.*

EVA BRAUN. *(Entrega la pistola a EVITA PERÓN)* Toma, Negrita, tu turno.

*EVITA PERÓN se levanta con el puño izquierdo en alto, se coloca la pistola debajo del mentón.*

EVITA PERÓN. *(Al público)* Queridas, amigas, descamisados, compañeros del mundo, he hecho lo que mejor he podido. Donde haya una persona con hambre, donde exista una persona sola, ahí estaré yo. Aunque falte mi cuerpo, mis ideas perdurarán en sus corazones. Siempre. No lo olviden nunca. *(Dispara).*

*Oscuro. Suena un disparo con una bala. Enseguida suena la canción Alfonsina y el mar.*

Te vas Alfonsina  
con tu soledad  
¿qué poemas nuevos  
fuieste a buscar?

Una voz antigua  
de viento y de sal  
te requiebra el alma  
y la está llevando  
y te vas hacia allá,  
como en sueños,  
dormida, Alfonsina,  
vestida de mar.

*Suena la guitarra hasta el inicio del capítulo 6.*

## CAPÍTULO 6

### MEA CULPA

*Entran EVA BRAUN, LUCÍA HIRIART y CARMEN POLO cansadas. EVA BRAUN lleva en las manos los pantalones de EVITA PERÓN. Al sentarse los deja sobre la silla que antes le correspondía.*

*Silencio. Se miran todas. Beben.*

EVA BRAUN. ¡*Scheiße!* ¿Qué ha pasado? ¿Esa puta pistola en serio está cargada? Creí que solo era un juego.

LUCÍA HIRIART. Ahora que ya sabes las reglas, has aprendido a jugar.

CARMEN POLO. Es un juego del demonio.

LUCÍA HIRIART. De los rusos para ser exactos.

EVA BRAUN. Nunca han inventado nada bueno. Seguro que ese cabrón de Lenin se está frotando las manos ahí arriba. (*Señala al techo*).

LUCÍA HIRIART. Muchachas, no se sientan mal. A veces este juego trae cosas buenas. ¿Recuerdan a Salvador Allende? Con Augusto le obligamos a jugar. El muy inútil se disparó mal y tuvimos que rematarlo.

CARMEN POLO. Siempre creí que se había suicidado.

LUCÍA HIRIART. Eso quisimos que piensen. Le pusimos todas las balas en el tambor de la pistola.

EVA BRAUN. Nosotras ¿con cuántas estamos jugando?

*Lucía introduce una bala en el tambor de la pistola.*

LUCÍA HIRIART. Una. (*A CARMEN POLO*) Tu turno.

*LUCÍA HIRIART presiona a CARMEN POLO.*

LUCÍA HIRIART. Vamos, apura, dale vueltas al tambor.

*CARMEN POLO gira tres veces el tambor.*

CARMEN POLO. (*Reza*) Señor, yo siempre he sido tu leal servidora. Entiendo que no estarás de acuerdo con esto que hago ahora, pero sé que me proteges. Tu luz aún guía mi camino. (*Pausa*) Ave María purísima, a ti encomiendo mi alma y mi destino. Haz con ella tu voluntad. (*Pausa*) Nenuca, hija mía, nunca estarás sola. España entera está contigo.

*CARMEN POLO se apunta al pecho, cierra los ojos y dispara.*

*Oscuro. Suena un disparo con bala. Enseguida suena Dama, dama.*

Puntual cumplidora del tercer mandamiento  
algún desliz inconexo,  
buena madre y esposa de educación religiosa  
y si no fuera por miedo  
sería la novia en la boda,  
el niño en el bautizo,  
el muerto en el entierro,  
con tal de dejar sello.

\* \* \*

Dama, dama de alta cuna  
de baja cama, señora de su señor,  
amante de un vividor.

*La canción dura hasta encenderse las luces.*

*Se encienden las luces. EVA BRAUN y LUCÍA HIRIART entran visiblemente agi-  
tadas. LUCÍA HIRIART lleva el colgante de cruz de CARMEN POLO en la mano y lo  
coloca sobre la mesa. Ambas se sientan. EVA BRAUN rompe a llorar.*

LUCÍA HIRIART. ¿Ahora por qué lloras?

EVA BRAUN. Por lo sola que te vas a quedar, Vieja.

*EVA BRAUN coge la pistola y se dispara en la sien. Suena un disparo sin bala.*

LUCÍA HIRIART. (*Dándole una bofetada a EVA BRAUN*) ¡Estúpida! ¿Qué haces?  
No tiene bala.

*LUCÍA HIRIART muestra la bala en su mano. EVA BRAUN se la quita de las  
manos y la mete en la pistola a toda prisa. Se dispara. Suena un disparo sin bala.*

LUCÍA HIRIART. ¿Qué mierda haces?

*LUCÍA HIRIART intenta quitarle la pistola a EVA BRAUN. EVA BRAUN se pone de pie y dispara como una loca, hasta que al tercer disparo acierta.*

*Oscuro. Suena un disparo con bala. Entra en seguida la canción Major Tom (Coming home).*

Four, three, two, one.

Earth below us,

drifting, falling,

floating, weightless,

calling, calling home.

*Se encienden las luces. EVA BRAUN está muerta en el suelo. LUCÍA HIRIART arrastra a EVA BRAUN hasta fuera del escenario. La canción sigue hasta que no se las ve.*

*LUCÍA HIRIART entra sosteniendo una botella de Jager en la mano. Se queda un momento de pie junto a la mesa. Coge los pantalones de EVITA PERÓN y se los pone. Se cuelga el colgante de CARMEN POLO en el cuello. Y bebe a morro de la botella de Jager. Sentada en el suelo las luces se apagan lentamente hasta quedar todo oscuro.*

LUCÍA HIRIART. ¡No! Esto no puede acabar así. (Pausa) Enciendan las luces de inmediato. Acaso ¿no saben quién soy yo? (Pausa) Lucía Hiriart, la mujer del dictador. *Se encienden las luces. LUCÍA HIRIART mira al público.*

Ni se les ocurra aplaudir. (Pausa). Aquí, la que manda soy yo. Esto todavía no ha acabado.

*LUCÍA HIRIART se levanta, camina hasta la mesa y coge la pistola.*

Hagamos este juego más divertido.

*LUCÍA HIRIART cuenta las balas mientras las va introduciendo en el tambor de la pistola.*

Una. (Pausa) Dos. (Pausa) Tres. (Pausa) Cuatro. (Pausa) Cinco. (Pausa) Seis.

*LUCÍA HIRIART cierra el tambor de la pistola y se la mete en la boca.*

*Suena tenuemente de fondo la canción El pueblo unido, jamás será vencido.*

LUCÍA HIRIART. ¡Cállense!

*LUCÍA HIRIART apunta hacia todas direcciones, incluido el público.*

¿Quién pone esa música? ¡Apáguenla! ¡Apáguenla! ¡Hijos de puta!

*Se detiene la canción. LUCÍA HIRIART se para en el centro.*

¿Quién, demonios, escribió esta obra?

*La canción vuelve a sonar. Esta vez más fuerte.*

¡Ah!

*LUCÍA HIRIART camina de un lado a otro, está fuera de sí. Se lleva la pistola a la boca. Suena el teléfono. La canción se detiene. LUCÍA HIRIART se dirige hacia el teléfono, deja la pistola sobre la mesa y contesta.*

*¿Quién es? (Pausa) No, Nancy Reagan, nada está bien, conchetumadre. (Pausa) No te diré jefa. (Pausa) Estoy sola. Todas han muerto. (Pausa) No me digas que me calme, culiaa. Envía refuerzos, antes de que me vuelva loca, puta yanqui. (Cuelga bruscamente).*

*Suena de nuevo la canción.*

*¿Quién pone esa puta canción? (Coge una silla y la avienta hacia la ventana) ¡Cállense! ¡Cállense! ¡Me tienen harta!*

*Suena más fuerte la canción. LUCÍA HIRIART se mete la pistola en la boca y aprieta el gatillo. Suenan varios disparos sin bala. Abre el tambor de la pistola y deja caer las balas al suelo. Mira hacia el techo y grita como una loca. La canción suena más intensamente. LUCÍA HIRIART rompe a llorar en el suelo en posición fetal.*

*¿Por qué? ¿Por qué? (Solloza).*

*Se detiene la canción. Suena el timbre de la casa (timbre clásico inglés).*

*LUCÍA HIRIART se levanta del suelo, sujeta la pistola y abre la puerta con fuerza.*

*Mientras apunta dice:*

*¿Quién?*

*Oscuro. Suena voz en off.*

*VOZ. Hola, Lucía. Soy Ana Botella<sup>1</sup>.*

*Suena la canción El pueblo unido, jamás será vencido hasta el final.*

## FIN

---

<sup>1</sup> Inserte aquí el nombre de una mujer perteneciente a la AMPP en su país. A continuación, una lista de sugerencias:

Francia: Marine Le Pen

Perú: Satomi Kataoka de Fujimori

Corea del Norte: Ri Sol-ju de Kim Jon-Un

Hungría: Anikó Lévai de Viktor Orbán

Nicaragua: Hope Portocarrero de Anastasio Somoza

Rusia: Liudmila Pútina de Putin

Cuba: Marta Fernández Miranda de Batista

Italia: Rachele Mussolini de Mussolini

Japón: Kuni Nagako de Hirohito

Ecuador: Cruz María Massu de León Febres-Cordero



## NOTAS FINALES

El decálogo de la AMPP es una reinterpretación libre del *Decálogo del perfecto cuentista* del escritor uruguayo Horacio Quiroga.

El capítulo 2: JÄGERMEISTER está inspirado en una noche de fiesta con los miembros del consejo editorial de *La Novicia, revista de creación*.

En el capítulo 5: TIRO DE GRACIA, las canciones que suenan, en orden de aparición, son:

1. *Canción para mi muerte* que canta EVITA PERÓN pertenece al grupo argentino Sui Géneris.
2. *Mano a mano* de Hugo Díaz, suena mientras EVITA PERÓN baila recordando sus primeros años de juventud.
3. *Alfonsina y el mar* suena para la muerte de EVITA PERÓN en la versión de Mercedes Sosa. (Original de Ariel Ramírez y Félix Luna).

En el capítulo 6: MEA CULPA, las canciones que suenan, en orden de aparición, son:

1. *Dama, dama* de Cecilia, suena para la muerte de CARMEN POLO.
2. *Major Tom (Coming home)* de Peter Schilling. (En alemán: *Major Tom - Völlig Losgelöst*).
3. *El pueblo unido jamás será vencido* de Quilapayún suena para la muerte infructuosa de LUCÍA HIRIART y fin de obra.

El fragmento que recita EVITA PERÓN en el capítulo 6 pertenece al personaje Lady Macbeth de la obra *Macbeth* de William Shakespeare.



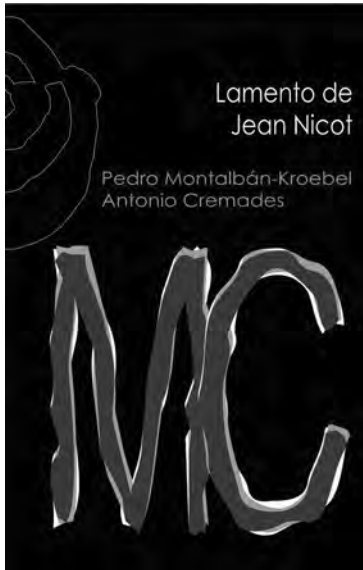
***RESEÑAS***

PARÁBASIS



## RESEÑA DE *LAMENTO DE JEAN NICOT*, DE PEDRO MONTALBÁN-KROEBEL Y ANTONIO CREMADES (MADRID: ÑAQUE, 2022)

*Carlos Ferrer*



*Lamento de Jean Nicot* (Ñaque, 2022) es la cuarta pieza dramática que firman conjuntamente el dramaturgo aspense Antonio Cremades y el valenciano Pedro Montalbán-Kroebel. En su haber ya figuran *Cuenta atrás*, Premio AMIBA 2007 y estrenada en 2010 con dirección de Juan Laparra, una pieza en la que tres ancianos en un asilo descubren que ya ha empezado su cuenta atrás y planean su huida, así como *Perspectivas para un cuadro*, Premio Alejandro Casona 2008, obra sin estrenar en la que confluyen la Judit bíblica y la pintora Artemisia Gentileschi. Curiosamente, las dos piezas fueron editadas en la desaparecida revista gijonesa *La Ratonera*. En 2022, la editorial valenciana

3i4 publica el Premi Pere Capellà 2021 titulado *Retrat de Juan Piqueras realitzat per Josep Renau*, obra de Montalbán y Cremades en la que el descubrimiento de un cuadro de Renau sobre Piqueras genera una investigación, que da lugar a una reivindicación de la figura del requenense, fundador de la revista *Nuestro Cinema*.

Montalbán y Cremades deciden unir sus impulsos creativos tras compartir diversos talleres de escritura en el seno de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante y esta colaboración se mantiene a lo largo del tiempo. De hecho, este *Lamento de Jean Nicot* es fruto del laboratorio de escritura dramática Memoria de Cigarreras que dirigió Guillermo Heras, autor del prólogo, organizado por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. *Lamento de Jean Nicot* debe su título a Jean Nicot de Villamain, el embajador francés en Lisboa introductor del tabaco en la corte francesa a comienzos del s. XVI, puesto que se

lo recomienda a la reina para el “deseado efecto terapéutico”, tal y como explica el propio Nicot en la primera escena. Montalbán y Cremades alternan los monólogos de Nicot, un ajuste de cuentas, con los ensayos a cargo de cinco personajes de un sainete apócrifo de Carlos Arniches titulado *Las cigarreras*, que versa sobre el robo a un almacén de la fábrica de tabacos. El uso del metateatro (Tom Stoppard) rompe la frontera ficcional, algo que ya hizo el propio Arniches en *La señorita de Trévez* y *Los caciques* como un recurso cómico.

Montalbán y Cremades dislocan la línea temporal, dosifican la información argumental y tejen una inesperada trama mediante unos diálogos medidos, concisos, eficaces y una impecable carpintería teatral con guiños eruditos. Los dos autores muestran las motivaciones y las emociones de cada personaje y los conducen en su búsqueda de respuestas a sus dudas por medio de unas escenas, durante las que los personajes dejan caer finalmente sus máscaras y sacan a relucir sus heridas sin cicatrizar: “Solo soy un personaje fingido y quisiera que la actriz que me interpreta fuera una fingidora que finge...”. Un desamordazado y mordaz caleidoscopio de caminos cruzados que convergen en un emotivo final, convertido en un alegato contra la desolación que palpita tras el deplorable consumo de nicotina, momento en que los personajes se desnudan sin circunspección: “os presentáis como intérpretes de personajes que interpelan a las actrices y al actor que los interpretan”.

La inquietud y la elusión del cliché conforman los diálogos, carentes de ritmo discursivo monocorde, de una ágil tragicomedia en la que los ensayos de la pieza de Arniches activan los mecanismos de la memoria y avivan una genealogía de reivindicaciones, que atañen a nuestra sociedad. Montalbán y Cremades provocan otro modo de mirar acerca de un incómodo pliegue de la realidad por medio de una maduración meditativa, articulada desde la complejidad que desenmaraña frente al espejo interrogador. Esta es, por lo tanto, una obra que viene a consolidar, más si cabe, la trayectoria de dos dramaturgos en busca de espectadores. Memoria, mirada y lenguaje, un constante escrutinio cual orfebre que no deja de pulir sus necesarias herramientas.

## RESEÑA DE *THE ARBOR*, DE ANDREA DUNBAR (SEVILLA: EDITORIAL BARRETT, 2022)

*Carlos Ferrer*



Andrea Dunbar (1961-1990) está considerada como una dramaturga que retrata en sus piezas cómo la violencia derivada de la miseria social, fruto en su caso de las políticas desarrolladas por el thatcherismo, se traslada al seno familiar a modo de calvario cotidiano, en la línea de los *angry young men* o jóvenes airados de los cincuenta como John Osborne y Arnold Wesker. El abuso del consumo de alcohol, la marginalidad, la pobreza, la maternidad adolescente se retroalimentan hasta el punto de que perpetúan generación tras generación un clima opresivo en constante ebullición. Procedente de una familia hundida en la miseria del desempleo y en la

necesidad de los subsidios sociales, de padre alcohólico y violento, Dunbar tiene un aborto a los quince años y antes de los diecinueve años tiene que refugiarse con su bebé en unas viviendas para mujeres maltratadas para huir de su opresivo novio paquistaní. Dunbar fallece en 1990 víctima de una hemorragia cerebral. Su hija Lorraine, adicta a la heroína, ingresa en prisión en 2007 por negligencia en relación al fallecimiento de su hijo de dos años. La publicación de la editorial Barrett *Obra completa* es la primera en la que se vierte al español la literatura de Dunbar, tres obras dramáticas en un único y pulcro volumen traducidas por el gaditano Ce Santiago.

Dunbar escribe *The Arbor* (1977), el nombre del proyecto urbanístico donde reside, con un bolígrafo de tinta verde y la editorial ha respetado ese color de la tinta. Protagoniza por Chica, una impetuosa adolescente de quince años con una voz desamparada inmersa en una espiral de frustraciones, pero capaz de

alzarse contra los abusos de la sociedad, a pesar de estar abocada a la fatalidad. Su absoluta incapacidad para medir las consecuencias de sus actos (sexo promiscuo) provoca un embarazo no deseado fruto de una relación fugaz y espontánea. Apática, sin encanto, vulgar, mal encarada, arisca, carente de sensibilidad, criada en una familia desestructurada entre menosprecios, violencia verbal, rechazo frontal a la autoridad y el desprecio al futuro. “Policía: Tanto descaro no te va a llevar a ninguna parte. Ni ese lenguaje que estás usando”. El clima de desconfianza es el predominante entre los personajes recelosos, el otro es un obstáculo para imponer el vacío egoísmo como *modus operandi*. Todo intento de lucha es en vano, la sórdida pobreza es un destino trágico inherente a los habitantes, como la desesperanzada resignación.

La pieza, escrita como un mero ejercicio escolar por Dunbar a la edad de 15 años sin haber pisado previamente teatro alguno, se estrena en 1980 en The Royal Court, teatro londinense que suele dar cabida a autores emergentes (Sarah Kane, Martin McDonagh), y Dunbar es la autora más joven que lo logra. Dunbar, que vive sin cuenta bancaria ni teléfono, asiste a los ensayos, retoca la obra, pero el éxito solo le trae problemas, ya que al cobrar los derechos de autor pierde el subsidio.

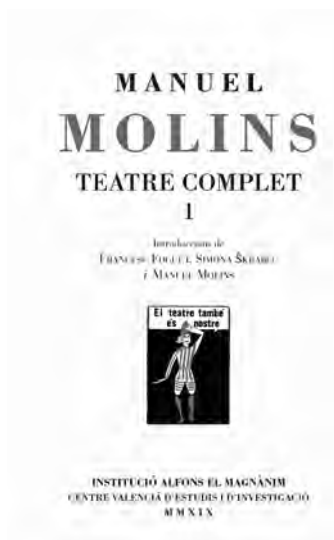
*The Arbor* tiene una adaptación cinematográfica homónima, dirigida por la inglesa Clio Barnard en 2010 en lo que es su primer largometraje. Un docudrama con estructura de mosaico sobre la vida de Dunbar, en el que curiosamente son actores los que interpretan a los familiares entrevistados, pero la voz es de los propios familiares, y en el que la directora enfrenta a Lorraine con la trayectoria vital de su madre, trayectorias que describen un círculo vicioso.

Los ágiles diálogos de Dunbar (su mejor característica) plasman una sociedad que ampara el racismo y en la que el alcohol es una vía de escape rápida a la amargura diaria. La vida en *The Arbor*, la mejor de las tres piezas publicadas, es un círculo vicioso. Chica: “Puede que sea un estercolero, pero lo echo de menos (...). Bueno, echo de menos a mi madre y a los críos y, por raro que parezca, echo de menos a mi padre”. Un final demoledor. Esta es la crudeza abrasiva del teatro social de Dunbar, quien fuera una nueva joven airada.



## RESEÑA DE *ELISA*, DE MANUEL MOLINS (VALENCIA: INSTITUCIÓ ALFONS EL MANÀNIM, 2019)

*Carlos Ferrer*



El teatro del valenciano Manuel Molins Casaña (n. 1946) agita conciencias y plasma hipocresías, conjuga tradición y memoria con contemporaneidad, genera inquietudes mediante un sólido discurso desmitificador con un claro componente de denuncia social, pero también aporta una mirada comprometida, alternativa a la oficiosa, que huye de dogmatismos para intentar comprender el mundo más inmediato y que ahonda en las relaciones entre hombre y mujer, en la libertad interior y sus implicaciones socioculturales. Molins, lector de Brecht y del teatro de la crueldad, procede del teatro independiente (Grup 49, 1968), pero sin adscripción a com-

pañía teatral alguna desde hace lustros, lo cual le ha costado un alejamiento de la presencia escénica.

Premio de Honor de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana 2018, Molins levanta puentes con la actualidad, porque en su teatro hay un desafío crítico al orden presente del mundo y un cuestionamiento de determinados valores sociales tradicionales hasta el punto de que si, su esencia literaria se sitúa en el pasado, su excelencia literaria se proyecta hacia el futuro. El dramaturgo valenciano hilvana cuestiones universales con miserias cotidianas de manera contundente, descarnada y directa, las pone frente al espejo y las disecciona, como también disecciona a sus personajes, sin concesiones, con sus contradicciones y sus matices y su potencia teatral, porque las piezas de Molins suelen estar, como texto literario, predisuestas para su montaje gracias -y no sólo- a su sentido del ritmo y a su conocimiento formal.

De su dilatada trayectoria, podemos destacar las piezas *Dones, dones, dones*, un alegato en favor de la libertad de la mujer protagonizado por Hécuba, reina de Troya, con *Las troyanas* de Eurípides como referencia, en la que Molins establece un diálogo entre el mundo antiguo y el actual y reivindica el valor intemporal de las pasiones; *Poder i santedat (els àngels de Sodoma)*, Premi Pere Capellà 2017 y Premi Serra d'Or 2021, sobre la pederastia, la verdad emocional y la pública y las contradicciones de una iglesia católica corrupta y homofóbica, así como una defensa del amor libre y plural; el sutil juego dialéctico, dividido en tres bloques trenzados, de *Sang i pàtria* (2014) sobre la postura de Martin Heidegger (personificado en Martin Schwarzwald) en relación a la pervivencia del nazismo y a la responsabilidad política e intelectual; y *Focs de vellut* (1974) y la evolución de la sedería valenciana, pero sin espíritu arqueológico, que remarca las reivindicaciones laborales (Molins fue líder sindical en la factoría Ford de Almussafes) y humanas sin olvidar su traslación actual, una mirada desencantada propiciada por la insatisfacción inherente a la condición humana, un cóctel de deseo, ambición, muerte, guerra, vencidos, migrantes.

La Institució Alfons el Magnànim ha editado en tres volúmenes su teatro completo hasta la fecha. En el primer volumen hay dieciséis obras, agrupadas en los ciclos La otra memoria, que recoge elementos de la historia valenciana (seis piezas) y Europa, política y arte; en el segundo tomo, los ciclos Trilogía de exilios, Miradas sobre Shakespeare (4 piezas) y Luces y sombras valencianas (13 piezas); y en el tercero, veintidós piezas entre farsas y metrofarsas (5 obras), piezas infantiles y piezas de encargo.

*Elisa* (1992) versa sobre Jaime Gil de Biedma, como *Un rèquiem per Maria Callas* (1989) sobre el combate interior y la dualidad castradora de la soprano norteamericana de origen griego, *València, Hollywood, Iturbi* (2012) sobre el pianista valenciano José Iturbi y *Una dona en blanc i negre* (1992) sobre Romy Schneider. *Elisa*, que se encuentra en el primer volumen del teatro completo, supone para el autor la cuarta ocasión en que logra el Premi de la Crítica dels Escriptors Valencians. El teatro de Molins no solo es una exploración de la intemperie, sino una mirada al mundo y esta obra es un paso previo y necesario para una posible ventura que tenemos que descubrir por nuestra cuenta, porque Molins ni busca ni ofrece el punto donde todas las contradicciones se resuelven por mucho que la luz interminable de la inteligencia creadora brille.

La pieza *Elisa* exhibe una expresión matizada, impregnada por esa profundidad de percepción del atisbo luminoso, esa acentuada elegancia, esa bizantina complejidad emocional, esos intensos mesianismos estéticos, puesto que no es una tediosa enumeración de fruslerías psicológicas del protagonista o sociales, no es una dramaturgia de minucias, de experiencias comunes o domésticas, ni una lírica de lo pobre, sino una perturbación de la sensibilidad y de la conciencia, porque Molins se aleja del estereotipo, elude la tentación discursiva y el peligro del cliché.

Un informe médico que cercena el futuro es el punto de partida de una pieza que bascula entre el gozo y el dolor espoleado por la injusticia social y la discriminación. Jaime, el protagonista, “siempre serio y escribiendo poemas realistas”, se refugia entre sus recuerdos tras conocer la fatídica noticia al tiempo que exhibe las fracturas de su interior y plasma una época con su haz y su envés, cuando la burguesa Barcelona era el lugar idóneo para media España donde enraizar los anhelos, como ejemplifican Elisa 1 y el joven “petulante” Ángel 1, tan alejados de la comodidad dineraria de Jaime. No es un retrato literario, sino un retrato humano que no entra en la irrelevante inclinación sexual, sino en la colisión entre estratos sociales, permeables como demuestran Jaime y Ángel 1 a pesar de las tentaciones iniciales.

Una línea temporal disuelta, una casa familiar, un desfalco descubierto, un prestigio arruinado, una madre fallecida sin despedida, la soledad, el margen de una utopía individual. Elisa 2 es la madre de Jaime, ese “niño protegido y mimado” convertido en abogado, el “incomprendido”, el “niño eterno de su madre” en busca de la “pasión tozuda y gloriosa de la vida”, de trazar “la geografía del deseo, mapas secretos, cartografías del instinto y la muerte”.

Un lector avezado identificará los rasgos de Jaime Gil de Biedma, la anécdota de Formentor o las semejanzas de Ángel 2 con Carlos Barral, pero, si no fuera el caso, la pieza, con rasgos de J. B. Priestley y Pirandello, ni se desluce ni desfallece por este motivo. Para Ángel 2, “un poeta, antes de escribir, ha de leer, leer y vivir, vivir sobre todo”, pero Jaime ya no tiene fuerzas para ello, el miedo al dolor, temor sin esperanza, el deseo de calma ahoga la necesidad de grito, la consoladora ginebra anega la fragilidad. Jaime evoca “las personas de mi vida, este juego de espejos y recortes donde pasado y presente, realidad y fantasía, fantasmas que viven y vivos que se pasean como fantasmas se mezclan ahora dentro de mi cabeza”. Gracias a la flaubertiana exactitud de los vocablos, Molins dota al lector de emociones que constituyen una base para la necesaria reflexión en los límites de nuestros sueños.



## RESEÑA DE *LOS DÍAS DE LA NIEVE*, DE ALBERTO CONEJERO (MADRID: EDICIONES ANTÍGONA: 2019)

*Carlos Ferrer*



Alberto Conejero López (Vilches, Jaén, 1978) es uno de los dramaturgos españoles más cotizados en la actualidad. Premio Max, Premio Ceres y Premio José Estruch por *La piedra oscura*, la cual dialoga la relación entre Rafael Rodríguez Rapún y García Lorca antes de que el primero sea fusilado y en la que se indaga sobre la memoria colectiva y la salvación de un legado, y Premio Nacional de Literatura Dramática por *La geometría del trigo*, que cuenta el viaje de una pareja en crisis, necesario para comprender su pasado reciente y comprenderse, Conejero entiende el teatro como un lugar de “encuentro con otros imaginarios” y la búsqueda existencial

de la identidad es un tema recurrente en sus piezas, así como la exploración del pasado para asentar nuestro presente, pero sin vocación de tribunal o de púlpito.

Profesor, poeta, director, traductor, lector de Angélica Liddell, Valle-Inclán, Jean-Luc Lagarde y Eurípides, Conejero estrena *Los días de la nieve* en 2017 durante el 75 aniversario de la muerte de Miguel Hernández y la ambienta en un taller de costura, donde Josefina da las últimas puntadas a un vestido azul mar encargado. Conejero nos muestra una viuda Josefina Manresa valiente y serena (“resistir juntos la miseria, el hambre, los días de la nieve”), sin vanidad ni rencor (“es muy difícil ser hijo de las costumbres”), desgraciada y tierna, silenciada como tantas mujeres de la posguerra (“hay cosas que es mejor que se queden dentro del pecho”), evocadora (“que con mi vida prolongaba su vida. Al menos en mi recuerdo. Para que no se lo tragara el olvido”), sosegada a la hora de recordar un tiempo doloroso por la pérdida de su padre, su madre, su primogénito y su

marido Miguel (“perdone que le hable del amor. Es lo único que tuve. Lo demás, privaciones y llantos”). Lirismo y sensibilidad (“son peores las palabras que los dulces. No te conformas con una. Locura, amor y querer”). Miguel Hernández, la lágrima y el trueno, gongorino y petrarquista en continua evolución y ebullición, amigo amado, mezcla de rebeldía y esperanza, contradictorio y vehemente, compañero del alma del paracatólico Ramón Sijé, perito en lunas y sonetos, versificó la cárcel, la muerte, la luna, la ausencia, la miseria, el amor, el rayo, el viento, el pueblo. El ausente Miguel Hernández, tan presente.

En el prólogo a la segunda edición de *Los días de la nieve*, la dramaturga madrileña Laia Ripoll sostiene que “pocos escritores como Alberto Conejero saben atrapar las almas de sus personajes con tanta grandeza y sensibilidad”, porque el teatro de Conejero “es, por encima de todo, un teatro comprometido, honesto, valiente y con memoria”. El teatro de Conejero sucede en los sentidos, porque es una sacudida de nuestras ideas por la emoción, una celebración de la fragilidad desde el estupor de un dramaturgo, que busca comprender el mundo que le rodea recurriendo al pasado sin ínfulas de historiador, sino de poeta (desde las servidumbres de la ficción) que pone un espejo no solo ante lo que fuimos, sino también ante lo que somos, y que busca igualmente la materialidad poética del hecho escénico.

Las memorias de Josefina, los versos de Miguel y la correspondencia entre Miguel y Josefina sirven de sustrato al sugerente soliloquio de una Josefina resignada y protectora, en el que rememora la relación entre ella y el poeta. Los griegos empleaban el término *aletheia* para expresar aquello que no se debía olvidar. En esta obra Josefina recuerda para no olvidar. Palabra, memoria y tiempo.

*PARÁBASIS*  
*VOLUMEN IX*  
*se terminó de imprimir*  
*el día ..... y la efemérides que*  
*corresponda.*

## **PRESENTACIÓN**

TEATRO DE OPERACIONES

*Miriam García Cabezas*

## **ENSAYO**

EL PACTO CON LA FICCIÓN: APUNTES SOBRE EL TEATRO EN EL CINE DE  
PEDRO ALMODÓVAR

*Francisco Javier Amaya Flores*

SHAKESPEARE Y LA BIBLIA: UNA FUENTE DE INSPIRACIÓN PARA EL TEATRO  
DEL SIGLO DE ORO INGLÉS

*Luis J. Conejero Magro*

AMOR, VICIO Y VIRTUD EN EL TEATRO PRELOPISTA. PRIMERA APROXIMACIÓN

*José Roso Díaz*

GOYA Y EL ESPECTÁCULO EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII

*M. Eulalia Martínez Zamora*

“EL AQUÍ Y AHORA” DE WILLIAM LAYTON EN LA PREPARACIÓN ACTORAL

*José Ángel Moreno López y M.ª Araceli Molina Bravo*

## **TEXTOS**

JARRAMPLAS

*Jonathan González Gómez*

LA MUJER DEL DICTADOR

*Juan Domingo Aguilar, Kevin Cuadrado*

## **RESEÑAS**

*Carlos Ferrer*

RESEÑA DE *LAMENTO DE JEAN NICOT*, DE PEDRO MONTALBÁN-KROEBEL  
Y ANTONIO CREMADES (MADRID: ÑAQUE, 2022)

RESEÑA DE *THE ARBOR*, DE ANDREA DUNBAR (SEVILLA: EDITORIAL BARRETT, 2022)

RESEÑA DE *ELISA*, DE MANUEL MOLINS (VALENCIA: INSTITUCIÓ ALFONS  
EL MANÀNIM, 2019)



**EDITORA REGIONAL  
DE EXTREMADURA**



ESCUELA SUPERIOR DE  
**ARTE DRAMÁTICO**  
DE EXTREMADURA

**JUNTA DE  
EXTREMADURA**