

Manos a la obra.

«CAPA Y ESPADA»

Alberto Miralles

Fuente Dorada

«CAPA Y ESPADA»

«CAPA Y ESPADA»

Posee un núcleo argumental consistente en la divertida peripecia de una compañía juvenil de teatro que ensaya una obra del Siglo de Oro español, pero cuya elección aún no está decidida, por lo que deberán comentar e improvisar textos, personajes y estilos.

Así, podrán verse fragmentos de «La Celestina», «Fuente Ovejuna» un romance y el auto Sacramental «El pleito matrimonial», así como reflexiones sobre la vida cotidiana en los siglos XVI y XVII.



1081160
25-abr-06
80/100/108
FRA
indrs
Alberto Miralles



Caja España

F
D

F
D

Alberto Miralles

22

104 Dean Zayas
ener 2003
Seatew Rodante

El autor.



ALBERTO MIRALLES

Licenciado en Filología Románica y titulado por el Instituto del Teatro, de Barcelona. Pertenece a la generación de autores que en los años setenta renovaron la escena española. Como dramaturgo ha obtenido numerosos premios, entre ellos el de la Real Academia en 1975. Sus artículos y comentarios teatrales se han publicado en muchos periódicos y revistas del país. Es autor de los ensayos «Nuevos rumbos del teatro», «Nuevo teatro español, una alternativa social» y la antología «23 monólogos para ejercicios». En 1982 obtuvo por su primera novela «Una semana pintada de negro», el premio Ateneo Marítimo de Valencia y con «Mi país es tu piel» quedó finalista del Internacional de Novela Plaza y Janés. Como director escénico, además de su fecunda actividad con el Grupo Experimental Cátar, ha montado obras de J. A. Castro, Jorge Díaz, Mediero, Alonso de Santos, etc. Actualmente, en Madrid, compagina su labor literaria con la enseñanza teatral en el Taller de Artes Imaginarias y dirige con su compañía las Campañas de Teatro Escolar.

Colección de teatro infantil y juvenil.

SEMINARIO MULTIDISCIPLINARI
JOSE EMILIO GONZALEZ
FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
REGIMIENTO DE RIO PIEDRAS

«CADA Y ESPADA»

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

Alberto Miralles

Edita:

Caja España
Fuente Dorada, 6-7. 47001 VALLADOLID

Director de la Colección:
JOSE GONZALEZ TORICES

Consejo de Redacción:
MARIA DEL PILAR ROMERO DEL RIO
LUIS FERNANDO GONZALEZ
PABLO CARRASCOSA MIGUEL

Ilustraciones: JESUS CAPA

- Alberto Miralles
- Caja España
- Juan Cervera

Imprime: Gráficas Andrés Martín, S. A.
Paraiso, 8. Valladolid.

Depósito Legal: VA. 552.—1990

I.S.B.N.: 84-87739-07-5

...de palabra

CAPA Y ESPADA

continúa cronológicamente, las investigaciones llevadas a cabo en mis dos espectáculos escolares precedentes, en los que se tratan los mitos griegos («Héroes Mitológicos»), y el asombroso y complejo mundo medieval («La edad de los prodigios»).

CAPA Y ESPADA

tiene como protagonista al teatro clásico español y pone el acento, para la extensión pedagógica, en las adaptaciones modernas, exponiendo diferentes posibilidades de actuación verbal y plástica.

CAPA Y ESPADA

posee un núcleo argumental consistente en la divertida peripecia de una compañía juvenil de teatro que ensaya en cualquier local destartalado una obra del Siglo de Oro español, pero cuya elección aún no está decidida, por lo que deberán comentar e improvisar textos, personajes y estilos. Con tal pretexto podrán verse fragmentos de «La Celestina», «Fuenteovejuna», un romance y el auto sacramental «El pleito matrimonial», así como reflexiones sobre la vida cotidiana en los siglos XVI y XVII.

CAPA Y ESPADA

es un espectáculo que pretende aunar, como ya es habitual en mi trabajo, la diversión escénica con la enseñanza de los trucos teatrales y el modo más sencillo de resolver situaciones dramáticas.



fdo. Alberto Miralles

SEMINARIO MULTIDISCIPLINARI
JOSE EMILIO GONZALEZ
FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
REGIMTO DE RIO PIEDRAS

TEATRO Y LITERATURA DRAMATICA

SEMIOLOGÍA

La presencia del alumno en un espectáculo teatral como

CAPA Y ESPADA

debe aprovecharse para iniciarle en la mejor comprensión de la diferencia entre Teatro y Literatura dramática.

La Literatura dramática, reducida únicamente al texto comprendido en los libros, está al alcance de cualquiera. Para que esa literatura se convierta en Teatro es preciso «ponerla en pie», sensualizarla sobre un escenario, encarnarla.

El Teatro es un arte impuro (sin que esto sea peyorativo) en la medida en que en él intervienen otras artes, como *música, vestuario, danza, luminotecnia, canto, sonido, máscaras, efectos especiales, magia, pirotecnia, pantomima*, y ahora las modernas *proyecciones audiovisuales: multimedia, cine, vídeo, diapositivas*, etc. Por este motivo se considera al Teatro como un ARTE COLECTIVO en el que deben intervenir, además del autor, bailarines, cantantes, músicos, coreógrafos, figurinistas, magos, escenógrafos y naturalmente, actores entre muchos artistas y técnicos, todos ellos coordinados por el director de escena.

FONDO Y FORMA: CELESTINA

Creo que es importante hacer notar al alumno estas intervenciones a partir de la lectura de

CAPA Y ESPADA

e insistir, igualmente, en la comprobación de cómo el texto puede ser potenciado con los elementos escénicos.

Por ejemplo; leyendo el conjuro de la Celestina en el acto III, se podría plantear alguna de las siguientes cuestiones:

- ¿Cómo te lo imaginas?
- ¿Qué elementos podrían intervenir en la escenificación?

(Aquí el profesor debería ofrecer una posible puesta en escena, insistiendo en a) *el aspecto mágico*, b) *elementos escenográficos*, c) *efectos lumínicos*, d) *investigación de materiales*, e) *utilería*, f) *sonido*, g) *pirotecnia*, h) *vestuario*, etc.

- ¿Estos elementos potencian el texto, o por el contrario, lo ocultan? Es decir, ¿prevalece la forma sobre el fondo?

SOCIOLOGÍA, HISTORIA DE LA LITERATURA

Respecto a los temas más comunes del teatro del Siglo de Oro *sugeridos* en CAPA Y ESPADA, pueden destacarse:

- a) *el honor*; monólogo de Laurencia y muerte del Comendador en «Fuente Ovejuna».
- b) *la pervivencia medieval* tomando como ejemplo los romances la Celestina y los Autos Sacramentales.
- c) *el travestismo*, especialmente el femenino, del que se dan títulos en la obra, siendo el más notorio de todos ellos «Don Gil de las calzas verdes».

d) *la vida cotidiana*, algo que *no* suele considerarse dentro del tema literario —erróneamente a nuestro juicio— pero que serviría para explicar —con mayor amabilidad, nos atrevemos a suponer— el teatro de la época, destruyendo en los alumnos la general opinión de que los autores son creadoras divinos sobre los que no es posible opinar, puesto que como clásicos son indiscutibles.

INTERPRETACIÓN

Sería, quizá, interesante, plantear también dentro del comentario sobre la *interpretación*, el debate que existe actualmente sobre la manera de recitar el verso y que tiene dos grandes tendencias.

a) *el naturalismo*, que pretende decir el verso como si fuese prosa.

b) *el recitado tradicional*, que pretende mantener ritmos y cadencias, evitando el estilo coloquial.

Como ya es costumbre en mis espectáculos, el argumento que envuelve los temas literarios es el de una compañía que ensaya, con lo cual ofrezco al mismo tiempo que los textos clásicos, un continente —espero que divertido— que supone una información más sobre la manera *práctica* de hacer teatro, mostrando desde los conflictos personales, hasta el uso de los efectos especiales, siempre con la idea de que todo lo que se usa en la escena es accesible para un grupo de Colegio o Instituto. Enseñar divirtiendo, es mi lema... y el del Arcipreste de Hita.

Creo que uno de los TEMAS INELUDIBLES en el DEBATE ESCOLAR que puede hacerse tras la lectura y posible montaje de «CAPA Y ESPADA», es

LA ADAPTACION DE LOS CLASICOS

A las obras de los clásicos se les ha...

SUPRIMIDO palabras, escenas, versos, poemas, escenas y actos.

RECORTADO el reparto.

PROSIFICADO el verso.

TRASLADADO de época y lugar.

CONVERTIDO en musical, reduciendo el texto a la duración de un L.P.

CAMBIADO el sexo de algunos personajes.

SUAVIZADO expresiones.

AÑADIDO texto de otras obras de diferente autor.

MEZCLADO fragmentos de otras obras del mismo autor.

UTILIZADO como protesta política, añadiendo símbolos modernos.

IGNORADO las acotaciones.

TRANSFORMADO en pantomima y ballet con supresión total del texto.

TERGIVERSADO la ideología del autor, cambiando el mensaje de la obra.

MODERNIZADO el texto.

SUSTITUIDO el título original.

La reflexión que puede hacerse ante estas modificaciones del original es...

a) Cuán resistentes han de ser las obras clásicas si pese a que se les ha modificado, todavía siguen siendo admirables.

b) No serán tan admirables si para ser representadas necesitan de tantos arreglos.

c) Si tanto se arreglan será porque a quienes las eligen no les gustan tal y como fueron escritas.

d) ¿Por qué con la Literatura Clásica, especialmente el Teatro, se hace lo que jamás se haría con, por ejemplo, la Escultura o la Pintura?

¿Se permitiría:

AÑADIR brazos a la Venus, de Milo.
ADELGAZAR los personajes de Rubens.
ENGORDAR los del Greco.
PONER más luz en los escenarios de Ribera.
TAPAR desnudos.
DESNUDAR vestidos.
AGRANDAR los cuadros pequeños.
REDUCIR los grandes.
RETORCER las columnas dóricas.
ENDEREZAR las salomónicas.
SITUAR a los reyes en primer plano en «Las Meninas».
SUPRIMIR dos de Las Tres Gracias.
INVENTAR tres musas para hacer la docena.
ALISAR los pliegues esculpidos por Fidias.
TITULAR de modo diferente «El jardín de las delicias», la «Gioconda» o el «Guernika»?

Estrenada en el 26 de octubre de 1988 en el teatro Infanta Isabel, de Madrid.

REPARTO
(Por orden de intervención)

PACO CHURRUCA
MELI DEL VALLE
JOSÉ MARÍA VARA
LEOPOLDO BALLESTEROS
JESÚS GONZÁLEZ

Eléctrico	<i>Alberto Delgado</i>
Estudio de grabación	<i>Subterráneo Zero</i>
Magias	<i>Juan Gabriel</i>
Coreografía	<i>María Sanz</i>
Vestuario	<i>Julio Navarro</i>
Gerencia	<i>María Rosa</i>
Dirección general	<i>Alberto Miralles</i>

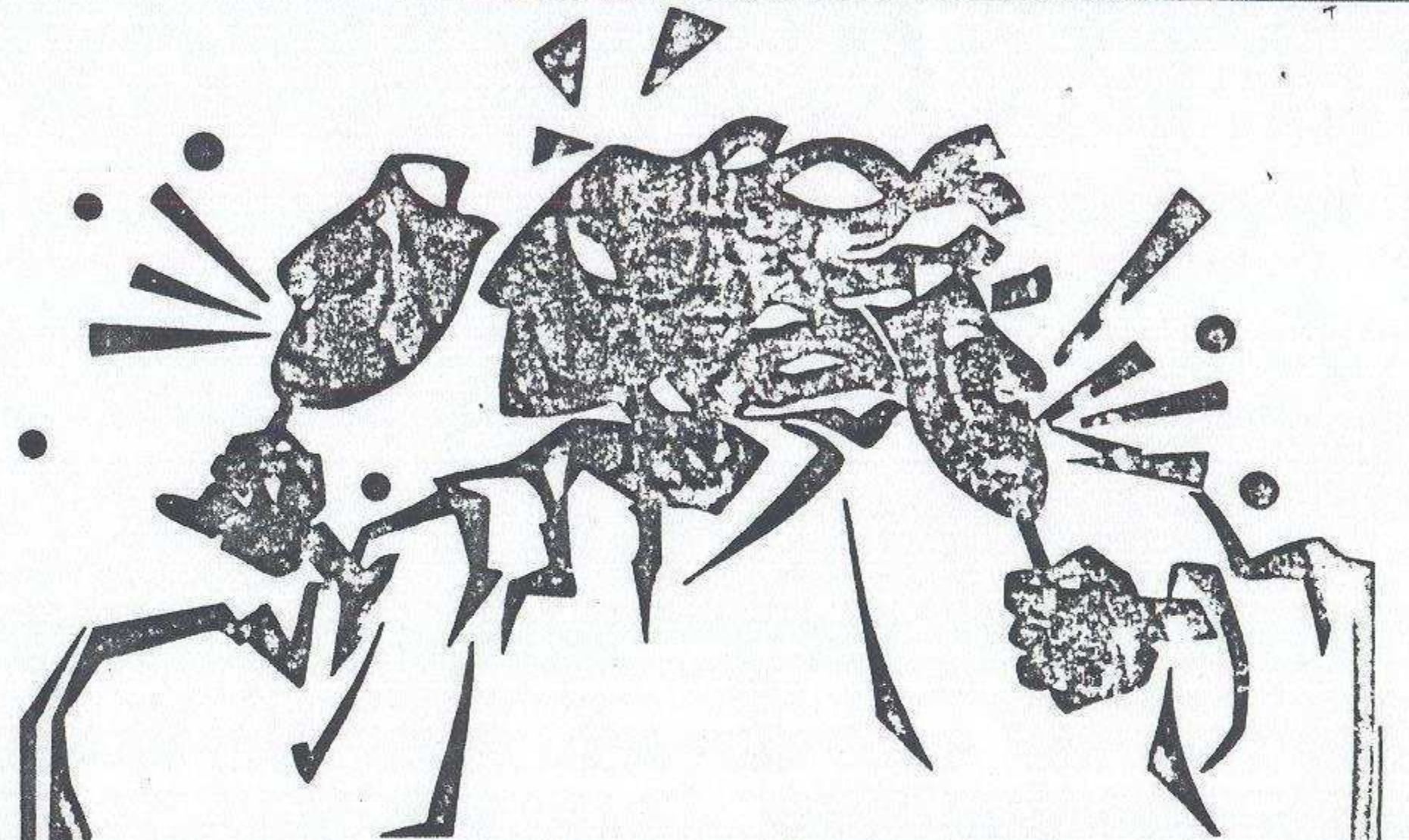
También han colaborado Carlos Taberheiro y el Estudio Albahaca.

Nuestro agradecimiento a Antonio Guirau por su desinteresada ayuda.

teatro

Fuente Dorada

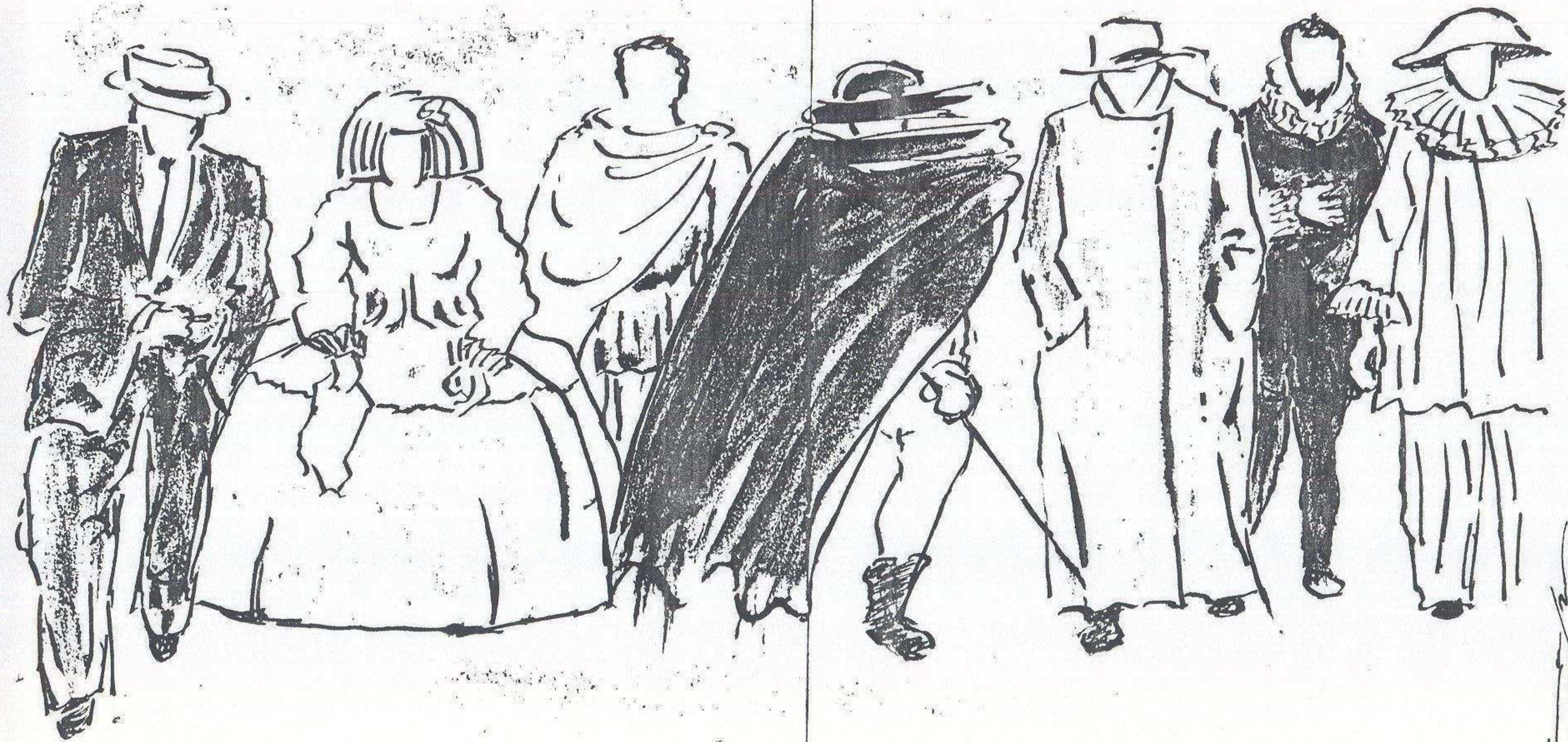
P R E S E N T A



«CADA Y ESPADA»

Personajes:

DIRECTOR
EL LOCO LUCAS
LA IRASCIBLE MARIA
PEPO
Y EL REGIDOR



26-2-90

(Entra el director y habla doctoralmente).

DIRECTOR.—El siglo de Oro español merece llamarse así por los genios que agrupa y la literatura que produce: Lope, Calderón, Quevedo, Cervantes...
(Alguien le tira agua encima, desde un balcón).

VOZ.—¡Agua va!

DIRECTOR.—¡Maldita sea! ¡Esta es una broma de muy mal gusto!
(La misma persona le arroja un orinal).

VOZ.—¡Ahí va un «servidor»!
(El director lo coge).

DIRECTOR.—*(A la voz).* No me hace ninguna gracia.
(Entra Lucas por el otro lado del orinal).

LUCAS.—Ni a los espectadores tampoco.

DIRECTOR.—Pues se han reído.
(Entra María con una toalla y se la da al director).

LUCAS.—Me refiero a que no les hace ninguna gracia que les des la paliza con Lope, Calderón y todos esos ilustres muertos.

DIRECTOR.—Ya estamos. Como siempre.

MARÍA.—Eso es lo malo, que estamos como siempre: con Lope, con Calderón, con Cervantes. Los autores de siempre...
(Entran Pepo y Regidor).

LUCAS.—Las obras de siempre...

REGIDOR.—Los temas de siempre...

PEPO.—La paliza de siempre...

LUCAS.—Es que los clásicos son... son
(Todos le chistan).
¿Qué pasa? ¿Que hay que hablar en verso?

DIRECTOR.—Pues no estaría mal. Después de todo, éste es un espectáculo sobre el Siglo de Oro.

PEPO.—¿Y qué? ¿Es que en el siglo XVI y en el XVII el «people» no decía tacos, ni tenía colitis?

DIRECTOR.—¿Colitis? ¡Tú has sido el del orinal!
(Intenta pegarle. Los demás se interponen).
Eso ha sido una falta de respeto.

PEPO.—Eso ha sido un mensaje.

DIRECTOR. ¿Cómo, un mensaje?

MARÍA.—Sí, hombre, sí. Pepo ha querido decirte de una forma diferente...

PEPO.—... y no como siempre.

MARÍA.—que además de Lope y compañía se puede hablar de otras cosas del Siglo de Oro.

DIRECTOR.—De orinales.

REGIDOR.—Se llamaban «servidores».

LUCAS.—También es Siglo de Oro la forma en que vivían.

PEPO.—Sin retretes.

REGIDOR.—Pero con «servidores».

MARÍA.—Y cuando estaban llenos.

LUCAS.—Por la noche.

MARÍA.—Se vertían en la calle.

PEPO.—«Agua va».

MARÍA.—En el Siglo de Oro la gente se constipaba al lavarse.

LUCAS.—O sea, que se lavaban poco.

(Lucas se rasca las pulgas y los demás se quitan piojos, sacándose con gran aparatosidad el polvo de sus trajes. Suena una música cortesana).

(Todos se ponen los dedos en las narices y fingen saludos corteses).

PEPO.—¡Qué honor, señora, que visitéis mis aposentos!

MARÍA.—¿Me acompañáis a la novena? Me espera el cura.

PEPO.—En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

LUCAS.—Me encanta el olor del incienso.

DIRECTOR.—Basta, es suficiente.

(Al decir su frase levanta los brazos para dar rotundidad y Lucas aprovecha para ponerle desodorante en spray en las axilas).

(Persiguiéndole).

¡Lucas, Lucas, que ya me tienes harto! *(Lucas se para y señala a Pepo que adopta pose de pregonero. El Director se para y mira también.)*

DIRECTOR.—*(Con voz de pregonero).* «Que ninguna persona vacíe por las ventanas y canalones de agua, ni inmundicias, ni otras cosas, sino por las puertas de las calles; en verano las pueden vaciar a las once dadas de la noche y en invierno dadas las diez de ella; pena de cuatro años de destierro y 20 ducados a los amos que consintieren y 100 azotes y seis años de destierro a los criados y criadas que lo echaren y de pagar los daños que hicieren».

(A Pepo se la ha vestido, durante el pregón, de época, con farol encendido, centrándose la luz sobre él. Al terminar, se ilumina otra vez todo el escenario).

REGIDOR. — *(Siempre consultando notas)*. Pregón de Madrid, voceado en 1639.

PEPO. — *(Al Director, con voz normal)*. ¿Captas?

DIRECTOR. — Deduzco.

MARÍA. — ¿Y qué deduces?

DIRECTOR. — Que si los orinales podían vaciarse por la noche, la vida nocturna de Madrid estaría muy «chungu» ¿no?

PEPO. — ¿Pero qué dices?

LUCAS. — Tú estás loco.

DIRECTOR. — ¡Quién fue a hablar!

PEPO. — Las noches madrileñas en el Siglo de Oro eran propicias para los duelos y las venganzas.

LUCAS. — Y los hechizos.

PEPO. — Calla.

REGIDOR. — Pellicer en el siglo XVI decía: «las cosas están de forma que de noche no se puede salir sino muy armado o en compañía». Y Bertaut confirmaba: «Cuando anochece no es posible ir por Madrid sin cota de mallas y sin broquel» que es un pequeño escudo. *(Y hace mutis para poner sonido y vestirse)*.

DIRECTOR. — Pues lo que yo dije: que nadie saldría por la noche.

MARÍA. — Si nadie salía ¿por qué tener miedo?

LUCAS. — Alguien saldría.

PEPO. — Alguien con malas intenciones.

MARÍA. — La espada presta.

PEPO. — Y embozándose con la capa.

LUCAS. — Y haciendo. *(Mueve las manos en pases mágicos)*.

TODOS. — ¡Calla!

PEPO. — La espada y la capa. *(Intentando que el Director adivine)*.

MARÍA. — La capa y la espada.

LUCAS. — Capa y espada, el título de este espectáculo, rediez.

DIRECTOR. — *(Sin comprender)*. Ah, sí, claro.

MARÍA. — «Que de noche lo mataron al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo».

(La luz se hace fúnebre y nocturna. El Regidor pone una música acordada. Durante la conversación anterior se han ido vistiendo de época ante el público).

DIRECTOR. — ¡Ahí os he pillado!

MARÍA. — ¿Por qué?

DIRECTOR. — Porque al Caballero de Olmedo, según la obra de Lope de Vega, lo matan de un disparo.

PEPO. — Porque salió de noche.

DIRECTOR. — Pero de espada, nada.

LUCAS. — Pero iba capado, con capa, quiero decir.

DIRECTOR. — Pero entonces este espectáculo sólo puede llamarse «Capa y capa comida de tontos».

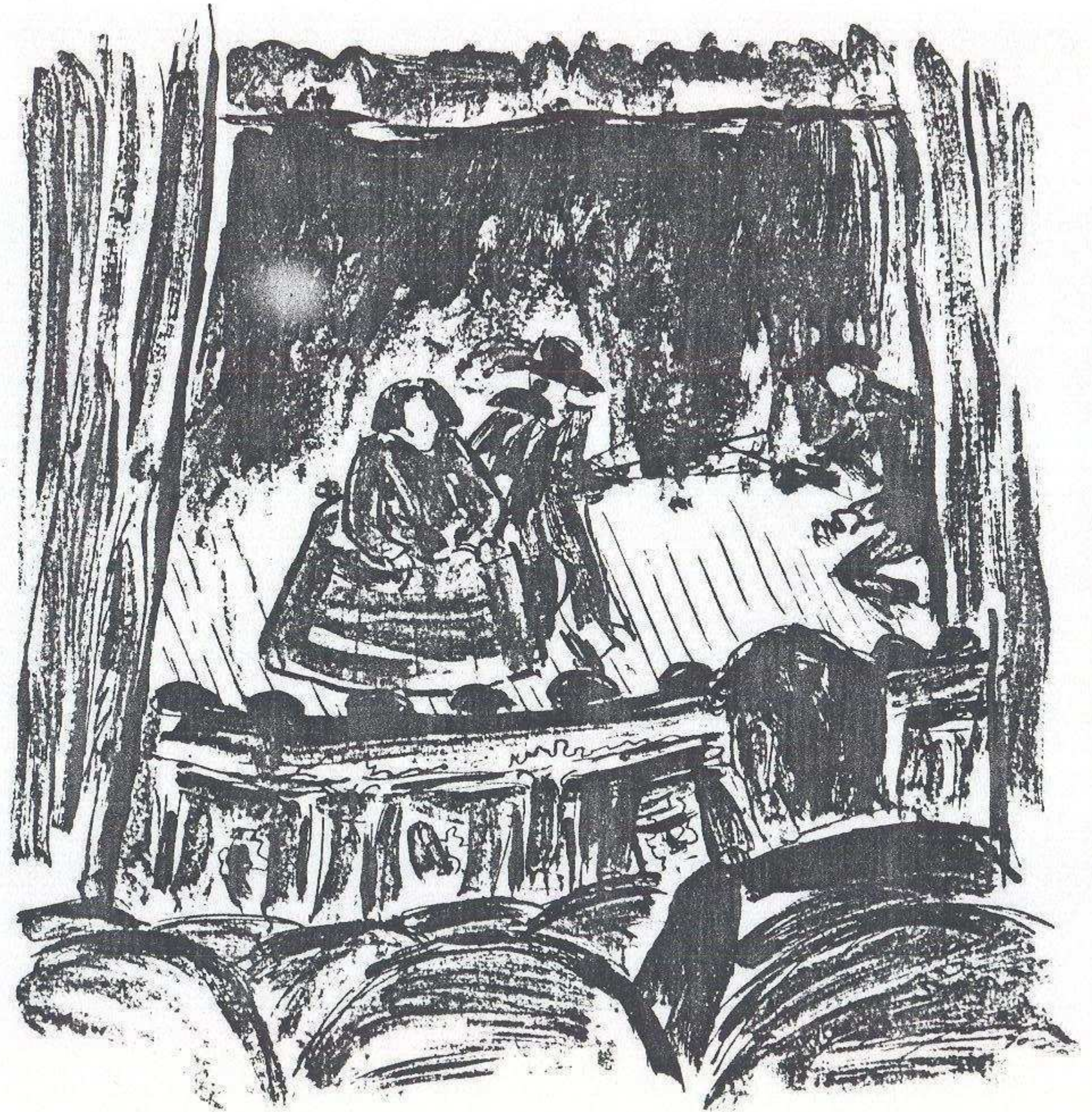
PEPO. — ¿Tú quieres que haya espada? ¿Tú quieres que haya? ¿Lo quieres? ¡Pues lo vas a tener!

LUCAS. — Eso es lo más fácil del mundo.

REGIDOR. — Del mundo del Siglo de Oro (*Asomando y dándoles espadas*).

MARÍA. — En el teatro del XVI y del XVII hay de sobra para escoger duelos.

LUCAS. — Motivos no faltaban.



PEPO.—(A Lucas). ¿Que ofendéis a mi dama? ¡Zasca! Y luchaban.
(Se baten ferozmente.)

MARÍA.—(A Pepo). ¿Que me deshonrasteis? ¡Pumba! ¡Duelo que te crió!
(Se ponen a luchar, mezclándose con la otra pareja.)

LUCAS.—(A María). ¿Que me llamáis judío? ¡Al rico mandoble!

MARÍA.—(A Pepo). ¿Que dudáis de mi linaje? ¡Sus y a ellos!

PEPO.—(A Lucas). ¿Que yo necesito comer para trabajar? ¡A la carga!

(Sale el Regidor vestido con dos espadas y un sombrero para el Director que no quiere batirse, pero no le queda más remedio ante las acometidas. Todos están luchando y después de evidenciar su habilidad en la esgrima, siguen los cruces:

María lucha contra Lucas.

Pepo abraza a María, y la defiende de Lucas.)

PEPO.—(A María). ¡Marfisa, ¿me amas?!

MARÍA.—No puedo, Astolfo. Amo a Segismundo. *(Señala al Regidor).*

(Pepo deja de batirse con Lucas y ataca gritando al Regidor.

María, al mismo tiempo, hace retroceder a Lucas. Ataca a Pepo, pero se le interpone, casi sin querer, el Director. Lucas abraza a María y se bate con el Director.)

LUCAS.—¡Clorinda, ¿me amas?!

MARÍA.—No puedo, Orlando. Acaba de decirme Frondoso que somos hermanos.

(Lucas grita y ataca a Pepo. Pepo abraza a María y lucha contra el Director.)

REGIDOR.—(A María). ¡Lucinda, ¿me amas?!

MARÍA.—¡Sí!

REGIDOR.—¿Entonces, por qué luchamos?

TODOS.—(Menos el Director). ¡Porque es un espectáculo de capa y espada.

(A un tiempo, todos cambian de adversario.)

(Y se gritan insultos que son, en realidad, títulos de obras de Lope y Calderón.)

LUCAS.—¡A secreto agravio, secreta venganza!

MARÍA.—¡Porfiar hasta morir!

PEPO.—¡Manos blancas no ofenden!

REGIDOR.—¡No hay burlas con el amor!

MARÍA. — ¡La fiera, el rayo y la piedra!

DIRECTOR. — ¡Lances de amor y fortuna!

LUCAS. — ¡De un castigo tres venganzas!

MARÍA. — ¡Guárdate del agua mansa!

PEPO. — ¡El mayor monstruo del mundo!

REGIDOR. — ¡Duelos de amor y lealtad!

LUCAS. — ¡Antes que todo es mi dama!

DIRECTOR. — ¡Todos a una!

(Y ya, perdidos los modos, los insultos se vuelven menos literarios.)

REGIDOR. — ¡Villano, carecéis de honra!

MARÍA. — ¡Maldito seáis, judío converso!

PEPO. — ¡Rufián, carne de horca!

LUCAS. — ¡Eso lo iba a decir yo!

PEPO. — ¡Haberte dado más prisa!

LUCAS. — ¡Felón!

MARÍA. — ¡Herejes!

DIRECTOR. — ¡Ya está bien!

(El Director deja de luchar. Todos avanzando del Director. Se hacen guiños de co comienzan a retroceder rodeando al Director. Aviso de Pepo todos le acometen.)

LUCAS. — *(Pinchándole por detrás)*. ¿Te parece de Capa y espada?

PEPO. — *(Igual)*. ¿O de Espada y capa?

MARÍA. — *(Igual)*. ¿O de Espada y espada?

LUCAS. — *(Tras una vacilación)*. ¿O de hechice

(Todos avanzan contra Lucas. El Regidoro queda atrás para consultar sus notas.)

REGIDOR. — Quevedo mató a dos personas e hasta 1716, con Felipe IV, no se prohibió el Real Decreto.

(Cambian de rumbo y asedian al Regidoro)

LUCAS. — Y la hechicería ¿cuándo se prohibió? *(Otro giro, y hacia Lucas.)*

DIRECTOR. — Tiene razón Lucas *(Se detienen)* también alcanzó su Edad de Oro en los siglos XVII.

LUCAS. — Y antes.

DIRECTOR. — Claro, brujas siempre hubo.

PEPO. — Desde que Dios creó a la mujer.

MARÍA. — Te voy a echar mal de ojo. *(Le ataca riendo).*

DIRECTOR. — Si este espectáculo trata del Siglo de Oro y el anterior que hicimos...

REGIDOR. — La edad de los prodigios.

DIRECTOR. — Trataba de la Edad Media, es lógico que representemos un fragmento de alguna obra que sea el puente entre el medievo y el renacimiento.

LUCAS. — ¿Qué obra?

DIRECTOR. — La tragicomedia de Calixto y Melibea.

LUCAS. — No, no. Yo prefiero otra para mis magias.

DIRECTOR. — ¿Cuál?

LUCAS. — La Celestina.

DIRECTOR. — ¡Pero si es la misma!

LUCAS. — ¡Qué va! La Celestina es mucho más vieja que Melibea.

MARÍA. — ¿Y quién va a interpretar ese personaje?

PEPO. — Pues tú. Eres la única mujer.

MARÍA. — Puede hacerlo un hombre. No sería la primera vez.

LUCAS. — No, no, María. Debes hacerlo tú; es más, sólo tú puedes hacerlo.

MARÍA. — Gracias por la confianza.

LUCAS. — No es confianza; es que el texto dice que Celestina es vieja, desdentada, alcohólica, barbuda, alcahueta, viciosa y con lengua de víbora. Eres la actriz ideal para ese papel.

MARÍA. — ¡Cigoto, muñón de hombre, enano mental, excremento de iguana!

(María va a atacarle, pero Lucas se sube a la mesa que habrá preparado el Regidor. Suena un rayo. La luz se concentra sobre Lucas. Efectos de pirotecnia. Ceremonialmente, María se transforma en Celestina, sentándose en la mesa, cuya plataforma estará agujereada. Por los orificios saldrá denso humo iluminado desde abajo. Lucas, también de forma ritual, se habrá transformado en el diablo, trasladándose detrás de la tela elástica que sujetan Director y Pepo. El escenario estará lleno de cirios encendidos.)

MARÍA. — Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hirvientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas.

(Efectos.)

Regidor de las tres furias, administrador de todas las cosas negras del reino de Stigia y de todas las lágrimas y sombras infernales y de todo el litigoso caos, mantenedor de las volantes y pavorosas hidras.

(Efectos.)

Y, Celestina, tu más conocida clienta, te conjuro por la virtud y fuerza de estas bermejas letras, por la gravedad de estos hombres y signos que en este papel se contienen

(Arde el papel.)

por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado. Ven sin tardanza a obedecer mi voluntad, y en ello te envuelvas, y con ello estés sin momento de partir, hasta que Melibea en la primera oportunidad lo compre y con ello de tal manera quede enredada que, cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición y se lo abras y lastimes de fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje.

(Efectos.)

Y hecho esto, pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, téndrarme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras, descubriré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre. Y otra y otra vez te conjuro.

(Lucas que ha ido presionando la tela elástica, aparece ahora rompiendo la escena.)

LUCAS. — Te falta una verruga en la punta de la nariz.

MARÍA. — *(Aprisionándole).* Lo ahogo, lo descabezo.

PEPO. — Dale donde más le duele.

DIRECTOR. — ¡Un momento!

(Todos se detienen.)

¿Qué hacéis vestidos así?

(Se miran los trajes y no ven nada extraño.)

LUCAS. — ¿Qué les pasa a nuestros trajes?

MARÍA. — Son de época. Yo voy vestida de hombre porque en el teatro era frecuente.

DIRECTOR. — No me refiero a eso. Del travestismo en el Teatro Español hablaremos después. Me refiero a otra cosa.

PEPO. — Pues como no te expliques.

LUCAS. — Es que si se explica puede ser peor.

DIRECTOR. — Os habéis puesto lo primero que habéis encontrado en el almacén. Y no vais correctamente vestidos.

(Efectivamente, tal y como se irá aclarando, llevan prendas mezcladas.)

DIRECTOR. — El color negro fue el dominante de la moda masculina.

MARÍA. — ¿Siempre de negro?

DIRECTOR. — ¿Es que no has visto los cuadros de Felipe II?



LUCAS. — Hombre, qué gracioso. Felipe II era un amargado que tenía hemorroides, asma, artritis, cálculos biliares y malaria, además de la gota en los últimos años de su vida. Con eso no iba a ser la alegría de la huerta.

DIRECTOR. — Era el puritanismo de la época.

MARÍA. — O sea, todos de negro. *(Se miran sus trajes de colores).*

LUCAS. — Chicos, a la tintorería.

DIRECTOR. — Hubo un período durante Felipe III en el que se impusieron colores más vivos.

PEPO. — Pues imagina que estamos en esa época.

LUCAS. — ¡Viva Felipe III el castañuelas!

MARÍA. — Arreglado el asunto cromático.

DIRECTOR. — Ni aún así. Tú, Miguel, por ejemplo llevas gregüescos, que son del siglo XVI, mientras que Pepo lleva bombachos del XVII. María se ha puesto zapato negro que era para el uso cortesano, mientras que Lucas lleva botas altas con espuela que eran para el campo y los viajes.

LUCAS. — Es que yo me iba de camping.

DIRECTOR. — No, no. Al menos uno de nosotros debe vestir con decoro para que el público pueda verlo con toda claridad y precisión.

MARÍA. — ¿Y las mozas del Siglo de Oro?

DIRECTOR. — Eso es muy complicado.

MARÍA. — Machista.

DIRECTOR. — ¡Quién fue a hablar, vestida de

PEPO. — Cállate, nena, que estamos trabajando

LUCAS. — ¡Por qué no nos preparas unos boc

PEPO. — Y algo de beber.

DIRECTOR. — Que esté calentito.

(Lo han dicho sin hacerle caso, todos rector. María se enfada y hace mutis.)

DIRECTOR. — Lucas, súbete en la escalerilla.

LUCAS. — Va de pase de modelos.

DIRECTOR. — No llevas jubón y es imprescindible prestale el tuyo.

PEPO. — Todo esto está muy bien. Pero ¿por qué no nos hacemos la ropa? «West side story» es «Rita» de Shakespeare, y van con tejanos.

DIRECTOR. — Para poder hacer versiones modernas primero hay que conocer las antiguas. Es la base para las recreaciones. Y esa base al estarla construyendo, Pepo, tu tahalí.

(Van vistiendo correctamente a Lucas. A la izquierda el puñal y a la derecha la espada con cazoleta. Esa espada no: es medieval. De nuestro anterior espectáculo).

(La descripción del vestuario se hará de manera más concreta cuando en los ensayos se disponga de él.

Con Lucas se investigará la transformación. Del traje con decoro histórico se pasará a otro más barroco, intentando mostrar el proceso simbólico, expresionista e incluso actualizado, como quería Pepo. Asimismo, investigación de telas y colores.)

DIRECTOR.—Y ahora...

LUCAS.—Un pase de modelos.

Va al proscenio y pasea, mientras Pepo describe.

PEPO.—Modelo tenebroso Felipe IV con colete o pespunte sin mangas cerrado hasta el cuello, generalmente de piel, con forro o armadura de ballenas para que pudiera servir de coraza defensiva contra cualquier golpe de arma blanca y traicionera. (Ha pronunciado con afectado acento).

(Pepo apuñala a Lucas y luego enseña el puñal roto. Lucas se señala el lugar del apuñalamiento y cae una cinta roja.)

¡Hale, Hop!

(Entra María con un enorme guardainfantes.)

Lucas
MARÍA.—Y del pijama de la nena ¿no decís nada?

Lucas Parece una menina de Velázquez.

MARÍA.—Y tú uno de sus enanos (A Pepo). Describe.

PEPO.—La moda femenina se caracteriza, en primer lugar, por la adopción del guardainfante, una especie de armadura formada por aros de hierro, cuerdas, ballenas y otros aditamentos que dotan de volumen y solidez a este... este... este aparato, creado para proteger o disimular el embarazo.

(María abre [o se sube] el guardainfantes y debajo aparece el Regidor.)

REGIDOR.—(Con chupete, que después de las risas se quitará). La descripción que hace Madame d'Aulnoy de esta armazón no puede ser más negativa. Oigase.

MARÍA.—(Como Madame. Con acento francés). Por primera vez me vestí a la española y no puedo imaginar traje más molesto. Hay que tener los hombros tan apretados, que duelen. C'est une torture. No se pueden levantar los brazos y apenas entran las mangas. Me pusieron un guardainfantes de tamaño espantoso, très effrayant, y no sabía qué hacer yo dentro de aquella extraña máquina; no acertaba a encontrar la manera de sentarme.

(Va a hacerlo y todos le levantan por detrás, ridículamente, el vestido.)

Y creo que aún cuando lo llevase toda la vida no podría acostumbrarme a él. Véritablement Spain was different.

PEPO.—Ah, pues eso no es todo. Sobre el guardainfante se ponían la pollera.

(Le van poniendo lo que describen el verdugado, la basquiña que si va abierta por delante recibe el nombre de saboyana, el apretador acompañado de un corsé con ballenas y cartones muy exagerado.)

REGIDOR. — Tanto que fue prohibido en 1639 «salvo para las mujeres que públicamente se ganaran la vida con sus cuerpos».

María

PEPO. — Pues como yo no soy de esas, me lo quito todo.

(Al quitarse una prenda suena el acorde típico del «striptease». El sonido lo habrá puesto el Regidor que habrá hecho mutis tras su referencia histórica, seguramente ayudado por algún tiento de Pepo o Lucas.)

María se detiene. Todos disimulan. Vuelve a quitarse otra prenda y vuelve el acorde de sugerencias eróticas.)

¡Delincuentes! (Todos ríen). Pues por mucha guasa que tengáis, yo más.

(Y realiza el «striptease», quedándose vestida debajo del guardainfantes de lo que interese para la próxima escena.)

LUCAS. — En el Siglo de Oro la hubieran ahorcado por golfa.

DIRECTOR. — A los nobles no se les ahorcaba, se les decapitaba. La horca era un castigo infamante y por eso sólo se ahorcaba al pueblo.

PEPO. — Igual que ahora, con los impuestos.

LUCAS. — Si María hace un «striptease» en el siglo XVI la quemar por hechicera. ¡Hechicería, magia, prodigios...! Ya me callo.

DIRECTOR. — Eran muy ignorantes sí.

MARÍA. — ¿Quién, las mujeres?

DIRECTOR. — También.

(María va a decir «machistas», pero los demás le adivinan la intención y se le adelantan.)

TODOS. — ¡Machistas!

MARÍA. — Muy graciosos.

LUCAS. — Machistas y graciosos.

DIRECTOR. — No te ofendas, María, pero la historia es la historia.

(Señala al Regidor que da la nota bibliográfica.)

REGIDOR. — «En el Siglo de Oro la alfabetización fue, en general, escasa y respecto a las mujeres, inexistente».

DIRECTOR. — Casi inexistente.

MARÍA. — No me lo creo.

DIRECTOR. — Ya que vas vestida de hombre, te pondré un ejemplo. En algunas obras de teatro, pongo por caso «La escolástica celosa», de Lope de Vega la mujer se disfraza de varón para poder entrar en la Universidad.

MARÍA. — ¿Ves?

DIRECTOR. — Pero no se disfraza para poder estudiar sino para seguir al hombre que ama, que es estudiante.

MARÍA. — No todas las mujeres que se vestían así lo hacían para seguir a los hombres.

DIRECTOR. — Para seguirlos o para imitarlos, porque se sentían poco femeninas. ¡Regidor!

REGIDOR. — En «La varona castellana», también de Lope, el personaje que se llama igual que tú, retrata con dos pinceladas su carácter. Lee. (*Le da el texto a María*).

MARÍA. — «Yo me muero por la GUERRA
piérdome por CUCHILLADAS,
y en dos desnudas ESPADAS
toda mi gloria se encierra».

DIRECTOR. — En las obras clásicas hay mucho Freud emboscado.

MARÍA. — Me niego a creer que las mujeres se vistieran de hombre sólo para seguir a su amado o porque les molestara ser femeninas.

DIRECTOR. — Hay otros motivos. Para vengar una afrenta a la familia.

PEPO. — «La negra por el honor», de Moreto.

REGIDOR. — Por ambición de poder: para reinar.

PEPO. — «La hija del aire», de Calderón.

DIRECTOR. — Para buscar a Dios. Disfraz a lo divino. Se visten de monjes o frailes.

PEPO. — «El José de las mujeres», de Calderón.

REGIDOR. — Para huir de algún peligro.
(*A Pepo no se le ocurre ningún título.*)

DIRECTOR. — Para huir del marido, que quiere matarla para casarse con otra.

LUCAS. — «Crimen perfecto», de Alfred Hitchcock.
(*Avanzan hacia él.*)

¿O era de Steven Spielberg? (*Le miran feroces.*) ¡Mari-
mudi!

DIRECTOR. — Para ayudar a sus familiares.

PEPO. — «El honrado hermano», de Lope de Vega.

MARÍA. — ¡Cuánto sabes, Pepo! (*Lo ha dicho con guasa.*)

PEPO. — Me examiné con esa obra en la escuela.

MARÍA. — ¿Te aprobaron?

PEPO. — (*Al Director, eludiendo.*) ¿Hay otros motivos de travestismo?

REGIDOR. — Por haber sido vestidas de hombre desde pequeñas.

DIRECTOR. — Por dificultades económicas. Pero lo más frecuente era...

MARÍA. — Para seguir al amado como una boba y por tener las hormonas hechas un lío.

DIRECTOR. — ¡Exacto!

MARÍA. — Pues menos mal que todo es pura invención literaria.

DIRECTOR. — Olvidas que a la Reina de Suecia también le gustaba vestir de hombre.

LUCAS. — Se hizo una película sobre ella interpretada por Greta Garbo.

DIRECTOR. — ¿Y qué me dices de Juana de Arco?

PEPO. — Hubo otro caso real, el de la Monja alférez, que inspiró obras de teatro sobre su vida.

MARÍA. — Pero qué morbosos eran los autores clásicos.

DIRECTOR. — Antes que ellos había ya una tradición de mujeres guerreras: recuerda a las amazonas; en «las mil y una noches» en los libros de caballerías y en nuestros romances, uno de los cuales es el que hemos ensayado.

(Regidor va pasando las hojas.

Vuelve la página pasada, la arranca y se la da al Director.)

PEPO. — Por fin un poco de acción.

DIRECTOR. — Romance de la doncella que se fue a la guerra. ¡Suenen tambores!

(Cambio de luz. Entra tocando un tambor. Podrá valer también tambores grabados. Se va a escenificar un romance. Los actores lo harán tan ingenuamente



como puedan. Los movimientos serán casi una danza. Los apuntes de decorado pura estilización cercana al «comic».

Interpretará como Narrador. Director hará el papel de Padre. María, por descontado, la doncella. Pepo el caballero. Lucas la madre.)

REGIDOR.—¡Pregonadas son las guerras de Francia con Aragón.

DIRECTOR.—¿Cómo las haré yo, triste, viejo, cano y pecador?

REGIDOR.—De allí fue para su casa echando una maldición:

DIRECTOR.—¡Reventarás, tú, María, por medio del corazón, que pariste siete hijos y entre ellos ningún varón!

REGIDOR.—La más chiquita de ellas salió con buena razón:

MARÍA.—No la maldigas, mi padre, no la maldigas, non, que yo iré a servir al rey en hábito de varón. Compráisme vos, mi padre, calcetas y buen jubón, dareisme las vuestras armas, vuestro caballo trotón.

DIRECTOR.—Conocerante en los ojos, hija, que muy bellos son.

MARÍA.—Yo los bajaré a la tierra cuando pase algún varón.

DIRECTOR.—Conocerante en los pies, que muy menudinos son.

MARÍA.—Pondremos las vuestras botas, bien rellenas de algodón. ¿Cómo me he de llamar, padre; cómo me he de llamar yo?

DIRECTOR.—Don Martinos, hija mía, que así me llamaba yo.

(Transición).

REGIDOR.—Y era en palacio del rey y nadie la conoció, batalló junto al príncipe que de ella se enamoró y el príncipe muy confuso, pues la creía varón en demanda de consejo, consejo a su madre pidió.

PEPO.—Tal caballero, madre, doncella me pareció.

LUCAS.—¿En qué lo conocéis, hijo, en qué lo conocéis vos?

PEPO.—En poner el su sombrero y en abrochar el jubón y en poner de las calcetas, mi Dios, como ellas las pon.

LUCAS.—Brindareisla vos, mi hijo, a ir con vos a la mar, y si el caballero es hembra, no se querrá desnudar.

(Acciones. Y según ellas, regidor las describirá. María llora al ver que el Príncipe se desnuda para bañarse y espera que ella haga lo mismo.)

PEPO.—¿Tú qué tienes, don Martinos, que te pones a llorar?

MARÍA.—Que... que se ha muerto mi padre en eso va: Si me diera la licencia fuérala yo a visitar.

PEPO.—Esa licencia, Martinos, de tuyo la tienes ya.

(Queda sola María. Pepo hace gesto de irse pero aguarda escondido.)

MARÍA.—Adiós, adiós el buen Rey y su palacio real; que siete años le serví doncella de Portugal y otros siete le sirviera sin non fuese el desnudar.

REGIDOR.—Oyolo el hijo del Rey de altas torres donde está; reventó siete caballos para poderla alcanzar. Allogando ella a su casa, todos la van a abrazar. Pidió la rueca a su madre a ver si sabía filar.

Entra Pepo.

PEPO.—Deja la rueca, Martinos, no te pongas a filar, que si de la guerra vienes, a la guerra has de tornar. Ya están aquí tus amores, los que te quieren llevar.

(Abrazos y campanas tocando a gloria. María rompe la escena.)

MARÍA.—¡Y un cuerno!

DIRECTOR.—¡María!

MARÍA.—Menudo final. La mosquita muerta esta, lo primero que hace al llegar a su casa es ponerse a hilar. Pero qué solución tan machista.

PEPO.—Es un final poético.

46

Flor nueva de Romances viejos

MARÍA.—Un final cursi.

DIRECTOR.—Pues te guste o no así fue escrito.

MARÍA.—Así fue escrito por algún hombre.

REGIDOR.—Todos los personajes femeninos del teatro del Siglo de Oro son más o menos así.

DIRECTOR.—Más más que menos.

MARÍA.—No es verdad. La Laurencia, de Fuente Ovejuna tiene más rajo. Es su monólogo del acto III bien que insulta a los hombres del pueblo por aceptar la tiranía del Comendador.

DIRECTOR.—Eso es verdad.

MARÍA.—Pues para sacarme el mal gusto de la escena anterior voy a interpretar ese monólogo.

LUCAS.—¿Y nosotros qué hacemos?

DIRECTOR.—Aguantarla, que ya es bastante.

REGIDOR.—*(Dándole una hoja)*. El texto.

MARÍA.—*(Rompiéndolo)*. Me lo sé de memoria.

PEPO.—Que viene, que viene.

(Cambio de luz. María se destroza el vestido. Los demás van a protestar.)

47

MARÍA.—¡Me destrozo el vestido porque Laurencia ha sido forzada por el Comendador! ¿Pasa algo?

LUCAS.—Yo iba a preguntarte la hora.

MARÍA.—A vuestros puestos. Estáis en el Ayuntamiento comentando acobardados cómo el Comendador interrumpió mi boda, llevándose prisionero a mi marido Frondoso a una torre y a mí a una escena para mayores de 18 años. *Sulgo*

(Los actores comentan. Al llegar María callan y el Director, como padre, se acerca a ella).

DIRECTOR.—¡Santo Cielo, si es mi hija!

MARÍA.—¡No me nombres tu hija!

DIRECTOR.—¿Por qué, mis ojos? ¿Por qué?

MARÍA.—Por muchas razones y sean las principales, porque dejas que me roben tiranos sin que me vengues, traidores sin que me cobres. Aún no era yo de Frondoso, para que digas que tome, como marido, venganza, que aquí por tu cuenta corre; que en tanto que de las bodas no haya llegado la noche, del padre y no del marido la obligación presupone; que en tanto que no me entregan

un joya, aunque la compre, no ha de correr por mi cuenta las guardas ni los ladrones.

Llevóme de vuestros ojos a su casa Fernán Gómez; la oveja al lobo dejáis como cobardes pastores. ¿Qué dagas no vi en mi pecho? ¿Qué desatinos enormes, qué palabras, qué amenazas, y qué delitos atroces por rendir mi castidad a sus apetitos torpes! ¿No se ven aquí los golpes de la sangre, y las señales? ¿Vosotros sois hombres nobles? ¿Vosotros, padres y deudos? ¿Vosotros, que no se os rompen las entrañas de dolor, al verme en tantos dolores? Ovejas sois, bien lo dice de Fuente Ovejuna el nombre. ¡Dadme unas armas a mí, pues sois piedras, pues sois bronces, pues sois jaspes, pues sois tigres! ¡Tigres, no! porque feroces siguen quien roba a sus hijos, matando a los cazadores. Liebres cobardes nacisteis; bárbaros sois, no españoles. ¡Gallinas, vuestras mujeres sufris que otros hombres gocen! ¡Poneos ruecas en la cinta!

altb
¿Para qué os ceñís estoques?
¡Vive Dios que he de lograr
que aquí las mujeres cobren
la honra, de esos tiranos
la sangre, de esos traidores!
¡Y que os han de tirar piedras,
hilanderas, maricones!

LUCAS.—¡Eh, tú, esos no son modos!

DIRECTOR.—Calla, Lucas, lo pone en el texto.

MARÍA.—¿Sabes lo que te digo Lucas? Que eres un ignorante, un zafio, un mal compañero, más garrulo que un huertano, careces de sensibilidad, eres un inconsciente, una desgracia; egoísta, medio loco, falso, aborrecible y hortera.

LUCAS.—Prefiero que me llames mariquita.

DIRECTOR.—Sigamos.

MARÍA.—¡Y que os han de tirar piedras,
hilanderas, maricones,
amujerados, cobardes!
¡Y que mañá os adornen
nuestras tocas y basquiñas,
solimanes y colores!
A Frondoso quiere ya
sin sentencias ni pregones
colgar el Comendador
de la almena de una torre;
de todos hará lo mismo;

y yo me huelgo, medio hombres,
porque quede sin mujeres
esta villa honrada y torne
aquel siglo de amazonas,
eterno espanto del orbe.

(La luz que se habrá concentrado sobre María desaparece con rotundidad. Vuelve la luz general y todos la felicitan, cuando Lucas ensimismado reproduce el sonido el pueblo marchando contra el Comendador.)

DIRECTOR.—Muy bien, María. Enérgico, contundente.

REGIDOR.—No está mal para ser una mujer.

MARÍA.—Tonto.

PEPO.—No se entiende lo de la basquiña ni lo de solimanes, pero ¡qué potencia, presencia y prestancia!

MARÍA.—Menos guasa.

(Todos se dan cuenta ahora de que Lucas está a lo suyo.)

LUCAS.—¡Todos contra el Comendador! Tachán, tachán...
Ah, aaah, lanzas, picas, hoces, guadañas. Aaaah, aaah.
Fuente Ovejuna todos a una zas, zas, pum, ñaca, ñaca,
ta ta, vale, tira, pega, dame, toma...

(Se le acercan rodeándole. Lucas va ralentizando su «banda sonora».)

¡Aunque villanos, tenemos honor! Sííí, síí, ah, ah,
muerte al tirano, muerte ¡Aaaah, aaaaah, zasca! *(Se da cuenta de que está rodeado).* ¿Qué pasa?



190

DIRECTOR. — Tú dirás.

LUCAS. — Es que...

MARÍA. — ¿Qué?

LUCAS. — ¿Qué hora es?

DIRECTOR. — No le intimides, María.

PEPO. — Di.

LUCAS. — Pues que en «Fuente Ovejuna» lo que el público espera es la muerte del Comendador. El monólogo de Laurencia está muy bien, no digo que no.

MARÍA. — ¡Ah!

LUCAS. — Pero la venganza del pueblo está mejor.

DIRECTOR. — Sois tres actores. Si uno hace de Comendador sólo dos. ¿Cómo quieres que dos actores interpreten a todo el pueblo de Fuente Ovejuna?

LUCAS. — Dos, no, tres. El Regidor puede actuar también. ¿Verdad, Jesús?

REGIDOR. — Yo soy muy mal actor.

LUCAS. — En esta Cía. no se notará (Al Director). Y el Comendador es cosa tuya.

DIRECTOR. — ¿Mía? Ni hablar.

LUCAS. — Es que ese personaje necesita un actor con mucha fuerza, experimentado y sensible, con magnetismo para pasar la batería y llegar hasta el público impresionándole.

DIRECTOR. — ¿Dónde me pongo?

MARÍA. — Esa no es cuestión. Tres actores ¿cómo un pueblo? Público no tonto. Advertirá engaño.

LUCAS. — Parece un telegrama la tía.

PEPO. — Es que tiene razón.

DIRECTOR. — A ver qué se te ocurre.

MARÍA. — Estamos esperando.

LUCAS. — Regi, lo que hemos ensayado antes.

REGIDOR. — ¡Preparado!

(Propuestas. Una de ellas, que debe hacerse es la de colocar en el proscenio dos focos que proyectan sombras dobles agigantadas sobre el fondo.

Otra, mediante un ballet.

Marionetas.

Sólo el Comendador en escena. Sonido del pueblo y cuando el actor simula ser acuchillado, color rojo.

Humo.

Proyecciones.

Sombras chinescas de palos, hoces, guadañas, lanzas y espadas, proyectadas detrás del Comendador.)

LUCAS. — ¿Quién mató al Comendador?

TODOS. — ¡Fuente Ovejuna, señor!
(Mientras baja un lienzo blanco [para proyecciones y como decorado] se oyen las voces y mezclados, música y el ajeteo del pueblo.)

VOCES. — ¡Vivan Fernando e Isabel, y mueran los traidores!

¡Mueran malos cristianos y traidores!

¡Mueran!

¡Recordad que a la voz de Fuenteovejuna diremos!

¡Todos a una!

¡Muerte al Comendador!

(El Director, en papel del Comendador sube a una pequeña escalera situada delante del lienzo. La luz se ha concentrado sobre el actor.)

COMENDADOR. — ¡Ortuño! ¿Dónde estás? ¡Acude, Flores!

VOCES. — *(Como Flores)*. Señor, por Dios te pido que no te hallen aquí.

COMENDADOR. — Si perseveran,
este aposento es fuerte y defendido.
Ellos se volverán.

VOZ. — *(Como Ortuño)*. Cuando se alteran
los pueblos agraviados, y resuelven,
nunca sin sangre o sin venganza vuelven.

COMENDADOR. — ¿Agraviados los villanos? ¿Es que el pueblo tiene honor? ¡Ridícula pretensión! ¡Los mataré con mis manos!

VOCES. — Vivan los Reyes Católicos
Y muera Fernán Gómez
Viva Fuenteovejuna
Y mueran los traidores.

COMENDADOR. — En esta puerta así como rastrillo,
su furor con las armas defendamos.

VOZ. — *(De Frondoso)* ¡Viva Fuenteovejuna!

COMENDADOR. — ¡Qué caudillo!
Estoy porque a su furia acometamos.

VOZ. — *(Como Flores)*. De la tuya, señor, me maravillo.

VOCES. — Ante el tirano y los otros estamos
¡Fuenteovejuna y los tiranos mueran!

(Los cuatro actores salen y se colocan delante de los focos situados en el suelo. Sus sombras, grandes y multiplicadas se proyectan sobre el lienzo, que ya no estará iluminado por detrás.)

COMENDADOR. — ¡Pueblo, esperad!

TODOS. — Agravios nunca esperan.

COMENDADOR. — Decídmelo a mí que iré pagando
a fe de caballero, esos errores.

TODOS. — Fuenteovejuna. Viva el rey Fernando.

MARÍA. — Mueran los malos cristianos y traidores.

COMENDADOR. — No me queréis oír. Yo estoy hablando.
Yo soy vuestro señor.

PEPO. — Nuestros señores son los Reyes Católicos.

COMENDADOR. — Espera.

PEPO. — Fuenteovejuna.

TODOS. — Y Fernán Gómez muera.

(Le atraviesan con las armas. El Comendador se gira y agarra la cortina, cayendo con ella y rodando hasta un lugar, donde los demás le siguen y le rematan, levantando sus brazos en gesto triunfal, al mismo tiempo que la luz se ha concentrado allí y la música se resuelve de manera rotunda. Oscuro.)

PEPO. — Bonito, pero clásico.

DIRECTOR. — Como que es de Lope de Vega.

PEPO. — El texto, sí, pero el montaje, no.

LUCAS. — ¿Tú cómo matarías al Comendador?

PEPO. — Así.

(Saca una pistola y dispara. Nadie se inmuta.)

LUCAS. — O sea: «Fuente Ovejuna», todos a una, aaaah, ah, zumba, el honor, ah, ah tranca, villanos, ah, ah, ñasca los Reyes Católicos y tú una magnum 348, calibre 36.

PEPO. — Es un decir.

DIRECTOR. — Es un decir tonterías.

MARÍA. — Oye, no, que eso de actualizar a los clásicos no es ninguna tontería.

REGIDOR. — Ayuda a comprenderlos mejor.

PEPO. — Claro, se hacen más modernos, conectan más con la basca.

MARÍA. — Si el lenguaje no se entiende, pues se actualiza.

LUCAS. — Eso es verdad. Yo lo de la basquiña y los solimanes que decía la Laurencia esta...

DIRECTOR. — Para eso están los diccionarios.

LUCAS. — ¿Y le damos uno a cada espectador...?

PEPO. — Reconoce, diré, que a los clásicos no se les entiende.

DIRECTOR. — ¿Que no?

TODOS. — ¡No!

DIRECTOR. — *(Al Regidor).* Jesús, ¡luz, sonido! *(A Lucas)* y sin efectos especiales. ¡Acción!

(La luz se concentra sobre él. Lo ideal es que llevase micro y bajase al patio de butacas.)

DIRECTOR. — «Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;
cómo hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;
huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño,
creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño:
esto es amor, quien lo probó, lo sabe»

*(Este poema también podría darse en off por la voz
de un famoso. Vuelve la luz.)*
¿Se comprende?

LUCAS. — Se comprende que se entiende.

DIRECTOR. — ¿Entonces, por qué esos gestos?

PEPO. — Es que yo me imagino declarándome a una titi con
un soneto y al cuarto verso ya ha echado puerta camino
de su casa. *(Pero va a vestirse para el Auto).*

DIRECTOR. — ¿Entonces por qué se representan los clásicos
actualmente?

LUCAS. — Para conseguir subvenciones del Ministerio.

REGIDOR. — A mucha gente les gustan los clásicos.

MARÍA. — A una minoría culta.

DIRECTOR. — Eso es cierto.

MARÍA. — Luego son minoritarios.

DIRECTOR. — Eso no es un pecado.

MARÍA. — Lo es si quieren hacerlos pasar por populares.

DIRECTOR. — Algunas obras lo son.

MARÍA. — Pocas.

DIRECTOR. — Las que sean, pero las hay. Y como hay mu-
chos autores en el Siglo de Oro, cultos y populares,
siempre habrá dónde elegir lo que a cada uno le guste.

(Recitan a ritmo, marcando alguna coreografía.)

DIRECTOR. — Son muchas las cosas
que hay que contar:
el siglo de Oro
es tremendo caudal.

TODOS. — Estamos seguros:
lo vuelve a contar.

DIRECTOR. — Los Austrias y España
cultura y riqueza
conquistas, hazañas
blasón y nobleza.

ELLOS. — Herejes, paganos
hidalgos hambrientos,
ladrones a cientos
y mil Monipodios.

DIRECTOR. — Amores y odios
de ilustres fregonas
de falsas gitanas
su buena fortuna
y el todos a una
de Fuente Ovejuna.

ELLOS. — Y venga pelota
al rey coronado,
que eso se nota.
¿O no te has fijado?

DIRECTOR. — La Mística aviva
la Ascética abruma
la cruz y la pluma
muy bien avenidas.

ELLOS. — Y en cada camino
se topa a la Iglesia
hilando muy fino
si no es tridentino.

TODOS. — Son muchas las cosas
que hay que contar
el Siglo de Oro
¡hay tanto que hablar!

DIRECTOR. — (*Hablando normal*). La emoción de los sonetos, la profundidad de los dramas filosóficos, la belleza de los Autos Sacramentales que os he preparado...

LUCAS. — ¿Autos Sacramentales?

MARÍA. — ¿Que nos has preparado?

DIRECTOR. — Sí, sí. El que hicimos el mes pasado. Jesús ya he preparado los trajes ahí detrás.
(*María se marcha refunfuñando.*)

LUCAS. — Yo creo que los Autos Sacramentales no los entiende ni Dios... nunca mejor dicho.

DIRECTOR. — ¡A vestirse!
Lucas amaga un capón y se va

REGIDOR. — ¿Y qué texto va a ser?

DIRECTOR. — El mismo que representamos en el Concurso de las Casas Regionales.

REGIDOR. — Ah, ese en el que no os calificasteis.

DIRECTOR. — ¿No tienes que ir a poner la música?
(*Entra Pepo.*)

PEPO. — Oye, Dire, ¿lo has pensado bien? Mira que esto de un Auto Sacramental es muy fuerte. Pero tú sabes lo que dice mi personaje nada más abrirse el telón?

DIRECTOR. — Ya sé que es un poco difícil de entender.

Pero quien va a ver un Calderón ya sabe que se trata de literatura barroca y a la vez conceptista.

PEPO. — «Y tengo tanto amor al ser que espero tener que por ser tengo de hacer, juzgando a más pena yo, dejar ya de ser que no ser para dejar de ser».

DIRECTOR. — Interpretas al Cuerpo. Es un símbolo de la conciencia humana. Comienzas sin saber quién eres y, al nacer, inmediatamente comprendes que acabarás siendo nada porque se te aparece la Muerte.

(Entra Lucas como Muerte, recordando vagamente el tenebrismo de Valdés Leal, con guadaña, balanza, un ataúd pequeño, botafumeiro y un traje aparatoso. Todo esto es, evidentemente excesivo para el actor, lo cual provocará un efecto cómico.)

PEPO. — Muy original, Dire: una Muerte que mata de risa.

LUCAS. — Aguántame el ataúd, Pepo. Cuidado con la guadaña. Oye, Dire.

DIRECTOR. — *(Sin dejarle acabar)*. Son los atributos tradicionales de la Muerte. Debes llevarlos.

LUCAS. — Trae el ataúd. Si fuera más grande lo usaría.

Va a hacer mutis. Se detiene.

¿Sabéis lo peor de todo? Los coturnos. ¡Me hacen un daño..!



DIRECTOR. — ¿Eso es todo?

LUCAS. — Y el texto.

DIRECTOR. — Ya estamos.

LUCAS. — Es que no lo entiendo. Eso de...

DIRECTOR. — «Céfiro agreste de olímpicos embates».

LUCAS. — Ah, ¿ya te lo había dicho?

DIRECTOR. — Todos los días, antes de cada representación.

LUCAS. — «Hombre
pues que aguarda convulso
tu entendimiento
en este céfiro agreste
de olímpicos embates...»
Es que es un corte. Y encima vistiendo así...

DIRECTOR. — ¿Qué le pasa a tu traje?

LUCAS. — Que no veo nada.

DIRECTOR. — ¿Qué tiene que ver el traje para que no veas?

LUCAS. — Pues que como tú quieres hacer el efecto de la luz negra para resaltar el dibujo de los huesos, se ve todo oscuro.

DIRECTOR. — Está oscuro para todos y nadie se queja de no ver.

LUCAS. — Es que a mí me obligas a llevar esta máscara (*Se la pone*) y voy a tuestas.

DIRECTOR. — Pues anda despacio.

LUCAS. — ¿Y cuando les echo la ceniza de la penitencia? Dijiste que le diera ritmo.

DIRECTOR. — Ritmo, pero no velocidad. Si vas tan deprisa te puede pasar lo que la otra vez que le echaste a María la ceniza en todos los ojos y a Pepo en la boca.

LUCAS. — Es que ese día, durante la comida se habían portado muy mal conmigo. ¡Y yo tengo un pronto...!

DIRECTOR. — O sea ¿que fue a propósito?

LUCAS. — A propósito, no. A puños.

(Lucas coge una palangana con agua para los pies. Se oyen dentro gritos de María.)

MARÍA. — (*Off*). Que no, que ya os lo dije cuando estrenamos. Que así no vuelvo a salir.

(Entra Regidor rebufando.)

DIRECTOR. — ¿Qué pasa ahora?

REGIDOR. — Dice María que no quiere interpretar el personaje de la Tentación.

LUCAS. — Qué lastima que no representemos Blancanieves; el papel de la bruja sí que le va.

DIRECTOR. — Lucas...
(*Entra María.*)

MARÍA. — Se pueden hacer los clásicos sin tener las tetas apretadas ¿no? Vamos digo yo.

LUCAS. — A ver si te crees que eres Sabrina.

DIRECTOR. — } Lucas...
PEPO. — }

MARÍA. — Además, este maquillaje me pica.

DIRECTOR. — Pero si está monísima.

MARÍA. — No se trata de estar guapa.

LUCAS. — Si tienes que hacer de belleza tentadora algo habrá que arreglarte.

DIRECTOR. — } Lucas
PEPO. — }
REGIDOR. — }

MARÍA. — Tu sin embargo, no necesitas nada. Ese traje refleja lo que eres.

(*Lucas se levanta y va a decir algo.*)

DIRECTOR. — ¡Lucas...!

LUCAS. — (*Sentándose*). Iba a preguntar la hora que es.

DIRECTOR. — María, cálmate. Si el maquillaje te pica, se quita y ya está. Y si el traje te molesta, se ensancha.

LUCAS. — Cinco metros (*Señala las caderas*).

TODOS. — Lucas...

MARÍA. — (*Serenándose*). Lo siento. Reconozco que tengo una cierta tendencia a la histeria.

LUCAS. — Lo tuyo no es una tendencia, sino un galope.

PEPO. — ¡Bueno, Lucas, ya está bien!
(*Lucas se levanta ofendidísimo.*)

LUCAS. — ¡Ya me ha dado el pronto!
(*Coge los atributos de la Muerte y sale con toda indignidad.*)

DIRECTOR. — A prepararse todos para el ensayo del Auto de Calderón; «El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma...».

REGIDOR. — Pero no es todo el Autor ¿verdad?

DIRECTOR. — No, sólo una síntesis con algo experimental.

LUCAS. — Calderón sintético y experimental. Pues habrá que poner subtítulos.

(*Regidor ayuda a vestirse al Director.*)

PEPO. — ¿Tú también actúas?

DIRECTOR. — Interpretaré el Poder.

LUCAS. — Le va, leva (*Todos se vuelven*) y él canta. Le va la vida le va el amor, le va le va.

TODOS. — ¡Lucas!

LUCAS. — ¡Me estoy concentrando! ¡Es un método moderno: el Westinhaus!

DIRECTOR. — Anda Regi, ve al sonido y que preparen las luces. Cada uno a su sitio.

PEPO. — ¿Como la otra vez?

DIRECTOR. — Igual. Traed los periódicos y las linternas.
(*Pepo se echa al suelo en posición fetal.*)
Así. Puesto en posición fetal representas la idea de que aún no has nacido.

LUCAS. — (*Echándole periódicos encima*). Y esta es la barriguita de mamá.

DIRECTOR. — Te daba así...

PEPO. — (*Asomando*). Daos prisa que aquí me ahogo.

DIRECTOR. — Aguanta un poco. Intentamos demostrar que con materiales tan baratos como periódicos viejos y tres linternas se pueden hacer efectos preciosos. Porque donde no hay dinero...

TODOS. — ...hay que poner imaginación.

DIRECTOR. — ¡Desagradecidos! Continuemos. Recuerda, Pepo, que al emerger te preguntas qué vas a ser y temes que acabes siendo nada, temor que te confirmará la Muerte. La presencia de la Muerte es una prueba — de las muchas que hay — de que el Renacimiento español y el Barroco vienen a ser una continuación del espíritu medieval, donde la vida era un camino para la muerte y Dios era el centro de todas las cosas...

MARÍA. — Ya sabemos que Calderón era Jesuita.

DIRECTOR. — No era Jesuita, estudió con ellos.

LUCAS. — Pues se le quedó un tic.

PEPO. — (*Histérico*) ¡Nazco, me pregunto, confirmo, me tiento, me arrepiento, me perdonas y Lucas me cenicea. ¿Podemos empezar de una vez? El papel de periódico me pica. Aquí debajo hace calor. Esta posición es incómoda...

LUCAS. — Pues anda que mis coturnos.

MARÍA. — Y el corpiño.

DIRECTOR. — Y mi paciencia. Empezamos. Linternas. Humo. Luz. Sonido.

(*Suena música. La luz se concentra débilmente sobre Pepo, situado en el centro del escenario. Emerge una mano, después el brazo y finalmente el cuerpo. La luz de las linternas, con algo de humo, habrá salido por entre los recortes de periódico. Un ventilador agita el papel.*)

CUERPO.— Sin oír, hablar, ni ver
en noche continua estoy;
si nada an es de ser soy
¿Qué seré después de ser?

(Pepo se rasca y hace gestos al Director.)

Mas no, no quiero saber,
confusa naturaleza,
ni ser quiero, que es tristeza
a mi ser anticipada
ver que acabe siendo nada
ser que siendo nada empieza.

(Lucas ha dejado los coturnos y se los ha puesto el Director. Mientras disimuladamente él se ha puesto unos patines.)

Y tengo ya tanto amor
al ser que espero tener
que por ser tengo de hacer,
juzgando a más pena yo,
dejar ya de ser que no
ser para dejar de ser.

LUCAS.— Pues si eso es un acertijo yo digo que es la gallina.

(Suena un rayo y se ilumina el Poder.)

Bueno, bueno, no te pongas estupendo.

(Entra Regidor y viste a Pepo.)

PEPO.— No sé que vigor, qué brío
siento en mí que me parece
que el deseo de ser crece.

¿A dónde voy?

(Espera acontecimientos. No ocurren y repite.)

¿A dónde voy?

DIRECTOR.— ¡Lucas, es ahora cuando entra la Muerte!

VOZ DE LUCAS.— Perdón, perdón. A ver, repite, que entro.

PEPO.— ¿A dónde voy?

(Entra Lucas en patines. Luz negra.)

MUERTE.— A ser mío.

PEPO.— Ay de mí.

MUERTE.— Ven, yo te guío.

Hombre

pues que aguarda convulso

tu entendimiento

en este Céfiro agreste

de olímpicos embates.

DIRECTOR.— Un momento, un momento. Luz, Jesús, dame luz.

(Se ilumina todo.)

¿Qué paciencia, Dios mío!

PEPO.— Lucas, la verdad tío, es que eres demasiado.

MARÍA.— ¡Pero qué gilivoltio!

LUCAS.— ¿Qué pasa? ¿Que sólo el director puede hacer cosas experimentales? ¿No es esto un grupo? ¿No me dijisteis que aquí contaban todas las opiniones?

MARÍA.— Las de las personas normales, sí.

LUCAS. — Pues te veo haciendo mimo.

MARÍA. — ¡Ladilla!

LUCAS. — ¡Gamusina!

MARÍA. — ¿Qué me ha llamado?

LUCAS. — Y además, sorda.

DIRECTOR. — (*Echándoles el agua de la palangana*) ¡Agua
va!

(*Todos gritan, pero al fin se serenán.*)
¿Podemos continuar?

PEPO. — (*Señalando a Lucas*) ¿Con patines?

DIRECTOR. — ¡O en avión! Lo que quiero es continuar.

MARÍA. — ¿O sea, que aquí cada uno puede hacer lo que
le venga en gana.

DIRECTOR. — Si continuamos, sí. ¿Estamos?

LUCAS. — No, no estamos, porque no estamos en lo que
estamos, ¿estamos? ¡Vaya estoy hablando como Calde-
rón!

DIRECTOR. — ¡Qué más quisieras!

LUCAS. — De verdad que yo no entiendo lo que digo y si lo
tengo que representar pues igual valdría que lo recitara
con números. Fíjate:

Hombre

pues que tres mil ochocientos sesenta
novecientos siete, cuatro treinta y dos
en este Céfiro cuatro mil quinientos
nueve cuarenta y siete, veinte mil.

DIRECTOR. — Por algo te llaman el loco Lucas.

LUCAS. — En serio ¿es que nunca se ha hecho? Prosificar
el verso, quiero decir.

DIRECTOR. — Pero no es posible que lo digas en serio.

LUCAS. — Sí lo es. Yo tengo mi parte puesta en prosa. Lo
hice para saber lo que decía ese verso del Céfiro agreste
de olímpicos embates, porque ahí Calderón iba a mala
leche.

(*Saca un papelito de su ataúd.*)

Aquí está. «Céfiro agreste de olímpicos embates». El
céfiro es un viento suave y Calderón lo califica de agres-
te que quiere decir (*lee*) «Campesino o persona del
campo, barra, barra, áspero, inculto, barra, barra,
fig.», que no sé lo que significa, «tosco, grosero». O
sea, que no puede ser «viento suave áspero», por eso
creo que se trata de una (*lee*) «para...paradoja» ¿sabéis
lo que es una paradoja ¿no? Pues entonces quedaría
«viento suave paradójicamente áspero». Luego viene lo
de «Olímpicos embates» (*lee*) «Olímpico, ca, adj. que
es adjetivo abreviado, «perteneiente a Olimpia», eso
no, está claro «barra, barra, perteciente a la Olimpia-
da», que tampoco, «barra, barra» y otra vez «fig., orgu-
lloso, soberbio», que es la buena. Luego lo de «emba-
tes», que es un lío porque pone (*lee*) «golpe impetuoso

del mar» y la cosa quedaría así: «orgullosa golpe impetuoso del mar», pero «oso» y «oso» suena mal y hay que buscar otra palabra parecida, la he buscado y es «soberbio» y así, sí: «mar soberbio que golpea impetuoso», lo junto con lo que ya tenemos y queda: «Viento suave paradójicamente áspero que golpea impetuoso al mar soberbio», pero como todavía cuesta de entender, basta con que se diga: «Hay tormenta» ¿Qué tal?

(Un silencio ominoso responde.)

O sea: «Céfiro agreste de olímpicos embates».

DIRECTOR. — Seguimos. Linternas. Luz. Sonido... y patines.

(Todos se vuelven a colocar. Comienza de nuevo la escena y los actores repiten el texto mascullándolo, como suele hacerse cuando se repite un párrafo anterior al que se desea llegar para ensayarlo bien.)

PEPO. — ¿A dónde voy?

MUERTE. — A ser mío.

PEPO. — Ay de mí.

MUERTE. — Ven, yo te guío.

Hombre

pues eeeee convulso

tatatata mento

en este céfiro tatatatata

de papatapapata embates.

PEPO. — ¿Quién eres?



MUERTE. — ¿Quién he de ser?
¡La Muerte que has de tener!

(Suena una carcajada y Lucas, guadaña en ristre, da una vuelta al escenario siempre sobre patines. No se sabe si voluntariamente o no, con la punta de la guadaña engancha el vestido de la Tentación (María) y se lo lleva dejándola en paños interiores, aunque nada, o no excesivamente, provocativos.)

MARÍA. — ¡Mi traje!

DIRECTOR. — ¡Sigamos o disuelvo la compañía!

(Suena un fortísimo trueno.)

PEPO. — Sentir antes de sentir
¿Es esto nacer o morir?

MUERTE. — ¡Qué más morir que nacer!
Tu primer paso es la muerte
humano advierte.
Tu origen el pecado

(Se ilumina a la Tentación)

y así te prevengo
las miserias de tu estado.

(Cambia la música para la intervención de María.)

PEPO. — ¿Quién eres, dulce portento?
¿Quién eres, hermoso asombro?
¿Quién eres *(se le olvida)*?

MARÍA. — *(Apuntando)*. Prodigio bello.

PEPO. — ¿Prodigio bello?

MARÍA. — El cielo diversos nombres
me da, de que son testigos
tantos sacros textos como
contiene el cerrado libro.

(María, que habrá hablado antes con el Regidor, le hace ahora una señal y suena un tango arrastrado. Ella se marca los primeros compases ante el estupor general.)

DIRECTOR. — Un momento, un momento ¿qué pinta un tango en un Auto Sacramental?

MARÍA. — ¿Y unos patines con esa muerte enana? Aquí todos moros o todos cristianos. Si permites a ese bulbo terráqueo que haga experimentos ¿por qué no me lo vas a permitir a mí? ¿A ver? ¿Por qué?

DIRECTOR. — Histérica.

MARÍA. — ¿Qué has dicho?

DIRECTOR. — Homérica, que eres homérica por tu fuerza y empuje, por tu valor, por ser tan brava.

LUCAS. — Sí, sólo le falta el bigote.

DIRECTOR. — Linternas. Humo. Luz. Sonido. Patines y bigotes, digo que *(a Lucas)* que no alborotes.

(Otra vez la música de la tentación y el cambio de luces.)

MARÍA. — Si habla de flores, soy áspid
si de fieras basilisco
si de aves soy arpía
si de peces cocodrilo
si de plantas soy cicuta
si de árboles espino
si de ganados soy lobo
cizaña si habla de trigos.
Si de contagios soy lepra.

(Ha cogido la manzana de la serpiente y mordiéndola se la da después a Pepo.)

De suerte que no hay
baldón tan indigno
deje de ser mío.
Como, señor el sabroso
bocado que te presento.
¡Ay de ti si lo bebieres,
que todo es lascivo fuego!

PEPO. — Para resistirme
conmigo mismo peleo.

MARÍA. — Si mordieras tendrás
las caricias de mis brazos
las finezas de mi amor
y finalmente delicias
gustos, regalos, contentos,
placeres, dichas, favores
músicas, bailes y juegos.

(El acoso de la Tentación podría resolverse como un ballet.)

(Finalmente, el Cuerpo come la manzana? suena un terrible acorde. Ríe la Tentación y hace mutis.)

PEPO. — Ay de mí, ¿qué es esto?
¿Cómo estoy ciego?
¿Cómo a esta hora me enlazan
negras y horribles visiones?
¿Quién no hubiera sido, cielos
para no dejar de ser?

(Cambio de música. Se ilumina el Poder.)

PODER. — Ya que el hombre confiesa su culpa
y arrepentido pide perdón.
Oh, penitencia, pues eres el iris
acude volando a darle favor.

(Cambio de Música. Entra la Muerte sobre los patines arrojando ferozmente ceniza sobre todo el mundo. Toses y estornudos. Están todos formando un cuadro plástico. En lo más alto, Regidor como un ángel con enormes alas llevando la custodia con la Sagrada Norma. Debajo el Poder. Luego el hombre y a derecha e izquierda la Tentación y la Muerte echándose miradas asesinas.)

PODER. — Pues el ángel en el cielo
en el mundo las personas
y en el infierno el demonio
todos a este pan se postran.

(Suena el más tópico de los aleluyas.)

Este es el ligno en quien pende
la salud del mundo entero,
pues de la sangre que de él
inundará el universo
divina fuente de gracia
a los siglos venideros
correrá por siete caños
que son siete sacramentos,
la eterna salud del hombre.
Siendo el principal de ellos
aquel divino milagro
aquel sagrado sustento
en que están transubstanciados
en pan y vino, Alma y Cuerpo,
recobrándose en su gracia
por ser de la Gracia aumento.

(María y Lucas arrecian sus ataques tirándose mutuamente los atributos simbólicos. Pepo le da un coscorrón a Lucas y éste un codazo en el estómago; se deshace el cuadro plástico y el Regidor está a punto de caer. María coge una de las espadas y ataca a Lucas, pero Pepo se interpone y recibe una estocada en el culo. En la confusión, Lucas aprovecha para coger su espada y batirse María. Pepo ha cogido su espada, peleando por ella con el Regidor que se lo quiere impedir. Juntos empujan al Director. Todos luchan ahora. La música que parecía iba a terminar triunfal se ablanda como si el disco se ralentizara. Y cuando la pelea vuelve a su esplendor la música parece querer tomar su ritmo adecuado. El Director dejando por imposible a su compañía, se acerca al público y se despide.)

DIRECTOR. — Y aquí discreto senado
acaban estas marañas
que querían ser hazañas
y sólo en esto han quedado.

(Con el último acorde del Aleluya se congela la pelea en el momento en que todos se matan. Oscuro rápido.)

TEATRO Y
TECNOLOGIA DEL TEATRO

VOLUMEN

1. AMBITO ESCENICO
2. ESCENOGRAFIA
3. VESTUARIO
4. EFECTOS SONOROS
5. ILUMINACION
6. MUSICA ESCENICA
7. MAQUILLAJE
8. MASCARAS
9. UTILERIA
10. ORTOFONIA
11. LA EXPRESION EN EL TEATRO
12. EFECTOS ESPECIALES
13. TITERES Y MARIONETAS
14. MAQUINAS Y TRUCOS
15. LOS ENSAYOS
16. EL TEXTO DRAMATICO
17. LA ESTRUCTURA DRAMATICA
18. LOS GENEROS DRAMATICOS
19. DRAMATIZACION DE TEXTOS
NO DRAMATICOS
20. ACOTACIONES
Y CARACTERIZACION
21. TENDENCIAS (I)
22. **LOS GRUPOS JUVENILES DE TEATRO**
23. EL MOVIMIENTO DE GRUPOS
24. LA DIRECCION DE ACTORES
25. EL TEATRO INFANTIL:
PENAS Y GOZOS
26. EL REPARTO DE PAPELES
27. ESTILOS Y TENDENCIAS (II)
28. LA FORMACION PARA EL TEATRO
29. ESTILOS Y TENDENCIAS (III)
30. EXISTENCIA DEL TEATRO INFANTIL
Y JUVENIL

Teoría y técnica teatral

LOS GRUPOS JUVENILES DE TEATRO

Juan Cervera



Los grupos juveniles de teatro han de tener como base un grupo natural. El grupo natural puede ser anterior o posterior a su dedicación al teatro, pero en todo caso tiene que existir. Al tratarse de grupos juveniles, lógicamente no profesionales, para su mantenimiento y el desarrollo de sus funciones, hay que contar con un elemento aglutinador, que, forzosamente, ha de ser su amor al teatro. Esto es absolutamente indispensable por cuanto la dedicación al teatro, y más en plan de aficionado, siempre exige mucho espíritu de sacrificio. Más cuando no sólo no se cuenta con la compensación económica, sino cuando tampoco la preparación es excesiva y, por ello, el trabajo se multiplica.

El problema de la independencia

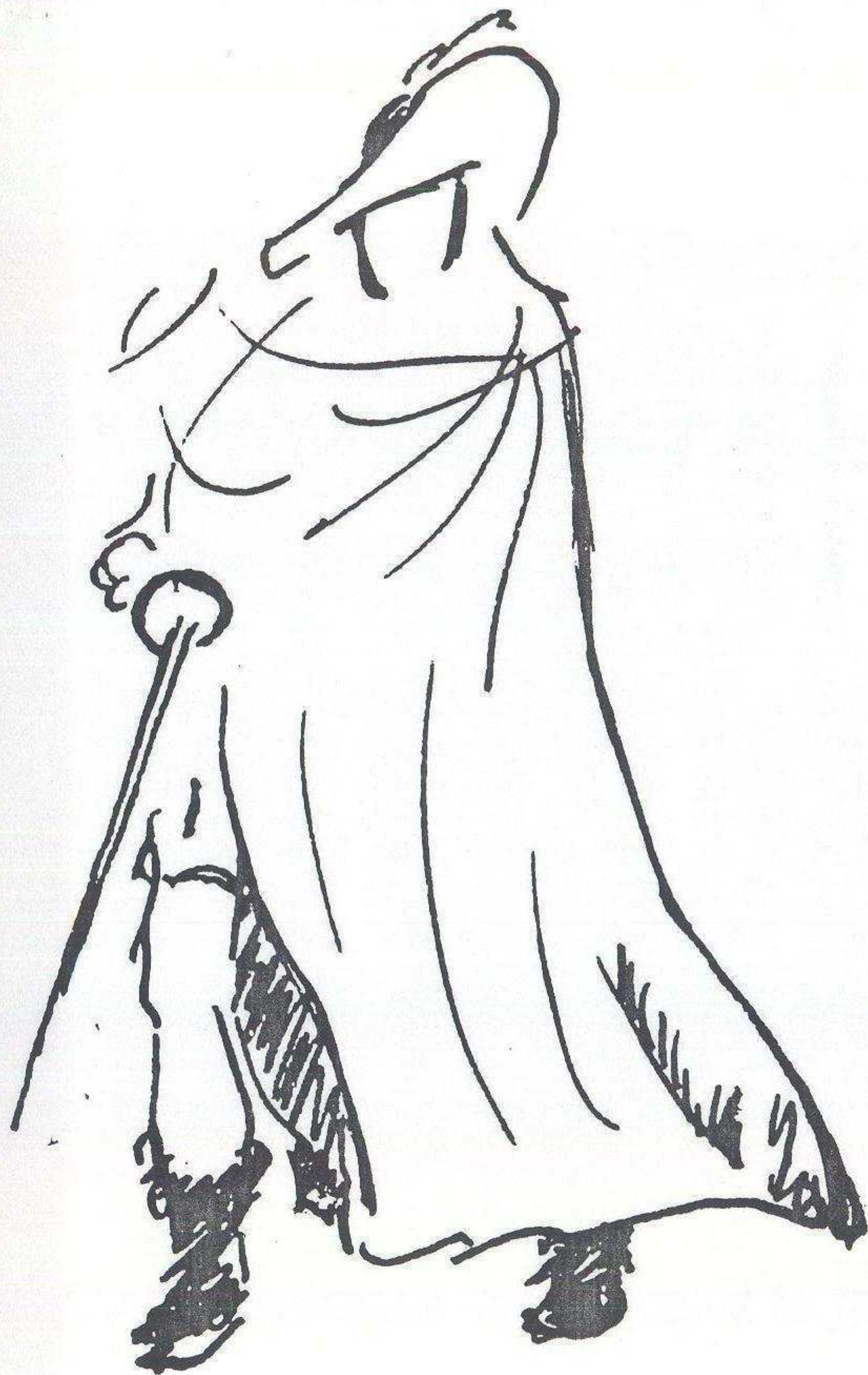
Un grupo de teatro muchas veces nace en el seno de un colegio o de una organización juvenil. A menudo en los inicios del grupo existe una persona —profesor, directivo— que se encarga de dirigir al grupo. Si esta persona pretende conseguir que el grupo continúe actuando, ha de cuidar no sólo los aspectos dramáticos, sino también los aspectos humanos que garanticen la unión entre los componentes del grupo, para que la continuidad sea fácil.

Un grupo en el que haya enfrentamientos y rivalidades, o en el que los intereses de sus componentes sean dispares es difícil que se mantenga unido durante mucho tiempo. Un grupo teatral en el que para cada obra elegida haya que recurrir a mucha ayuda de muchachos ajenos al grupo tampoco puede durar. Esto no significa que el grupo tenga que ser totalmente autosuficiente. Pero sí que ha de tener un grado de suficiencia bastante elevado, de lo contrario no se pueden ni siquiera programar los ensayos.

Por consiguiente, la continuidad del grupo está en gran medida condicionada por la facilidad de convivencia. Por eso, a menudo, los grupos más estables son los que funcionan en los colegios, y de éstos, los internados son los que ofrecen mayores ventajas.

La independencia del grupo es relativa. Un grupo de teatro necesita un local para ensayar. Los ensayos son lentos, largos y pesados. Un grupo de teatro necesita, para la puesta en escena, un local que reúna determinadas condiciones. Si es un teatro, mejor que una sala cualquiera. Y, en todo caso, dicho local ha de contar con facilidad para el acceso del público, así como reunir un mínimo de comodidad para los asistentes, sin aludir a las exigencias legales que habitualmente no permiten reuniones de público en cualquier lugar.

Si a todo esto se añade la existencia de un director o coordinador adulto, la verdad es que la independencia del grupo queda en el terreno de la relatividad y, consiguientemente, es difícil tomarla como condición para el funcionamiento del grupo. La falta de realismo en todo esto hace que muchos intentos de formar grupos juveniles de teatro no pasen del mero propósito.



Objetivos

Si como objetivo de la constitución del grupo se pone la satisfacción de la afición al teatro de los miembros del mismo, puede parecer que se trata de un planteamiento egoísta. Pero indudablemente es el atractivo más fuerte y con mayor capacidad para mantener unido al grupo. La proyección cultural, benéfica o social serán motivos más nobles que actuarán como ayuda en momentos difíciles. Pero no hay que olvidar que en cualquier caso están destinados a la práctica del teatro. Por consiguiente, el motivo de ser el motivo inicial y la causa permanente de la existencia del grupo.

Por otra parte, una representación teatral requiere una buena preparación y la puesta en escena se esfuma en el espacio de tiempo. Si la representación tiene un resultado brillante, es decir, constituye lo que llamamos un éxito, los componentes del grupo se animan y son capaces de aceptar nuevos sacrificios. Si la representación tiene un resultado gris, o, lo que es peor, termina en fracaso, el grupo cuenta con muchos riesgos de disolución.

El director del grupo ha de tener sagacidad suficiente para no permitir el estreno de la obra hasta que ésta esté bien preparada y tenga grandes posibilidades de éxito. Es más, es recomendable que se tengan previstas representaciones sucesivas en corto espacio de tiempo. Así los actores se van afianzando más en sus papeles y quieren mayor soltura para representar ante públicos numerosos y ven compensado el largo trabajo de preparación de la obra con la diversidad de aplausos. Si sucede así, el grupo recibe una inyección de optimismo que le permite aceptar la preparación de nuevas obras y su afianzamiento como grupo.



El teatro, posibilidad creadora

Uno de los anhelos más deseados por los jóvenes es el ejercicio de la creatividad. Una de las formas de actuación que más entusiasmos suscita es la actividad colectiva. Cuando se dan estas dos circunstancias, el muchacho no trabaja, disfruta.

De ahí que el teatro, pese a sus dificultades, para quien lo descubre y se entrega a él, llega a constituir un verdadero veneno que le comunica una afición tal que alcanza casi a la adicción.

El joven sabe que cualquier actividad creativa requiere apoyos económicos notables, y, aún así, tiene que superar muchos obstáculos para producirse y llegar a que otros la admiren. El teatro, pese a las limitaciones a la independencia que hemos señalado, supera fácilmente ambos escollos. Es más, puede presentarse en la calle, con vestuario de escaso coste o de producción propia; y puede incluso encontrar apoyos sociales y económicos que le den viabilidad.

Frente a la presión omnímoda que se ejerce sobre el hombre de hoy a través de los medios de comunicación y de la masificación, el teatro supone una exaltación de la libertad y un grito por el individualismo. La inteligencia y el ingenio tienen campo donde ejercitarse y, por encima de todo, el teatro es juego.

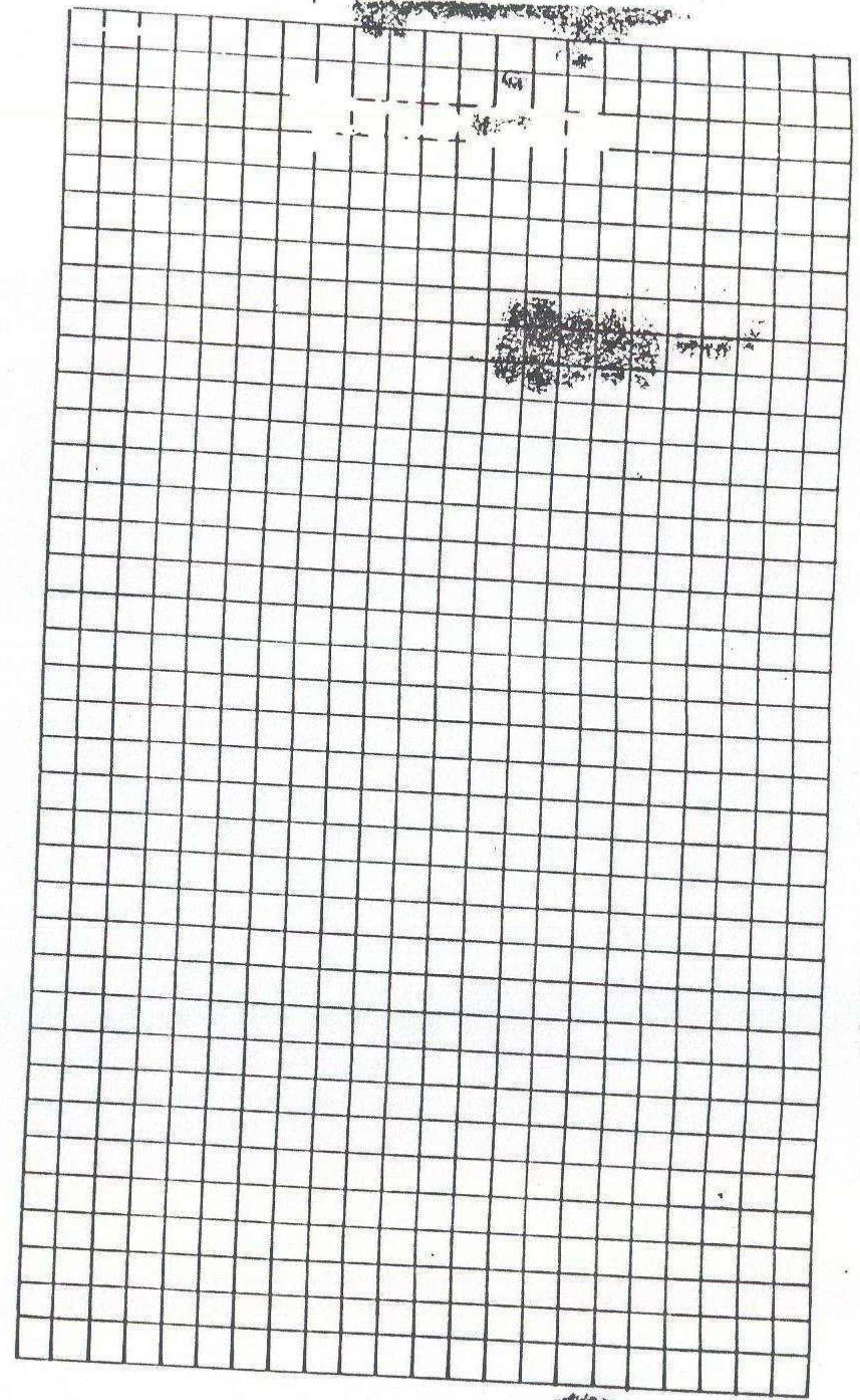
Los muchachos que en algún momento de su adolescencia o de su juventud han practicado el teatro adquieren una serie de experiencias y de puntos de vista que los acompañan para el resto de sus días. Su visión de la literatura, del arte y hasta de la vida suele quedar marcada por estas prácticas.

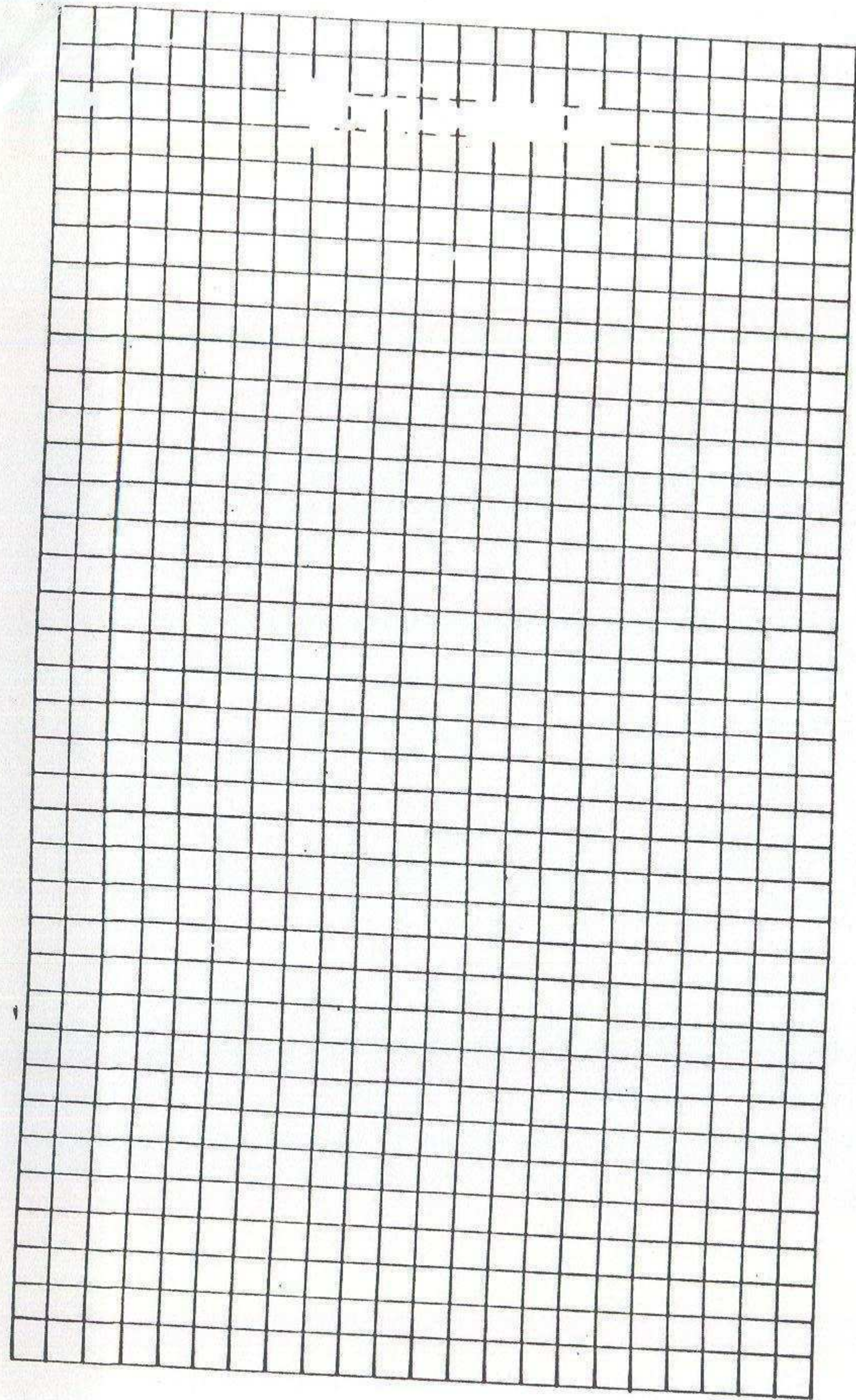
Por otra parte consiguen inconscientemente formas de hablar, de presentarse en público, de razonar o de discutir

que les servirán beneficiosamente en muchas circunstancias.

Además de todo esto, contribuyen a la difusión cultural y a la creación y divulgación de obras. Aunque sólo fuera por estas razones, conviene que cuantos tienen responsabilidades educativas, administrativas o sociales se tomen con empeño el cuidado y difusión del teatro infantil, que es el primero que hay que promover.

JUAN CERVERA
Premio Nacional de Literatura Infantil





el buzón de Fuente Dorada

Acabas de leer este libro y te ha gustado. Ahora piensas representar la obra y tienes alguna dificultad. Pues bien, el grupo de autores y especialistas que hemos confeccionado esta colección deseamos permanecer a tu lado.

Si deseas formularnos tus dudas, u opinar sobre el texto, nosotros, con mucho gusto, te mantendremos informado y responderemos a tus preguntas. Dirige tu carta a:

Teatro «FUENTE DORADA»
Caja España
Fuente Dorada, 6-7
47001 VALLADOLID

INDICE

DE PALABRA	5
«CAPA Y ESPADA»	13
TEORIA Y TECNICA TEATRAL.....	85
TOMO NOTA	94
EL BUZON DE FUENTE DORADA	97

SEMINARIO MULTIDISCIPLINARI
JOSE EMILIO GONZALEZ
FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RIO PIEDRAS