

Antonio Buero Vallejo

EL SUEÑO
DE LA
RAZÓN

Edición

Yosálida C. Rivero-Zaritzky

© Herederos de Antonio Buero Vallejo, 2000
Foreword, notes & bibliography © Yosálida C. Rivero-Zaritzky

Image *Fig. 1 Distribución de las pinturas en la «Quinta del sordo»* (p. xxxvi)
© Creative Commons Attribution ShareAlike 3.0 - Author: Ignacio Icke

Of this edition © Stockcero 2010
1st. Stockcero edition: 2010

ISBN: 978-1-934768-34-1

Library of Congress Control Number: 2010930846

All rights reserved.

This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface
Printed in the United States of America on acid-free paper.

Published by Stockcero, Inc.
3785 N.W. 82nd Avenue
Doral, FL 33166
USA
stockcero@stockcero.com

www.stockcero.com

AGRADECIMIENTOS

Mis más sinceras gracias a Linda Gould Levine, Diana Guemárez-Cruz, Vincenzo Bolletino y Malcolm Compitello por su gran apoyo en mi carrera. A mi hermana Jessica S. Rivero-Moreno por ayudarme a transcribir la obra. A Carlos Buero, hijo del autor, por su valiosa y gentil colaboración en este proyecto. A Pablo Agrest Berge de Stockcero por su enorme apoyo y profesionalismo. A Dave Carty por recuperar mis documentos cuando a mi computadora le dio por morir. A mi esposo Aaron L. Zaritzky y a mis hijas Sofía y Camila por su amor y apoyo incondicional, y por dejarme robarles parte de su tiempo para dedicarlo a este trabajo.

Muchas gracias a todos.

NOTAS DE LA EDITORA

La presente edición de *El sueño de la razón* (1970) de Antonio Buero Vallejo busca satisfacer las necesidades de cursos de literatura española, en general, o de teatro español contemporáneo, en particular, a niveles intermedio y avanzado de la universidad tanto para nativo hablantes de español como para estudiantes anglo hablantes cuya segunda lengua es el español. Esta edición ofrece definiciones a pie de página de términos y frases con las que el lector puede no estar familiarizado, así como aclaraciones y comentarios relacionados con el contexto histórico y estético de la obra. Puesto que la base de la escenografía de *El sueño de la razón* son las *Pinturas negras* de Goya éstas aparecen cuando el texto así lo indica, no con carácter ornamental sino como soporte visual que complementa la experiencia del lector, en cierta medida, de forma similar a la experiencia del público en una sala de teatro. Con estas notas e ilustraciones se busca minimizar barreras lingüísticas y culturales con el fin de que la lectura sea una experiencia más productiva.

DR. YOSÁLIDA C. RIVERO-ZARITZKY
Assistant Professor of Spanish and
Affiliated Faculty of Women's and
Gender Studies at Mercer University.

INDICE

PRÓLOGO

Sobre el autor	xi
El teatro histórico y Buero Vallejo	xviii
<i>El sueño de la razón</i> y su base histórica	xxiv
Particularidades técnicas de la obra	xxx
El elemento pictórico en <i>El sueño de la razón</i>	xxxii
Obras consultadas	xxxix

EL SUEÑO DE LA RAZÓN

Parte Primera.....	7
Parte Segunda	83

APÉNDICE GRABADOS135

LISTA DE ILUSTRACIONES

<i>Fig. 1 - Distribución de las pinturas en la «Quinta del sordo»</i>	<i>xxxiv</i>
<i>Fig. 2 - Francisco de Goya atendido por el doctor Eugenio Arrieta</i>	<i>xliv</i>
<i>Fig. 3 - El Aquelarre</i>	<i>17</i>
<i>Fig. 4a - Saturno – El Aquelarre</i>	<i>21</i>
<i>Fig. 4b - Saturno – El Aquelarre – Judith</i>	<i>23</i>
<i>Fig. 5 - Saturno – Asmodea – Judith.....</i>	<i>25</i>
<i>Fig. 6 - Las fisgonas – Asmodea – Judith</i>	<i>27</i>
<i>Fig. 7 - Leocadia – El Santo Oficio – Judith</i>	<i>33</i>
<i>Fig. 8 - Leocadia – El Santo Oficio – Dos frailes.....</i>	<i>35</i>
<i>Fig. 9 - Leocadia – El Santo Oficio – Judith</i>	<i>37</i>
<i>Fig. 10 - Leocadia – La romería de San Isidro – Judith</i>	<i>39</i>
<i>Fig. 11 - Las fisgonas – La romería de San Isidro – Judith</i>	<i>41</i>
<i>Fig. 12 - Las fisgonas – Asmodea – Judith</i>	<i>43</i>
<i>Fig. 13 - Saturno.....</i>	<i>50</i>
<i>Fig. 14 - Leocadia – El Santo Oficio – La lectura</i>	<i>55</i>
<i>Fig. 15 - El Santo Oficio</i>	<i>65</i>
<i>Fig. 16 - Riña a garrotazos</i>	<i>74</i>
<i>Fig. 17 - El perro</i>	<i>75</i>
<i>Fig. 18 - Asmodea – El perro.....</i>	<i>79</i>

<i>Fig. 19 - Las fisgonas— El Aquelarre – Judith</i>	89
<i>Fig. 20 - Las fisgonas— Las Parcas – Judith</i>	91
<i>Fig. 21 - Las fisgonas— El Aquelarre – Judith</i>	103
<i>Fig. 22 - Viejos comiendo sopa</i>	113
<i>Fig. 23 - Saturno – El Aquelarre – Judith</i>	119
<i>Fig. 24 - El Aquelarre</i>	127
<i>Fig. 25 - Ciudad sobre una roca</i>	134
<i>Fig. 26 - Capricho N° 3 «Que viene el coco»</i>	135
<i>Fig. 27 - Capricho N° 5 «Tal para cual»</i>	136
<i>Fig. 28 - Capricho N° 6 «Nadie se conoce»</i>	137
<i>Fig. 29 - Capricho N° 8 «Que se la llevaron»</i>	138
<i>Fig. 30 - Capricho N° 9 «Tántalo»</i>	139
<i>Fig. 31 - Capricho N° 43 «El sueño de la razón produce monstruos»</i>	140
<i>Fig. 32 - Capricho N° 48 «Soplones»</i>	141
<i>Fig. 33 - Capricho N° 50 «Los chinchillas»</i>	142
<i>Fig. 34 - Capricho N° 51 «Se repulen»</i>	143
<i>Fig. 35 - Capricho N° 53 «Qué pico de oro»</i>	144
<i>Fig. 36 - Capricho N° 58 «Trágala, perro»</i>	145
<i>Fig. 37 - Capricho N° 60 «Ensayos»</i>	146
<i>Fig. 38 - Capricho N° 62 «Quién lo creyera»</i>	147
<i>Fig. 39 - Capricho N° 63 «Miren qué graves»</i>	148
<i>Fig. 40 - Capricho N° 71 «Si amanece nos vamos»</i>	149
<i>Fig. 41 - Capricho N° 73 «Mejor es holgar»</i>	150
<i>Fig. 42 - Capricho N° 74 «No grites, tonta»</i>	151
<i>Fig. 43 - Capricho N° 75 «¿No hay quien nos desate?»</i>	152
<i>Fig. 44 - Desastres de la guerra N° 5 «Y son fieras»</i>	153
<i>Fig. 45 - Desastres de la guerra N° 8 «Siempre sucede»</i>	153
<i>Fig. 46 - Desastres de la guerra N° 12 «Para eso habeis nacido»</i>	154
<i>Fig. 47 - Desastres de la guerra N° 15 «Y no hay remedio»</i>	154
<i>Fig. 48 - Desastres de la guerra N° 16 «Se aprovechan»</i>	155
<i>Fig. 49 - Desastres de la guerra N° 22 «Tanto y más»</i>	155
<i>Fig. 50 - Desastres de la guerra N° 23 «Lo mismo en otras partes»</i>	156
<i>Fig. 51 - Desastres de la guerra N° 26 «No se puede mirar»</i>	156
<i>Fig. 52 - Desastres de la guerra N° 32 «Por qué?»</i>	157
<i>Fig. 53 - Desastres de la guerra N° 47 «Así sucedió»</i>	157
<i>Fig. 54 - Desastres de la guerra N° 60 «No hay quien los socorra»</i>	158
<i>Fig. 55 - Desastres de la guerra N° 71 «Contra el bien general»</i>	158
<i>Fig. 56 - Desastres de la guerra N° 79 «Murió la Verdad»</i>	159
<i>Fig. 57 - Disparate N° 13 «Modo de volar»</i>	159

PRÓLOGO

«Buero no escribe textos, sino espectáculos»

LUIS IGLESIAS FEIJOO

SOBRE EL AUTOR

Antonio Buero Vallejo constituye un hito en el teatro español contemporáneo. Desde el estreno en 1949 de *Historia de una escalera* se destacó como uno de los dramaturgos más influyentes e importantes de su tiempo. Nace el 29 de septiembre de 1916 en Guadalajara, España y muere en Madrid el 29 de abril del 2000. Durante su niñez y juventud tuvo como vocación la pintura, disciplina que estudió formalmente en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y proyectó vivamente en su teatro.¹ Su padre fue militar, y tras el estallido de la guerra civil española muere fusilado el 7 de noviembre de 1936. En 1937, Buero Vallejo es llamado a filas y su destino acaba siendo el de ilustrador y periodista de los periódicos del frente que edita la Sanidad Militar del ejército republicano.² Una vez terminada la guerra en 1939, pasa a la vida civil como tantos otros soldados —con obligación de presentarse a las autoridades, cosa que no hace— e inicia una serie de labores clandestinas por las que se le detiene y condena a muerte «junto a otros cinco compañeros, acusados de “adhesión a la rebelión”» (Iglesias Feijoo XXXVII). Sólo cuatro de estas sentencias fueron ejecutadas, y la de Buero se conmutó a una pena de treinta años de cárcel. Durante el tiempo de prisión, casi siete años, realiza cientos de retratos y dibujos³ de o para sus compañeros de pre-

-
- 1 *El sueño de la razón* ejemplifica este interés y vocación de Buero Vallejo por la pintura, pero, como bien apunta Víctor Dixon no es el único drama donde evidencia esta preferencia. *Llegada de los dioses, La tejedora de sueños, Madrugada, El terror inmóvil, Hoy es fiesta, Las Meninas, Diálogo secreto y Misión al pueblo desierto* fueron concebidas alrededor de las artes plásticas, especialmente la pintura. Dixon cita a Virtudes Serrano y a Mariano de Paco, editores de la última obra de Buero, *Misión al pueblo desierto*, quienes advierten que en esta obra hay “dos elementos de suma importancia para el autor, la defensa del arte y la idea del *arte como salvación*” (19. Énfasis de los editores). Viéndolo en retrospectiva se puede apreciar que esta aseveración también aplica a obras anteriores.
 - 2 La actividad creativa de Buero Vallejo durante la guerra está recopilada y editada por Luis Iglesias Feijoo en el libro *Buero antes de Buero*, donde se recogen todos los dibujos y artículos que publicó, fundamentalmente, en *La Voz de la Sanidad*.
 - 3 Ver *Libro de estampas*, publicado en 1993, http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/buerovallejo/estampas.shtml

sidio —el más conocido es el de Miguel Hernández. Es también durante ese período cuando empieza a barruntar ideas literarias y a pensar que tal vez el teatro sea el medio expresivo más cercano a sus inquietudes, aunque no pasa de esbozar la idea de una obra protagonizada por ciegos.

Puesto en libertad condicional en marzo de 1946 escribe su primer drama, *En la ardiente oscuridad*, que debe esperar hasta 1950 para ser estrenado. En 1947 escribe *Historia de una escalera*, que estrena en 1949 —su primer estreno— y en 1948 escribe *Las palabras en la arena*, también estrenada en 1949.

Historia de una escalera concursa y gana el premio Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid en 1949, el cual no se había convocado en quince años. Las autoridades desconocían el pasado del ganador del premio, y al percatarse de que se trataba de un opositor —condenado y puesto en libertad condicional— fijan el estreno para quince días antes de la obligada puesta en escena de *Don Juan Tenorio*,⁴ como una manera de cubrir las formas y hacer que la obra de Buero Vallejo pasara desapercibida con sólo 15 representaciones. Pero *Historia de una escalera* se estrena el 14 de octubre de 1949 en el Teatro Español de Madrid con una acogida tan extraordinaria por parte del público y la crítica que ese año se cancela la obra de Zorrilla e *Historia de una escalera* finalizó la temporada con 189 representaciones.

Buero Vallejo es un dramaturgo de alta sensibilidad. Su interés por el ser humano, tanto en su dimensión personal como social, es la clave de su obra. Trasciende posturas meramente sectarias o partidistas —que podrían esperarse tras haber participado en una guerra civil— y se coloca del lado de los oprimidos como la forma necesaria de procurar el bien común frente a un orden social que se estaba definiendo sobre la idea de «vencedores y vencidos». Como ex preso político y condenado a muerte, víctima de la falta de libertades y de la censura, denuncia la opresión franquista mediante una gran minuciosidad en la construcción de su obra, donde cada palabra y cada elemento dramático tienen su razón de ser en el proceso de transmisión del mensaje.

Mientras la mayoría de los escritores reconocidos durante la República sufrió el exilio, no ocurrió lo mismo con quienes se iniciaron profesionalmente después de terminada la guerra civil. La libertad condicional prohibía la salida de Buero Vallejo de España⁵, por lo que

4 Tradicionalmente esta obra estrenaba cada 1 de noviembre en conmemoración del «Día de los difuntos».

5 Obtuvo permiso para salir de España en 1963, pero se queda residiendo en su país.

cobra un valor especial su habilidad para exponer discursos en contra del sistema represor⁶ y escribir, estrenar y mantenerse exitosamente sobre las tablas hasta el final del régimen.

Los problemas con la censura fueron constantes y eso motivó que, a veces, exista una gran distancia entre el momento en que la obra fue escrita y cuando fue estrenada. El caso más notable es *La doble historia del doctor Valmy*, escrita en 1964 y directamente prohibida, por lo que, publicada en Estados Unidos en 1967, se representó por primera vez en inglés, en 1968, para inaugurar el Gateway Theater de Chester (Inglaterra). Finalmente, se estrena en España, en 1976, gracias a la apertura posterior a la muerte de Franco. En cuanto a *El sueño de la razón*, Buero Vallejo menciona que, aun cuando para 1970 la censura se había suavizado, todavía había serios escollos para conseguir el permiso: «[v]arios meses llevaba *El sueño de la razón* en la Censura sin otra respuesta que el silencio administrativo y ya dábamos por definitivamente condenado su texto, cuando un inesperado cambio ministerial permitió obtener la autorización del estreno» (533).⁷ Su éxito fue contundente, con más de 600 representaciones.

Pese a los obstáculos Buero Vallejo fue capaz de abrirse camino y obtener el debido reconocimiento como para poder vivir de su oficio. La lista de sus obras nos habla de una presencia continuada de cincuenta años con grandes éxitos de público, tanto en el franquismo (desde la propia *Historia de una escalera*, hasta *El sueño de la razón*, pasando por *Hoy es fiesta*, *Las Meninas*, *El concierto de San Ovidio*, *El tragaluz* y muchas otras), durante la transición (con la imponente repercusión que tuvo la prohibida *Doble historia del doctor Valmy*), como en la democracia (con *Diálogo Secreto*, la obra que más representaciones tuvo de toda su carrera). La alta calidad artística y el tratamiento de la situación del país junto a los problemas existenciales de los ciudadanos como simples seres humanos, le convierten en digno continuador del camino iniciado por Valle Inclán y García Lorca hacia un teatro comprometido social y estéticamente pero capaz de conectar con el público.

Su última obra, *Misión al pueblo desierto*, se estrenó justo medio siglo después que la primera, *Historia de una escalera*, y en el mismo teatro, el Español de Madrid. Buero Vallejo era ya una figura literaria

6 No sólo del régimen franquista, sino de todo sistema opresor. De allí la universalidad de su obra.

7 Antonio Buero Vallejo. «Sobre *El sueño de la razón*» en *Obra completa*. Tomo II. Madrid: Espasa Calpe, 1994. 533-34. Print.

de primer orden y el único autor teatral que había recibido tanto el Premio Cervantes (1986), como el Premio Nacional de las Letras Españolas (1996), por el conjunto de una producción de más de treinta obras. En el orden en que fueron estrenadas:

1. *Historia de una escalera* (1949)
2. *Las palabras en la arena* (1949)
3. *El terror inmóvil* (Escrita en 1949. No se estrenó)
4. *En la ardiente oscuridad* (1950)
5. *La tejedora de sueños* (1952)
6. *La señal que se espera* (1952)
7. *Casi un cuento de hadas* (1953)
8. *Madrugada* (1953)
9. *Irene, o el tesoro* (1954)
10. *Hoy es fiesta* (1956)
11. *Una extraña armonía* (Escrita en 1956. No se estrenó)
12. *Las cartas boca abajo* (1957)
13. *Un soñador para un pueblo* (1958)
14. *Las Meninas* (1960)
15. *El concierto de San Ovidio* (1962)
16. *Aventura en lo gris* (1963)
17. *El tragaluz* (1967)
18. *Mito* (Escrita en 1967. No se estrenó)⁸
19. *El sueño de la razón* (1970)
20. *Llegada de los dioses* (1971)
21. *La fundación* (1974)
22. *La doble historia del doctor Valmy* (1976)
23. *La detonación* (1977)
24. *Jueces en la noche* (1979)
25. *Caimán* (1981)
26. *Diálogo secreto* (1984)
27. *Lázaro en el laberinto* (1986)
28. *Música cercana* (1989)
29. *Las trampas del azar* (1994)
30. *Misión al pueblo desierto* (1999)
31. *Monólogo para su hijo Enrique* (Escrito entre 1984-1986; estrenado en 2007)⁹

Es conocida la crítica de Alfonso Sastre que califica el teatro de Buero como elusivo y hasta contemporizador, por no pronunciarse abiertamente y recurrir al simbolismo y la metáfora. Aunque ambos es-

8 Las obras que aparecen como «no estrenadas» no lo fueron a consecuencia de la censura. En el caso de *El terror inmóvil* fue porque el propio autor no la consideraba con entidad suficiente, aunque admitió su publicación muchos años después de ser escrita. En los de *Una extraña armonía* y *Mito*, por problemas de producción.

9 Texto inédito que Buero Vallejo regala a su hijo menor Enrique Buero, actor, que muere en un accidente de tránsito en 1986. Escrito entre 1984 y 1986 el texto fue encontrado *post mortem* por su otro hijo, Carlos Buero. El Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara (España) lo publica en un folleto en el 2007 y lo mismo hace la revista *Estreno*, especializada en teatro español contemporáneo.

critores se oponían al régimen franquista, habían adoptado formas diferentes para expresarse. Sastre propugnaba un teatro de obviedad en la denuncia y Buero Vallejo uno más sutil pero, a la postre, más efectivo. Lo que comenzó como una diferencia privada pasó a ser, muy a pesar de Buero Vallejo, una contienda pública en la que se vió forzado a responder con su artículo «Obligada precisión acerca del “Imposibilismo”». Con este escrito, Buero se pronuncia ante lo que para el momento consideraba había adquirido proporciones malintencionadas hacia él y su obra. «Imposibilismo» fue un término que Buero empleó en un coloquio al referirse a un teatro que por sus características no podía representarse en una España con censura. En el número de mayo-junio de 1960 de la revista *Primer Acto*, Sastre publica un artículo en el que se da por aludido, y encuentra en su actitud «imposibilista» la razón de por qué sólo se habían estrenado en Madrid cuatro de los catorce dramas que había escrito, asocia el teatro de Buero al de Alfonso Paso (que había comenzado practicando el realismo social pero se había transformado en un autor comercial) y considera sus respectivas trayectorias como dos grados de una misma línea de acomodación al sistema. Dice Sastre:

El concepto de «imposibilismo»—y en consecuencia su opuesto— no es válido. No hay teatro «imposible», en la medida en que no existen criterios de certeza de su imposibilidad: el aparato de control es contradictorio y su acción es imprevisible; además las empresas están evolucionando y hoy es normal que estrenen lo que hace unos años rechazaban. Hay, eso sí, un teatro momentáneamente «imposibilitado». Todo teatro debe ser considerado posible hasta que sea imposibilitado; y toda «imposibilitación» debe ser acogida como una sorpresa. De ningún modo podemos contar para nuestro trabajo con ese interlocutor, y de un modo especial por dos razones: porque contar con él significa aceptarlo, normalizar su existencia, y porque ese interlocutor es fantasmagórico, invertebrado [...], no podemos —aparte de que debemos o no— contar con *ese* factor por la sencilla razón de que es un factor sin estructura [...]. Si la tuviera, sí deberíamos contar con él, aunque no para acomodarnos a sus intersticios en nuestro intento de penetración social. Es posible recordar que el progreso no se consigue por acomodación, sino dialécticamente, por contradicción, por oposición de los contrarios (2) ¹⁰

Buero en su réplica, después de subrayar que en sus once años como autor teatral nunca había criticado a un compañero en un medio de comunicación y que esas «censuras públicas —y graves— entre compa-

10 Alfonso Sastre: «Teatro imposible y pacto social», *Primer Acto*, . *Cuadernos de investigación teatral* 14 (mayo-junio 1960): 1-2. Print.

ñeros de objetivos similares o básicamente iguales, son un gran error que fomentan la desunión y la debilidad en la tarea común», califica al fragmento anterior como «uno de los ejemplos más rotundos que pueden encontrarse de pensamiento antidialéctico» pues ignora que por encima de cualquier fluctuación, sí existe una situación sociopolítica objetiva en la que todos se hallan inmersos y que no se puede obviar:

Cuando yo critico el «imposibilismo» y recomiendo la posibilización, no predico acomodaciones; propugno la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que *no sólo debe escribirse, sino estrenarse*. [...] Recomiendo, en suma, y a sabiendas de que muchas veces no se logrará, hacer posible un teatro «imposible». Llamo, por consiguiente, «imposibilismo» a la actitud que se coloca, mecánica y antidialécticamente, «fuera de situación»: la actitud que busca hacer aún más imposible a un teatro «imposible» con temerarias elecciones de tema o expresión, con declaraciones provocadoras, con reclamos inquietantes y abundantes, y que puede llegar tristemente aún más lejos en su divorcio de la dialéctica de lo real: a hacer imposible un teatro... posible. (674. Énfasis agregado)¹¹

Sastre no toma en cuenta que aunque el teatro de Buero apunta a la función social no busca ser propagandista ni panfletario como modo más eficiente de obtener su objetivo. Sastre no dejó de ser frontal, en consecuencia fue menos representado. Buero Vallejo entiende que por debajo de esa aparente crítica política no hay otra cosa que una mera lucha profesional, y expone:

...muchos de los que me criticaban no tardaron en descubrir que la expresión ambigua, indirecta, el carácter metafórico de las situaciones... no era únicamente una manera de burlar la censura, como tantas veces se dijo en España. ... Sabíamos y sabemos que la más vigorosa expresión literaria no es la más directa, y ésta es una de las más felices paradojas del arte: cuanto más sesgada sea la expresión mayor será su efecto reulsivo. (528-29)¹²

Lo indirecto, simbólico y metafórico en el teatro de Buero no sólo responden a una opción *ética*, como la fórmula adecuada para hacer llegar a la población mensajes críticos en un marco de ausencia de libertades, sino también a otra *estética*: la polisemia del símbolo conectaría la obra

11 Antonio Buero Vallejo. «Obligada precisión acerca del “Imposibilismo”» en *Obra completa*. Tomo II. Madrid: Espasa Calpe, 1994. 668-80. Print. (Inicialmente publicada en la revista *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* n° 15, julio-agosto 1960, páginas 1-6)

12 Antonio Buero Vallejo. «Perfil de mi teatro» en *Obra completa*. Tomo II. Madrid: Espasa Calpe, 1994. 527-31. Print.

con universos de significación –individuales y sociales– que, al trascender la anécdota enriquecerían la experiencia teatral. Ética y estética se reforzarían mutuamente, pues gracias a las conexiones culturales las formas mediatizadas resultarían mucho más efectivas que la llamada vía directa a la hora de exponer posturas ideológicas. En consecuencia, en muchas de sus obras Buero Vallejo presenta situaciones y conflictos en los que las decisiones humanas conducen a desenlaces donde aparentemente falta la esperanza, pero el efecto final de la obra no se produce cuando cae el telón, sino en un tiempo posterior, en la mente de cada espectador o lector al tomar postura frente los estímulos estéticos e intelectuales que se le han presentado. Y en esa implicación personal, donde la responsabilidad de las propias acciones es tenida en cuenta por comparación con los hechos que acaban de verse en escena, la esperanza se abre incluso en las obras que se presentan más cerradas: otros, el espectador mismo, puede actuar en la dirección correcta y evitar o resolver el drama personal o colectivo al que se está aludiendo.

Buero Vallejo es un dramaturgo innovador por la habilidad con que maneja el texto y su destreza para lograr que el lector «vea» la obra, abra el telón y observe cómo las acciones se desarrollan con el salir y entrar de personajes, en los cambios de iluminación, en la elección de la música y en la disposición de los elementos escenográficos, tomando clara consciencia de que no está frente a un cuento o una novela, sino ante un texto teatral.

El sueño de la razón es una de las piezas que configuran su ciclo de teatro histórico.¹³ Igual que se considera que su teatro general marca una diferencia con respecto al que se estaba realizando en su tiempo, también se entiende que el teatro histórico de Buero Vallejo resulta innovador. Aunque no lo inventa lo revitaliza, y propone una nueva forma de concebirlo: despoja la historia de todo carácter «sacro» y monolítico, y descubre con su intuición dramática los hechos que quedaron en la sombra, momentos conflictivos de la historia española, sobre los cuales no todo está dicho y cuyos vacíos son una invitación a la pregunta.

13 Ha sido denominado «ciclo histórico» por los académicos, no por el autor. En él incluyen *Un soñador para un pueblo*, *Las Meninas* y *El sueño de la razón*; otros también han incluido *La detonación* y *Las palabras en la arena* o *La tejedora de sueños*. Se llama de esta manera al conjunto de obras basadas en aspectos o eventos tomados de la «historia oficial». Es importante aclarar que aun cuando existe una conexión histórica entre *Un soñador para un pueblo* y *El sueño de la razón*, que justificaría esta idea de ciclo, no es indicio suficiente para pensar que el autor no fuera a escribir otra obra en la misma línea ni que las concibiera como parte de un todo que quedara definitivamente cerrado.

EL TEATRO HISTÓRICO Y BUERO VALLEJO

Por definición la historia es una «exposición sistemática y cronológica del desarrollo de eventos en el pasado» e implica que la forma y el tono estarán determinados por la mano que los plasma, siendo ésta, desde los albores de la escritura, la clase social dominante. La literatura, así como la historia, recibe su «oficialidad» del sector que se encuentra en el poder. Dado que la historia queda asentada por escrito, aun cuando no se busque adornarlo con metáforas y formas retóricas el relato estará plasmado en el estilo narrativo determinado por el punto de vista del historiador. Este elemento subjetivo hace que en cierta medida el relato histórico se codee con la literatura, aunque esta idea no le simpatice a los historiadores que conciben su campo de estudio dentro del círculo de las ciencias y no de las artes, y a los hechos históricos como hechos objetivos a exponer sin atisbos de narrativa. A propósito de esta relación entre la literatura y la historia, Hayden White conceptualiza que

«History» can be set over against «science» by virtue of its want of conceptual rigor and failure to produce the kinds of universal laws that the science characteristically seek to produce. Similarly, «history» can be set over against «literature» by virtue of its interest in the «actual» rather than the «possible», which is supposedly the object of representation of «literary» works. (400)

Así la historia comenzaría a verse como una disciplina mixta en la que se conjuga tanto el conocimiento de los hechos como la intuición. Se basaría en los hechos presentados, pero aportaría construcciones *gestálticas* frente a un conjunto de acontecimientos que, como dice Robin George Collingwood, siempre aparecen de manera fragmentada e incompleta. Este autor citado por White llama a esa forma de intuición científica «la imaginación constructiva», que

told the historian ... what «must have been the case» given the available evidence and the formal properties it displayed to the consciousness capable of putting the right question to it... historians come to their evidence with a sense of the possible forms that different kinds of recognizably human situation can take. He called [Collingwood] this sense the nose for the «story» contained in the evidence or for the «true» story that was buried in or hidden behind the «apparent» story. (Collingwood citado en White 397)

Como White señala, con respecto a ciertos aspectos que a su juicio se le escapan a Collingwood en su enunciado, si bien la historia se le ofrece al académico como un compendio de fragmentos, lo que aparece es sólo la punta del iceberg, cuyo resto invisible siempre es el mayor. Además al escribir la historia se lleva a cabo un proceso selectivo en el que no todos los acontecimientos de un fenómeno social determinado reciben el mismo grado de interés, ya que el escoger o enfatizar algunos eventos implica que se van a minimizar o descartar otros, lo que tiene mucho en común con el proceso del autor al escribir ficción. De esta forma un mismo evento puede ser abordado desde varias perspectivas, dando como resultado una serie de combinaciones que varían el tono y la intención de lo que se relata, bien pudiendo adoptar una actitud exaltada, trágica, sarcástica, irónica o simplemente informativa. Esa «imaginación constructiva» de la cual habla Collingwood es a la que se estaría refiriendo Buero Vallejo cuando comenta:

Por ser teatro y no historia, es además el teatro histórico labor estética y social de creación e invención, que debe, no ya refrendar, sino ir por delante de la historia más o menos establecida, *abrir nuevas vías de comprensión de la misma e inducir interpretaciones históricas más exactas*. Que, para lograrlo, el autor no tiene por qué ceñirse a total fidelidad cronológica, espacial o biográfica respecto de los hechos comprobados, es cosa en la que no hay que insistir. Un drama histórico es una obra de invención, y el rigor imperativo a que aspira atañe a los significados básicos, no a los pormenores. (826. Énfasis agregado)¹⁴

Este será el caso de *El sueño de la razón*, donde el autor elabora una versión artística sobre hechos de la historia española, no sólo como un relato, sino como un medio de establecer relaciones con su tiempo y transmitir un mensaje encubierto dentro de las limitaciones que suponía escribir durante la dictadura de Franco.¹⁵

Si se considera la idea de Collingwood acerca del material de trabajo del historiador como verdad fragmentada, cabría preguntarse cuáles son los fragmentos que componen la historia de España. Durante algún tiempo, más propiamente en la segunda mitad del siglo XX, y con más ahínco después del período de Franco, grupos de his-

14 Antonio Buero Vallejo. «Acerca del drama histórico» en *Obra completa*. Tomo II. Madrid: Espasa Calpe, 1994. 826-30. Print.

15 Al referirse a esta obra en particular el autor señala que: «Cuando me enfrenté con el caso, mitad hipotético y mitad real, de un Goya al que hay que hacer revivir y, por lo tanto, a quien hay que tratar de adivinar tal como fue o tal como pudo haber sido en vida, no encontré medio alguno de simplificar la cuestión. Era, y sigue siendo, muy compleja» (Fernández-Santos 19).

En *El sueño de la razón* las pinturas de Goya van a constituir una parte vital del relato al considerar que se emplean en la puesta en escena las catorce *Pinturas negras* que se encontraban en la Quinta del sordo, así como se hace mención en el diálogo a veintidós de los grabados de su serie *Caprichos* y *Los desastres de la guerra*. Las primeras van a constituir el elemento principal de la escenografía, el refuerzo visual que apoya el diálogo y crea un nuevo nivel de significación más profundo en el sinfín de relaciones que se establecen entre el texto, la imagen y la conciencia del espectador. Las posibilidades de interpretación se multiplican porque Buero recurre a este poder polivalente de la imagen, reforzándolo con la combinación en que las pinturas van apareciendo.

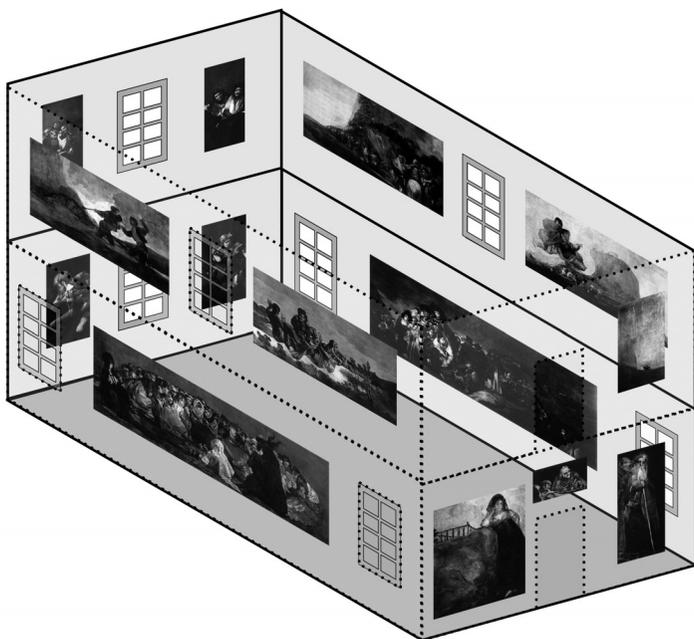


Fig. 1 - Distribución de las pinturas en la «Quinta del sordo»

Como se observa en la Figura 1, y la tabla que le antecede, la representación de las pinturas en la obra no se corresponde con el orden en el que se encontraban en la Quinta del sordo. El orden de las secuencias pictóricas en el drama es de carácter simbólico, o si se quiere,

visualmente semántico. En esta edición se incluyen tal y como van señalándose en el texto, para ayudar al lector a tener una experiencia más completa. Como David K. Herzberger señala

Unlike in a picture book, where illustrations often serve an augmentative function, safely paralleling what has been conveyed in language, Buero's incorporation of painting into *Sueño* creates an iconicity that defines the nature of the entire aesthetic enterprise. It not only reveals the deep meaning of the play, but also structures and mediates its constituent elements. (94)

Buero conjura estas imágenes en su texto para que dialoguen con un público que está sordo y que tiene que buscar la manera de comprender la cadena de acciones físicas que los personajes representan en escena y el sentido profundo de lo que está ocurriendo. A diferencia del lector, que tiene el beneficio de acceder a cada palabra, el público sólo cuenta con lo que puede apreciar en las tablas, de allí que su uso no sea accesorio, sino primordial, por lo cual lo que el público no oiga llegara a su mente por las implicaciones semánticas y emocionales de lo que vea. Sin embargo, el lector carece del impacto plástico del que el espectador disfruta, y compensar eso es uno de los objetivos de esta edición.

Si bien el teatro de Buero Vallejo fue escrito para ser representado, no para reposar en las páginas, es mi modesto deseo que esta publicación acerque al lector lo más posible a la experiencia de estar contemplando la obra en una sala y para ello, se ha tenido especial cuidado en que las ilustraciones de las pinturas goyescas vayan apareciendo en el preciso momento en que el espectador potencial las vería como proyecciones escenográficas. Así, con la esperanza de que el autor, de poder ver esta edición, estuviera complacido con este propósito, permítanme que me transforme de editora en maestra de ceremonias: Bienvenido al teatro, que disfrute la función.

YOSÁLIDA C. RIVERO-ZARITZKY

2010

OBRAS CONSULTADAS

- Adams, Hazard and Searle, Leroy, ed. *Critical Theory Since 1965*. Tallahassee: University Press of Florida, 1986. Print.
- Alonso-Fernández, Francisco. *El enigma Goya. La personalidad de Goya y sus pinturas tenebrosas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1999. Print.
- Anderson, Janice. *La vida y obras de Goya*. Bogotá: El Sello Editorial Limitada, 1997. Print.
- Aristóteles. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990. Print.
- Blanco, José Ignacio. *Teatro y poder*. Burgos: Publicaciones de la Universidad de Burgos, 1990. Print.
- Bobes Naves, Jovita. *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo*. Kassel: Universidad de Oviedo, 1997. Print.
- Borel, Jean-Paul. *El teatro de lo imposible*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1966. Print.
- Buero, Carlos. «Buero en casa de Goya». *Biblioteca Antonio Buero Vallejo*. Burdeos: Instituto Cervantes, 2007. 8-15. Print.
- _____. «Nota para Estreno». *Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo* 33.1 (2007): 13. Print.
- _____. «Nota explicativa al Monólogo para su hijo Enrique». *Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo* 33.1 (2007): 14-5. Print.
- Buero Vallejo, Antonio. *Obras completa*. Tomo I. Ed. Mariano de Paco y Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Espasa Calpe, 1994. Print.
- _____. *Obra completa*. Tomo II. Ed. Mariano de Paco y Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Espasa Calpe, 1994. Print.
- _____. *The Sleep of Reason*. Trans. Marion Peter Holt. Pennsylvania: University Park, 1998. Print.
- _____. *El sueño de la razón*. Ed. Mariano de Paco. Madrid: Espasa Calpe, 2007. Print.
- Cohen, Bruce J. *Introducción a la sociología*. México: McGraw Hill, 1986. Print.
- Comella, Beatriz. *La inquisición española*. Madrid: Ediciones Rialp, 1999. Print.
- Contreras, Jaime. *Historia de la inquisición española (1478-1834)*. Madrid: Arco Libros, 1997. Print.

- Cuevas García, Cristóbal, ed. *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Barcelona: Anthropos Editorial del hombre, 1990. Print.
- Diccionario de la Real Academia Española*. Vigésima segunda edición. 21 de marzo de 2010. Web. 15 de mayo de 2010. <<http://rae.es/rae.html>>.
- Dixon, Víctor. «“Pintar de otra manera”: Art in the Life and Work of Antonio Buero Vallejo». *Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo* 27.1 (2001): 13-21. Print.
- Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid: Editorial Gredos, 1977. Print.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1989. Print.
- _____. *Sociología del arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1988. Print.
- Eco, Humberto. «El signo teatral». *Gestos* 2 (1986): 131-36. Print.
- Fernández-Santos, Ángel. «Sobre *El sueño de la razón*: Una conversación con Antonio Buero Vallejo». *Primer Acto* 117 (1970): 18-27. Print.
- Gassier, Pierre and Wilson Juliet. *The Life and Complete Work of Francisco Goya*. New York: Reynal & Co., 1971. Print.
- Geirola, Gustavo. «Bases para una semiótica de la teatralidad: espacio, imagen y puesta en escena». *Gestos* 15 (1993): 25-40. Print.
- González de Zarate, Jesús María. *Goya, de lo bello a lo sublime. Una imagen de la conciencia en las Pinturas negras*. Madrid: Grupo Unido de Proyectos y Operaciones, 1996. Print.
- Goya y Lucientes, Francisco. *El sueño de la razón produce monstruos*. 1793-1796. Grabado. Museo del Grabado de Goya, Fuendetodos.
- _____. *El Aquelarre*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- _____. *Asmodea*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- _____. *Dos frailes*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- _____. *Las fisgonas*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- _____. *Judith*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.

- _____. *La lectura*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- _____. *Leocadia*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- _____. *Las Parcas*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- _____. *El perro*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- _____. *Riña a garrotazos*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- _____. *La romería de San Isidro*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- _____. *El Santo Oficio*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- _____. *Saturno*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- _____. *Viejos comiendo sopa*. 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- Halsey, Martha. *From Dictatorship to Democracy*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1994. Print.
- _____. and Phyllis Zatlin. *The Contemporary Spanish Theater. A Collection of Critical Essays*. Boston: University Press of America, 1988. Print.
- _____. «Goya in the Theater: Buero Vallejo's *El sueño de la razón*». *Kentucky Romance Quarterly* 18 (1971): 207-21. Print.
- Helbo, André. «Semiótica y teatrología. Encuadre metodológico y metodología del encuadre». *Gestos* 13 (1992): 9-13. Print.
- Henríquez-Sanguineti, Carolina. «La utilización de la historia en el teatro español contemporáneo». Ed. Juan Villegas. *Encuentros y desencuentros de culturas: siglo XIX y XX*. Tomo IV. Irvine: Universidad de California, 1994. 106-11. Print.
- Herzberger, David K. «Fiction, History and Dissent in Francoist Spain». Ed. Linda Gould Levine and Ellen Engelson Marson. *Proyecciones sobre la novela*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1997. 29-37. Print.
- _____. «The Painterly Vision of Buero Vallejo's *El sueño de la razón*». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 39:2 (1985): 93-103. Print.

- Holt, Marion Peter. «Remembering Antonio: The Mysteries of Chance.» *Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo* 27.1 (2001): 29-33. Print.
- Iglesias Feijoo, Luis. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela: Secretariado de publicaciones de la universidad, 1982. Print.
- _____. «Imágenes del poder en el teatro español contemporáneo: Valle-Inclán y Buero Vallejo.» *Crítica Hispánica* 16:1 (1994): 141-56. Print.
- _____. y Mariano de Paco. Prólogo. *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Espasa Calpe, 1994. ix-cix. Print.
- _____. *Buero antes de Buero*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2007. Print.
- Ladner, Erik Christopher. «The Limits of *Posibilismo*: The Censors and Antonio Buero Vallejo.» Diss. The University of Texas, 2006. Print.
- Martínez Ruiz, Florencio. «Buero Vallejo o *El sueño de la razón*». *Razón y fe. Revista hispanoamericana de cultura* 181 (1970): 464-68. Print.
- Menéndez Peláez, Jesús et al. *Historia de la literatura española*. Volumen III. Madrid: Editorial Everest, 1995. Print.
- Mira Nouselles, Alberto. *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo*. Valencia: Universitat de Valencia, 1996. Print.
- Monleón, José. «Historia y drama histórico durante la dictadura.» *Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo* 14:1 (1988): 5-6. Print.
- Nicholas, Robert L. «Illusions and Hallucinations (Antonio Buero Vallejo: Three Recent Plays)». *Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo* 12 (1986): 63-5. Print.
- Nordström, Folke. *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid: Visor, 1989. Print.
- Ortega y Gasset, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Revista de Occidente, 1980. Print.
- Paco, Mariano de y Virtudes Serrano. «Las últimas obras de Buero Vallejo: principio y fin de una búsqueda.» *Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo* 27.1 (2001): 47-51. Print.
- Pajón Mecloy, Enrique. «El teatro de Antonio Buero Vallejo, una nueva aventura de la conciencia.» *Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo* 33.1 (2007): 7-12. Print.

- Rice, Mary. «Dreams as Subversion in *Aventura en lo gris* and *El sueño de la razón*». *Cincinnati Romance Review* (1990): 134-42. Print.
- Ridao, José María. *Contra la historia*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2000. Print.
- Ridley, Alison. «Judith and Leocadia: The Intertextual Heroines of Buero Vallejo's *El sueño de la razón*». *Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo* 23 (1997): 42-8. Print.
- _____. «Goya's Rediscovery of Reason and Hope: The Dialectic of Art and Artist in Buero Vallejo's *El sueño de la razón*». *Bulletin of Hispanic Studies* LXXIII (1996): 105-15. Print.
- Rivero-Moreno, Yosálida C. «Silencio y rebelión en el teatro histórico de Antonio Buero Vallejo». Master Thesis. Montclair State University, 2001. Print.
- Rodríguez Richard, José. «Visión y sentido de la historia en el teatro español contemporáneo». Ed. Patrick Collard. *La memoria histórica de las letras hispánicas contemporáneas*. Gineva: Románica Gandensia, 1994. 127-43. Print.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1997. Print.
- _____. «Pasado/Presente en el drama histórico». *Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo* 14:1 (1988): 22-5. Print.
- Rumeu de Armas, Antonio. *Historia de España moderna*. Salamanca: Ediciones Anaya, 1969. Print.
- Runes, Dagoberto. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Editoria Grijalbo, 1981. Print.
- Sastre, Alfonso. «Teatro imposible y pacto social». *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* 14 (mayo-junio 1960): 1-2. Print.
- Sopena. *Historia de España*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, S. A., 1994. Print.
- Tomlinson, Janis A. *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993. Print.
- Toro, Fernando de. «La semiósis teatral». *Gestos* 4 (1987): 47-63. Print.
- Tusell, Javier. *Historia de España*. Madrid: Taurus, 1998. Print.
- Verdú de Gregorio, Joaquín. *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo*. Barcelona: Editorial Ariel, 1977. Print.



Fig. 2 - Francisco de Goya atendido por el doctor Eugenio Arrieta

EL SUEÑO
DE LA
RAZÓN
Fantasía

A *VICENTE SOTO*, que me instó a escribir
esta obra, diciéndome:
«Yo creo que Goya oía a los gatos».

A.B.V.

Esta obra se estrenó el 6 de febrero de 1970,
 en el Teatro Reina Victoria, de Madrid,
 con el siguiente

Reparto

DON FRANCISCO TADEO CALOMARDE	Antonio Queipo.
EL REY FERNANDO VII	Ricardo Alpuente.
DON FRANCISCO DE GOYA	José Bódalo.
DOÑA LEOCADIA ZORRILLA DE WEISS	María Asquerino.
DON EUGENIO ARRIETA	Miguel Ángel.
DOÑA GUMERSINDA GOICOECHEA.	Paloma Lorena.
DON JOSÉ DUASO Y LATRE	Antonio Puga.
MURCIÉLAGO	} Manuel Arias.
SARGENTO DE VOLUNTARIOS REALISTAS	
CORNUDO	} José M ^a Asensi De Mora.
VOLUNTARIO 1 ^o	
DESTROZONA 1 ^a .	} José Luis Tutor.
VOLUNTARIO 2 ^o .	
DESTROZONA 2 ^a	} Manuel Caro.
VOLUNTARIO 3 ^o	
GATA	} Roberto Abelló.
VOLUNTARIO 4 ^o	
VOZ DE MARÍA DEL ROSARIO WEISS	Mari Nieves Aguirre.
OTRAS VOCES.	

En Madrid. Diciembre de 1823.¹

Derecha e izquierda, las del espectador.

Dirección: José Osuna.

1 1823 es el año en el que Fernando VII se libera del juramento de obediencia a la Constitución de 1812 —que había realizado obligado por los liberales— y vuelve a reinstaurar la monarquía absoluta.

ADVERTENCIA

Todas las palabras del diálogo puestas entre paréntesis se articulan por los personajes en silencio, y no cumplen en el texto otra función que la de orientar el trabajo de los intérpretes. El director puede, por consiguiente, reelaborar según su criterio los textos auxiliares que el espectador no debe oír.

Todas las frases del diálogo puestas entre comillas son textos gogyescos.

Los fragmentos enmarcados entre corchetes fueron suprimidos por el propio autor en las representaciones del estreno para ajustar la obra a los horarios comerciales del teatro de entonces y constituyen «cortes» creativamente ponderados que pueden emplearse para puestas en escena de menor duración.

PARTE PRIMERA

La escena sugiere, indistintamente, las dos salas –planta baja y piso alto– que GOYA, en su quinta,² decoró con las «pinturas negras». La puerta achaflanada³ del lateral derecho deja entrever un rellano y una escalera interior; la de la izquierda, otra sala. Junto a la pared del fondo, una gradilla⁴, que el pintor usa para trabajar sobre los muros, y un arcón⁵, sobre el que descansa una escopeta y en cuya tapa se han ido apiñando⁶ los tarros de colores, frascos de aceite y barniz, la paleta y los pinceles. Vuelto contra la pared, un cuadro pequeño. En el primer término izquierdo, mesa de trabajo, con grabados, papeles, álbumes, lápices, campanilla de plata y un reloj de mesa. Tras ella, un sillón. A su derecha, una silla. En el primer término derecho, tarima redonda con brasero⁷ de copa, rodeada de sillas y un sofá. Algunas otras sillas o taburetes⁸ por los rincones.

(Oscuridad total. La luz crece despacio sobre el primer término de la escena e ilumina a un hombre sentado en un sillón regio, que está absorto en una curiosa tarea: la de bordar, pulcro y melindroso, en un bastidor. Cuando se ensancha el radio de la luz se advierte, a la izquierda, a otro hombre de pie, y a la derecha, un velador⁹ con un cestillo de labor; un catalejo y una pistola. El hombre sentado es el REY FERNANDO VII. Representa treinta y nueve años y viste de oscuro. Sobre el pecho, los destellos de

2 *Quinta*: en la actualidad se refiere a una posesión o casa de campo con terreno. Antiguamente, «10. f. Casa de recreo en el campo, cuyos colonos solían pagar por renta la quinta parte de los frutos.» (Diccionario de la Real Academia Española, versión digital, de aquí en adelante se abreviará: *DRAE*).

3 *Achaflanada*: Viene de chaflán: «Plano largo y estrecho que, en lugar de esquina, une dos paramentos o superficies planas, que forman ángulo». (*DRAE*).

4 *Gradilla*: gradas, escalera pequeña.

5 *Arcón*: baúl de tapa llana y grandes dimensiones.

6 *Se han ido apiñando*: se han ido juntando.

7 *Brasero*: artefacto de metal redondo donde se quemaba madera para calentar un cuarto.

8 *Taburete*: silla sin respaldo ni brazos.

9 *Velador*: mesita de un solo pie, redonda por lo común.

una placa. Su aspecto es vigoroso; la pantorrilla¹⁰, robusta. Las patillas¹¹ morenas enmarcan sus carnosas mejillas; las greñas del flequillo cubren a medias su frente. Bajo las tupidas¹² cejas, dos negrísimas pupilas inquisitivas. La nariz, gruesa y derribada, monta sobre los finos labios, sumidos por el avance del mentón y de ordinario sonrientes. El caballero que lo acompaña es DON FRANCISCO TADEO CALOMARDE.¹³ Representa unos cincuenta años y también viste de oscuro. El cabello, alborotado sobre la frente despejada; dos ojillos socarrones¹⁴ brillan en su acarnerada¹⁵ fisonomía).

CALOMARDE —Vuestra Majestad borda primorosamente.

EL REY —Favor que me haces, Calomarde...

CALOMARDE —Justicia, señor. ¡Qué matices! ¡Qué dulzura!

EL REY —Lo practiqué mucho en Valençay, para calmar las impacencias del destierro. (*Breve pausa.*) No vendría mal que todos los españoles aprendiesen a bordar. Quizá se calmasen todos.

CALOMARDE —(*Muy serio.*) Sería una cristiana pedagogía. ¿Quiere Vuestra Majestad que redacte el decreto?

EL REY —(*Ríe.*) Aún no eres ministro, Tadeo. (*Puntadas.*) ¿Qué se dice por Madrid?

CALOMARDE —Alabanzas¹⁶ a Vuestra Majestad. Las ejecuciones sumarias y los destierros han dejado sin cabeza a la hidra¹⁷ liberal. Los patriotas [respiran y] piensan que se la puede dar

10 *Pantorrilla*: parte posterior de la pierna debajo de la rodilla.

11 *Patillas*: vello facial que se deja crecer al lado de las mejillas.

12 *Tupidas*: llenas.

13 *Francisco Tadeo Calomarde de Retascón y Arriá*: (1773-1842) noble y político español, duque de Santa Isabel de las Dos Sicilias. De origen labriego pobre, merced a su inteligencia logró cursar Filosofía y Leyes en la Universidad de Zaragoza. Debió su ascenso a una inusual habilidad —muy criticada— para obtener apoyos de personajes encumbrados. Ministro de Gracia y Justicia (1823-1833) durante la restauración de Fernando VII promulgó un Plan General de Estudios del Reino que eliminaba estudios científicos, desandando lo actualizado durante la breve influencia napoleónica.

14 *Socarronería*: «Astucia o disimulo acompañados de burla encubierta.» (*DRAE*).

15 *Acarnerada*: que semeja a un carnero, de muchas carnes.

16 *Alabanzas*: elogios por buenas cualidades.

17 *Hidra*: monstruo mitológico cuyas cabezas se multiplicaban al cortarlas.

por bien muerta..., a condición de que se le siga sentando la mano.

[EL REY —Habrà mano firme. Pero sin Inquisición. Por ahora no quiero restaurarla.

CALOMARDE —El país la pide, señor.

EL REY —La piden los curas. Pero desde el 14 al 20¹⁸ la usaron sin freno para sus politiquerías y se ha vuelto impopular.

CALOMARDE —Nada de aquellos seis benditos años puede hoy ser más impopular que los desafueros constitucionales de los tres siguientes¹⁹. En mi humilde criterio, señor, antes de que termine 1823 Vuestra Majestad debería restaurar cuanto ayudase a borrar el crimen liberal, para que la historia lo señale como el año sublime en que la Providencia²⁰ os restituyó el poder absoluto de vuestros abuelos.]

EL REY —(*Ríe.*) Por eso. Para que mi poder sea absoluto, no quiero Inquisición.

[CALOMARDE —Quizá más adelante...

EL REY —(*Ríe a carcajadas.*) Quizá más adelante seas ministro. Ten paciencia, y que la Inquisición la tenga contigo.]

CALOMARDE —(*Suspira.*) Quiera Dios que 1824 sea como un martillo implacable para *negros*²¹ y masones de toda laya.²²

[EL REY —Dalo por cierto.

18 De 1814 a 1820, con la vuelta de Fernando VII al poder, reapareció la Inquisición. Como la Ilustración se basaba en el uso de la razón y el conocimiento científico se le consideró opuesto a la fe y por lo tanto una amenaza a la religión. Hubo una gran persecución de liberales (los afrancesados) que estaban en contra de la vuelta de la monarquía absoluta.

19 El «Trienio liberal o constitucional» de 1820 a 1823 en el cual, a su inicio, un grupo de liberales encabezado por el coronel Rafael Riego obliga a Fernando VII a jurar la Constitución de 1812. Se referirán a su ejecución en las próximas líneas.

20 *La Providencia*: forma de referirse a Dios sin nombrarlo.

21 *Negros*: despectivo por «liberales».

22 *Laya*: «Calidad, especie, género». (*DRAE*).

CALOMARDE —Señor, he discurrido²³ otros dos decretos muy oportunos... Si Vuestra Majestad se dignase aprobarlos el próximo año...]

EL REY —(*Levanta la mano y lo interrumpe con frialdad.*) ¿De qué más se habla?

CALOMARDE —(*Suave.*) Del Libro Verde, señor. (EL REY *lo mira.*) Aunque nadie lo ha visto...

EL REY —Pues existe.

CALOMARDE —Entonces, señor, ¿por qué guardarlo?

EL REY —Es una relación de agravios a mi persona.

[CALOMARDE —Que merecen, por consiguiente, pronto castigo.

EL REY —(*Sonríe.*) Para tejer una soga es menester²⁴ tiempo.]

CALOMARDE —[Me maravilla vuestra sagacidad, señor. Ahora comprendo que] Vuestra Majestad prefiere acopiar²⁵ evidencias...

EL REY —Algo así...

CALOMARDE —(*Después de un momento, le tiende un papel lacrado y abierto.*) ¿Cómo ésta?

EL REY —(*Toma el papel.*) ¿Qué me das?

CALOMARDE —Una carta interceptada, señor. (EL REY *la lee y se demuda. Luego reflexiona.*)

EL REY —¿Presenciaste tú la ejecución de Riego?

23 *Discurrir*: pensar o reflexionar.

24 *Menester*: Necesario.

25 *Acopiar*: reunir, coleccionar.

CALOMARDE —Hace un mes, señor.

EL REY —(*Deja la carta sobre el velador.*) Muchos relatos me han hecho de ella... ¿Cuál es el tuyo?²⁶

CALOMARDE —Fue un día solemne. Todo Madrid aclamaba vuestro agosto²⁷ nombre al paso del reo²⁸, arrastrado en un serón²⁹ por un borrico...

EL REY —Se diría un grabado de Goya.

CALOMARDE —(*Lo mira, curioso.*) Justo, señor... Riego subió al cadalso³⁰ llorando y besando las gradas, mientras pedía perdón como una mujerzuela...

EL REY —[¿Fue así?] ¿Lo viste tú?

CALOMARDE —Y todo Madrid conmigo.

EL REY —Luego tuvo miedo.

CALOMARDE —Ya se había retractado por escrito.

EL REY —¿Bajo tormento?

CALOMARDE —(*Desvía la vista.*) Si lo hubo, ya no lo sufría, y tuvo miedo. ¡El héroe de las Cabezas, el charlatán de las Cortes, el ge-

26 El fiscal pidió horca y desmembramiento. Pero el tribunal impuso la pena ordinaria de horca y confiscación de bienes. Puesto en capilla, y aprovechándose de la debilidad producida por la incomunicación y falta de alimento, le hicieron creer que obtendría indulto si firmaba una retractación, buscando desprestigiarlo ante la posteridad. Fernando VII llegó a Madrid seis días después, con la guerra terminada. Con el tiempo el ajusticiamiento de Riego se convertiría en un símbolo del absolutismo. Muerto Fernando VII la reina regente, a fin de consolidar a su hija Isabel II frente a los carlistas, optó por el lado liberal, y procedió a la rehabilitación histórica de Riego. La Segunda República adoptó el Himno de Riego como himno oficial y símbolo de la libertad.

27 *Augusto*: «Que infunde o merece gran respeto y veneración por su majestad y excelencia». (*DRAE*).

28 *Reo*: prisionero.

29 *Serón*: Tipo de cesta grande que tirada por animales servía para transportar escombros.

30 *Cadalso*: tarima donde ajustician a los condenados a muerte.

neral de pacotilla apestaba de miedo! Al paso del serón los chisperos³¹ reían y se tapaban las narices...

EL REY —(*Con un mohín de asco*). Ahorra pormenores.³²

CALOMARDE —¿Por qué no decir, señor, que la vanagloria liberal terminó en diarrea?

EL REY —Porque no todos son tan cobardes.

CALOMARDE —¿Piensa tal vez Vuestra Majestad en el autor de esa carta?

EL REY —Quien escribe hoy así, o es un mentecato³³ o un valiente.

CALOMARDE —¡Un estafermo³⁴ sin juicio, señor, como toda esa cobarde caterva³⁵ de poetas y pintores! Reparad en cuántos de ellos han escapado a Francia.

EL REY —Él no.

CALOMARDE —Él se ha escondido en su casa de recreo, a la otra orilla del Manzanares. Como un niño que cierra los ojos, piensa que los de Vuestra Majestad no pueden alcanzarle. Sin embargo, desde este mismo balcón podéis ver la casa con vuestro catalejo. (*Se lo tiende. EL REY aparta el bordado, se levanta, ajusta el catalejo y mira al frente.*)

EL REY —¿Es aquella quinta cercana al puente de Segovia?

CALOMARDE —La segunda a la izquierda.

EL REY —Apenas se divisa entre los árboles... Desde que volví a

31 *Chispero*: «(Por la abundancia de herreros que había antiguamente en este barrio). coloq. Hombre del barrio de Maravillas de Madrid» (*DRAE*).

32 *Pormenores*: detalles.

33 *Mentecato*: «de escaso juicio o entendimiento». (*DRAE*).

34 *Estafermo*: «Persona que está parada y como embobada y sin acción» (*DRAE*).

35 *Caterva*: «Multitud de personas o cosas consideradas en grupo, pero sin concierto, o de poco valor e importancia» (*DRAE*).

Madrid, no ha venido a rendirme pleitesía³⁶.

CALOMARDE —Ni a cobrar su sueldo, señor. No se atreve.

EL REY —¿Qué estará haciendo?

CALOMARDE —Temblar.

EL REY —Ese baturro³⁷ 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 en la misma moneda. A mí me ha retratado poco y a mis esposas, nada.

CALOMARDE —Suave castigo, señor. Esa carta...

EL REY —Hay que pensarlo.

CALOMARDE —¡No es el gran pintor que dicen, señor! Dibujo incorrecto, colores agrios... (EL REY *baja el catalejo*.) Retratos reales sin nobleza ni belleza³⁸... Insidiosos grabados contra la dinastía, contra el clero... Un gran pintor es Vicente López.³⁹

EL REY —[Y lo prefiero desde 1814.] (*Se sienta*.)

36 *Pleitesía*: Reverencia.

37 *Baturro*: (pop. Aragón) persona «de la tierra», campesino.

38 Con este fragmento Buero Vallejo refleja una forma de pensar de la época con respecto a un arte que no podía ser apreciado bajo la lente de su tiempo. Para el ojo acostumbrado a los cánones clásicos de belleza las pinturas y dibujos de Goya de las series *Caprichos*, *Desastres de la guerra* y *Disparates* no eran arte sino borrones de una mente perturbada. Buero muestra cómo las percepciones, que parecen tan normales en un momento histórico, no necesariamente se mantienen en el tiempo, ya que hoy por hoy, al respecto de las pinturas de Goya, no hay quien niegue su gran valor artístico al punto que se le considera el precursor de la pintura moderna. El «sentido común» de determinado período histórico puede equivocarse y contribuir a que la colectividad permanezca ciega ante las innovaciones.

39 Pintor de estilo neoclásico famoso por retratar a las personas más influyentes de su tiempo. Fue quien sucedió a Goya como pintor de la Corte.

[CALOMARDE —Vuestra Majestad prueba así su buen gusto. Y su virtud, porque López es también un pintor virtuoso. Sus retratos dan justa idea de los altos méritos de sus modelos. Cuando pasen los siglos, Vuestra Majestad verá, desde el cielo, seguir brillando la fama de López y olvidados los chafarrinones⁴⁰ de ese fatuo. A no ser que se le recuerde... por el ejemplar castigo que Vuestra Majestad le imponga.

EL REY] —¡Cuánta severidad, Tadeo! ¿Te ha ofendido él en algo?

CALOMARDE —Mucho menos que a Vuestra Majestad. Se negó a retratarme. (EL REY *lo mira*.) [Aunque su pintura me desagrade, quise favorecerle... Y ese insolente alegó que le faltaba tiempo.] Pero mi severidad nada tiene que ver con pequeñeces tales... Es al enemigo del rey y de la patria a quien aborrezco⁴¹ en él.

EL REY —(*Risueño*.) ¿Qué quieres para ese cascarrabias?⁴² ¿La muerte de Riego?

CALOMARDE —(*Suave*.) Es Vuestra Majestad quien la ha recordado al leer la carta.

EL REY —(*Vuelve a bordar*.) Su prestigio es grande...⁴³

CALOMARDE —Ese papel merece la horca. (*Un silencio. Se inclina de nuevo para apreciar el bordado*.) ¡Qué delicia esos verdes, señor! Bordar también es pintar... (*Risueño*.) ¡Vuestra Majestad pinta mejor que ese carcamal!⁴⁴

[EL REY —Entonces, ¿la prisión?

CALOMARDE —Primero, la prisión. Después, hacer justicia.]

40 *Chafarrinones*: «Borrón o mancha que deslucen algo». (DRAE).

41 *Aborrecer*: odiar.

42 *Cascarrabias*: gruñón, persona que se molesta con facilidad.

43 Esta reflexión cobra especial sentido cuando se recuerda que el propio Fernando VII debió cantar el himno de Riego frente a la multitud desde uno de los balcones del Palacio Real de Madrid.

44 *Carcamal*: Peyorativo para persona vieja.

EL REY —(*Después de un momento.*) ¿Quién es el destinatario?

CALOMARDE —Martín Zapater, señor. Un amigo de la infancia.

EL REY —¿Masón? ¿Comunero?

CALOMARDE —No hay noticias de ello... Lo estoy indagando.

[EL REY —Los pétalos son delicados de bordar... Hay que fundir tonos diferentes... Lo más difícil es la suavidad.] (*Comienza a oírse al sordo latir de un corazón.*)⁴⁵

[CALOMARDE —¿Qué primor! Sólo un alma noble puede expresar así el candor de las flores.] (EL REY [*sonríe, halagado.*] *Pero no tarda en levantar, inquieto, la cabeza. Los latidos ganaron fuerza y se precipitan, sonoros, hasta culminar en tres o cuatro rotundos golpes, a los que suceden otros más suaves y espaciados. EL REY se levanta antes de que el ruido cese y retrocede hacia la derecha. Un silencio.*)

EL REY —¿Qué ha sido ese ruido?

CALOMARDE —(*Perplejo.*) Lo ignoro, señor.

EL REY —Ve a ver. (CALOMARDE *sale por la izquierda.* EL REY *empuña el pistolete del velador.* CALOMARDE *regresa.*)

CALOMARDE —En la antecámara nada han oído, señor.

EL REY —Era un ruido, ¿no?

CALOMARDE —(*Titubea.*) Un ruido... débil.

45 En este primer segmento de la obra se incluye el uso de un elemento sonoro que marca el nexo entre el rey y Goya: los latidos del corazón. El rey los escucha tan fuertes que piensa que algo ha ocurrido en palacio, pero ni Calomarde a su lado, ni quienes se encuentran en la antesala, los escuchan. Los latidos se relacionan con el temor. Aquí todo indica que el rey teme al pintor, quien representa otro liberal que no huye y que se atreve a dedicarle improperios prácticamente frente a sus narices. Lo cual le hace exclamar: «¡Quiero vasallos sumisos que tiemblen! Y un mar de llanto por los insultos a mi persona» (16). Desde ese momento hace llamar a quienes le ayudarán a reducir—directa e indirectamente—a ese enemigo: el general de los Voluntarios Realistas y el padre Duaso, respectivamente.

EL REY —¿Débil? (*Abandona el pistolete, se sienta y coge, pensativo, el bordado.*) Que doblen esta noche la guardia.

CALOMARDE —Sí, Majestad.

EL REY —(*Borda y se detiene.*) ¡No quiero gallos de pelea! ¡Quiero vasallos sumisos que tiemblen! Y un mar de llanto por todos los insultos a mi persona.

CALOMARDE —(*Quedo.*)⁴⁶ Muy justo, señor. (*EL REY borda.*)

EL REY —Escucha, Calomarde. Esto es confidencial. Le dirás al comandante general de los Voluntarios Realistas que pase a verme mañana a las diez.

CALOMARDE —(*Quedo.*) Así lo haré, señor.

EL REY —(*Después de un momento.*) Y a don José Duaso y Latre... (*Calla.*)

CALOMARDE —Al padre Duaso...



46 *Quedo*: «Con voz baja o que apenas se oye». (*DRAE*).

47 Las imágenes no forman parte del texto de la obra de Buero. Se incluyen como ayuda visual a la lectura. En las proyecciones, la pintura de mayor tamaño ocupa el centro y es apoyada por las ubicadas a derecha e izquierda. El uso de las *Pinturas negras* de Goya no apunta sólo a una conciencia plástica sino también a potenciar los significados sociopolíticos. No es aleatoria la elección del *Aquelarre* para iniciar las proyecciones —vale mencionar que la obra culmina con esta pintura y constituye la continuación pictórica

EL REY —Le dirás que le espero también.

CALOMARDE —¿A la misma hora?

EL REY —A otra. Que no se vean. A las tres de la tarde.

CALOMARDE —Corriente, señor.

EL REY —(*Bordando.*) ¿No es aragonés el padre Duaso?

CALOMARDE —Aragonés, señor, como yo. (*Breve pausa.*) Y como don Francisco de Goya y Lucientes. (*Se miran.* EL REY *sonríe y se aplica al bordado. Oscuro lento. Cuando vuelve la luz, ilumina en primer término a un anciano que mira por un catalejo hacia el frente. En el fondo se proyecta, despacio, el «Aquelarre»⁴⁷ [Fig. 3]. Blancos son ya los cabellos y patillas del anciano, más bien bajo de estatura, pero vigoroso y erguido. Viste una vieja bata llena de manchas de pintura. Cuando baja el catalejo descubre una hosca e inconfundible fisonomía: la de DON FRAN-*

Fig. 3 - El Aquelarre



de la escena anterior. Amén de introducir la imagen del rey, sus temores, y su deseo de hacer temblar a sus enemigos, lo que aparece en el cuadro es realmente una silueta oscura capaz de amedrentar y ante la cual todos se postran. Hay miradas de asombro, quizás miedo; unos personajes aparecen en actitud humillada, y otros ocultan el rostro. Buero Vallejo logra establecer un paralelismo entre las figuras del cuadro y el rey y sus súbditos en el tiempo representado (1823), y también volver al espectador al tiempo del estreno (1970), donde el gobierno juega idéntico rol represivo.

CISCO DE GOYA. *El viejo pintor vuelve a mirar por el catalejo; luego suspira, se dirige a la mesa, deja allí el instrumento y recoge unas gafas, que se cala*⁴⁸. *Se vuelve y mira a la pintura del fondo por unos segundos; se acerca luego al arcón, toma paleta y pinceles, sube por la gradilla y da unas pinceladas en el «Aquelarre». Óyese de pronto un suave maullido. GOYA se detiene, sin volver la cabeza, y a poco sigue pintando. Otro maullido. El pintor vuelve a detenerse. Los maullidos menudean; dos o tres gatos los emiten casi al tiempo. GOYA sacude la cabeza y, con la mano libre, se oprime un oído. Silencio. GOYA, baja de la gradilla, deja sus trebejos*⁴⁹ *y avanza, mirando a los rincones. Un largo maullido le fuerza a mirar a una de las puertas. Silencio. El pintor arroja las gafas sobre la mesa, se despoja de la bata y vocifera con su agria voz de sordo.)*

GOYA — ¡Leo! (*Breve pausa.*) ¡Leocadia! (*Va al sofá, de donde recoge su levitón.*) ¿No hay nadie en la casa? (*Vistiéndose, va a la puerta izquierda.*) ¡Nena!... ¡Mariquita! (*Aguarda, ansioso. Se oye la risa de una niña de ocho años. Una risa débil, lejana, extraña. Se extingue la risa. Turbado, GOYA vuelve al centro y torna a oprimirse los oídos. En un raptó de silenciosa furia empuña la campanilla de la mesa y la agita repetidas veces, sin que se oiga el menor ruido. DOÑA LEOCADIA ZORRILLA entra por la derecha, con ademanes airados*⁵⁰ *y profiriendo inaudibles palabras. Es una hembra de treinta y cinco años, que no carece de atractivo, aunque diste de ser bella; una arrogante vascongada de morenos cabellos, sólidos miembros y vivos ojos bajo las negras cejas.*)

LEOCADIA — (¡Qué voces! ¡Qué prisas! ¿Te ha picado un alacrán?)⁵¹

GOYA — (*Agrio.*) ¿Qué dices? (*LEOCADIA suspira — tampoco se oye el*

48 *Calar*: en este contexto, que se coloca.

49 *Trebejos*: instrumentos, en este caso de pintura.

50 *Ademanes airados*: gestos de molestia, ira.

51 Por medio del uso de la campanilla y las palabras inaudibles de Leocadia que entra al llamado de ésta, se lleva al espectador a participar de la sordera de Goya, quizás a desorientarse un poco en su asiento por no poder escuchar lo que le dice la mujer a su marido y por ende a prestar más atención al tratar de leer los labios de ella y completar el mensaje con las respuestas de Goya. Buero manipula de manera magistral las experiencias del espectador en esta obra y lo hace participar en la reconstrucción del mensaje.

El hecho de que Buero Vallejo recurra al uso de la modulación de las palabras de manera

suspiro – y forma rápidos signos del alfabeto de Bonet⁵² con su mano diestra.) ¡No me ha picado ningún alacrán! ¿Dónde está la nena?

LEOCADIA —(*Señala hacia la izquierda.*) (Ahí dentro.)

GOYA —¡Mientes! [La he llamado y no acude.] ¿Dónde la has mandado?

LEOCADIA —(*Nada turbada por el renuncio.*⁵³) (A pasear.)

GOYA —(*Iracundo.*) ¡Con la mano! (LEOCADIA *forma rápidos signos y grita al tiempo inaudiblemente, enfadada.*)

LEOCADIA —(¡A pasear!)

GOYA —¿A pasear [en estos días]? (*La toma de la muñeca.*) ¿Estás loca?

LEOCADIA —(*Forcejea.*) (¡Suelta!)

GOYA —¡No pareces su madre! ¡Pero lo eres, y has de velar por tus hijos! ¡Para ti se han acabado los saraos,⁵⁴ [y los paseos a caballo,] y los meneos de caderas!

LEOCADIA —(*Habla al tiempo, incesante.*) (¡Pues lo soy! ¡Y sé lo que hago! ¡Y los mando donde se me antoja! ¡Vamos! ¡Tú no eres quién para darme lecciones...!)

GOYA —(*Ante sus manoteos y gesticulaciones, termina por gritar.*) ¡Basta de muecas!⁵⁵ (LEOCADIA *se aparta, desdeñosa*⁵⁶, y traza breves

silente por parte de los demás personajes cuando Goya se encuentra presente, comporta una gran dificultad escénica; la representación debe ser muy bien llevada para que la interpretación no caiga en pantomima. A nivel auditivo las partes donde aparece Goya son prácticamente monólogos con la variante visual de otros personajes que amplían la cadena de acciones físicas de la escena; éstas a su vez sirven de base para aquellas otras donde Goya se ausenta y en las cuales se le va a restituir al público el sentido del oído pudiendo entonces escuchar los diálogos de los personajes.

52 *Alfabeto de Bonet*: lenguaje de señas que Juan de Pablo Bonet publica en 1620.

53 *Renuncio*: «Mentira o contradicción en que se coge a alguien». (DRAE).

54 *Sarao*: diversión, fiesta.

55 *Mueca*: gesto facial.

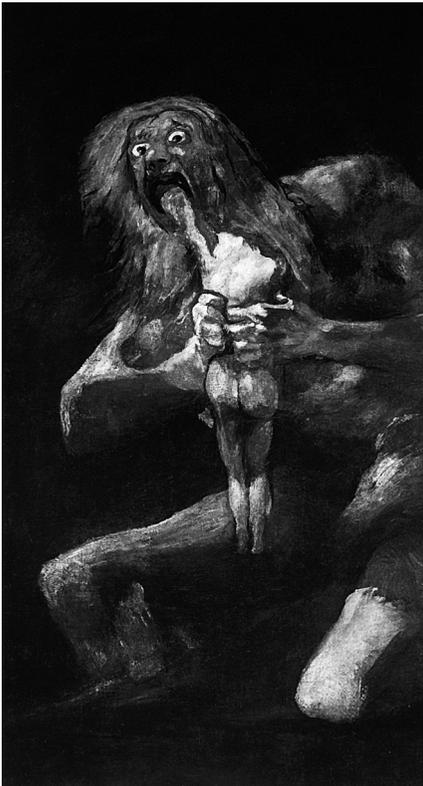
56 *Desdeñosa*: despreciativa.

signos.) ¡Acabáramos, mujer! Pero tampoco la huerta es buen lugar para ella si no va acompañada. (*Signos de LEOCADIA.*) ¡Su hermano es otro niño! (*Camina, brusco, hacia la derecha.*) ¿Dónde has puesto mi sombrero y mi bastón? (*Ella señala hacia la derecha. Cuando GOYA va a salir, se oye un maullido. El anciano se detiene, se vuelve y mira a la mujer, que le pregunta con un movimiento de cabeza.*)

LEOCADIA —(¿Adónde vas?)

GOYA —¡No puedo pintar hoy! (*Va a salir y se vuelve otra vez.*) ¿Por dónde andan los gatos?

LEOCADIA —(*Intrigada, traza signos.*) (Por la cocina.)



GOYA —¿Los has visto tú en la cocina? (*Ella asiente asombrada.*) Claro. ¿Dónde van a estar? Adiós. (*Sale. LEOCADIA se precipita a la puerta y acecha. Después hace una seña y entra, sigiloso, el doctor ARRIETA, bastón y sombrero en mano. La edad de DON EUGENIO GARCÍA ARRIETA oscila entre los cincuenta y cinco y los sesenta años. Es hombre vigoroso, aunque magro⁵⁷; de cabellos rubios que grise-*



57 *Magro*: en este caso, flaco.

58 *Asceta*: persona que busca equilibrio espiritual a través de una vida contenida y exenta de lujos y placeres.

an, incipiente calvicie que disimula peinándose hacia delante, cráneo grande, flaca fisonomía de asceta,⁵⁸ mirada dulce y triste. Va a hablar, pero LEOCADIA le ruega silencio. Se oye el lejano estampido del portón.)

ARRIETA —No debió dejarle salir.

LEOCADIA —Quería hablar antes con usted. (*Se encamina al sofá y se sienta.*) Hágame la merced de tomar asiento, don Eugenio.

ARRIETA —(*Se sienta en una silla.*) Gracias, señora. ¿María del Rosario y Guillermito siguen buenos?

LEOCADIA —A Dios gracias, sí. Ahora no están en casa. (*Remueve el brasero.*) Esta Nochebuena será de nieves...

ARRIETA —¿Qué le sucede a don Francisco? (*A la izquierda del «Aquelarre» se proyecta el «Saturno».*⁵⁹ [Fig. 4a])

LEOCADIA —Doctor, usted lo curó hace cuatro años. Cúremelo ahora.

ARRIETA —¿De qué?

LEOCADIA —No es nada aparente... Ni dolores, ni catarros, ni calenturas... Únicamente, la sordera, pero eso usted ya lo sabe.

(*Se retuerce las manos.*) ¡Y por eso justamente! ¡Porque usted se tomó el trabajo de aprender los signos de la mano hace tres años!... ¡Habrà que hablar mucho con él para curarlo, y es difícil!...

ARRIETA —Cálmese, señora

Fig. 4a - Saturno – El Aquelarre



59 Nótese que existe un soporte entre la imagen sangrienta del cuerpo que devora el Saturno y el texto, en el cual se implica el hecho de que hay dolencias, que Leocadia no identifica como sordera sino demencia.

Esta pintura representa el mito de Saturno quien «devoró a sus hijos porque estaba celoso del poder que podrían llegar a tener cuando llegasen a la edad adulta» (Anderson 70). Este concepto que relaciona el poder o la conciencia con «la mayoría de edad» como un

parada de mi esposo desde 1812, aquel niño significaba mi deshonra. ¡Pero yo nunca destruiría a un hijo de mi carne!

ARRIETA —(*Frío.*) Lo he recordado porque el futuro niño, según confesión de usted y de don Francisco, era de los dos. ¿Era realmente de los dos, señora?

LEOCADIA —¿Quiere que se lo jure? Usted no cree en mis juramentos.]

ARRIETA —[Don Francisco era ya entonces viejo.] ¿Qué edad cuenta él ahora?

LEOCADIA —Setenta y seis años.

ARRIETA —(*Vacila.*) Consíentame una pregunta muy delicada... (*Ella lo mira, inquieta.*) ¿Cuándo cesaron entre ustedes las relaciones íntimas?

LEOCADIA —No han cesado.

ARRIETA —¿Cómo?

LEOCADIA —No del todo, al menos.

ARRIETA —(*Se sienta a su lado.*) ¿No del todo?...

LEOCADIA —(*Con dificultad.*) Francho... Perdóneme. En la familia se le llama Francho. Don Francisco ha sido [muy apasionado...] Uno de esos hombres que se conservan mozos hasta muy mayores... De muchachita [no lo creía.] Pensaba que eran charlatanerías de viejos petulantes... Y cuando él empezó a galantearme, admití sus avances por curiosidad y por reírme... Pero cuando me quise dar cuenta... era como una cordera en las fauces de un gran lobo. Sesenta y cuatro años contaba él entonces.

ARRIETA —Y ahora, doce más... [Muchos más.]

LEOCADIA —Me busca todavía..., muy de tarde en tarde. ¡Dios mío! Meses enteros en los que me evita por las noches y ni me habla durante el día... Porque... ya no es tan vigoroso... (*ARRIETA dedica una melancólica mirada a las pinturas del fondo y cavila.*)

ARRIETA —(*En voz queda.*) Doña Leocadia... (*Ella lo mira, atrozmente incómoda.*) ¿Tiene algún motivo para sospechar si don Francisco... atenta a su salud como ese viejo de la pintura?

LEOCADIA —(*Desvía la vista.*) No lo sé.

ARRIETA —¿[Puedo preguntar] qué edad tiene usted ahora?

LEOCADIA —Treinta y cinco años. (*Breve pausa.*) ¡Calle! ¿No se oye algo? (*Bajo la mirada de ARRIETA se levanta y va a la derecha para escuchar.*) Será el trajín de los criados.

ARRIETA —Reconoceré a Don Francisco. Pero también usted requiere cuidados... La encuentro inquieta, acongojada⁶⁷. Acaso un cambio de aires...

LEOCADIA —(*Se vuelve, enérgica.*) ¡Es él quien lo necesita! De mí, se lo ruego, no hablemos más. ¡La locura de Francho es justamente ésa! ¡Que se niega a un cambio de aires! Que no tiene miedo.

ARRIETA —No comprendo.

LEOCADIA —(*Pasea, con creciente agitación.*) ¿Sabe que ya nadie nos visita, doctor?

ARRIETA —La casa está muy apartada...

LEOCADIA —¡Ésa es la excusa! La verdad es que todos saben que él

67 *Acongojada*: derivado de congoja; persona entristecida y/o preocupada.

perros de Asmodea! (ARRIETA *va a su lado y lo toma del otro brazo.*)

ARRIETA —(Vamos, don Francisco.) (*Dan unos pasos. GOYA se detiene, se desprende de sus amigos y se acerca a LEOCADIA. Las voces se multiplican. GOYA aproxima su rostro al de ella. Las dos miradas se cruzan por unos instantes: empavorecida y expectante la de ella, terriblemente escrutadora la del pintor.*)

GOYA —Nunca sabré. (DUASO *lo toma suavemente. Él gira y lanza una ojeada circular de despedida a las pinturas. Contemplándolas, una extraña sonrisa le calma el rostro. Luego se apoya en sus amigos y se encamina a la derecha.*²⁹⁰ GUMERSINDA *se suma al grupo y articula, humilde, palabras de confortación.*²⁹¹ *Van a salir todos y LEOCADIA, en el centro de la escena, ve alejarse al anciano pintor con una dolorosa y misteriosa mirada.*)



rey, Buero hace que el personaje reconozca sus temores, siendo éste el primer paso para dominarlos y ser libre. Goya vivirá hasta 1828, y durante ese tiempo vuelve a España por temporadas y pinta. Su obra perdura y ha ganado un sitio en la historia del arte, siendo éste el triunfo de la esperanza en la que el dramaturgo tanto insiste en su obra.

291 *Confortación*: consuelo.

VOCES —«¡Si amanece, nos vamos!» (*Repitiendo y repitiendo la frase, la confusión de voces avanza como un huracán sobre la sala entera, al tiempo que se va la luz y brilla en el fondo, bajo la ensordecedora algarabía, la agigantada pintura del «Aquelarre».*)

Telón

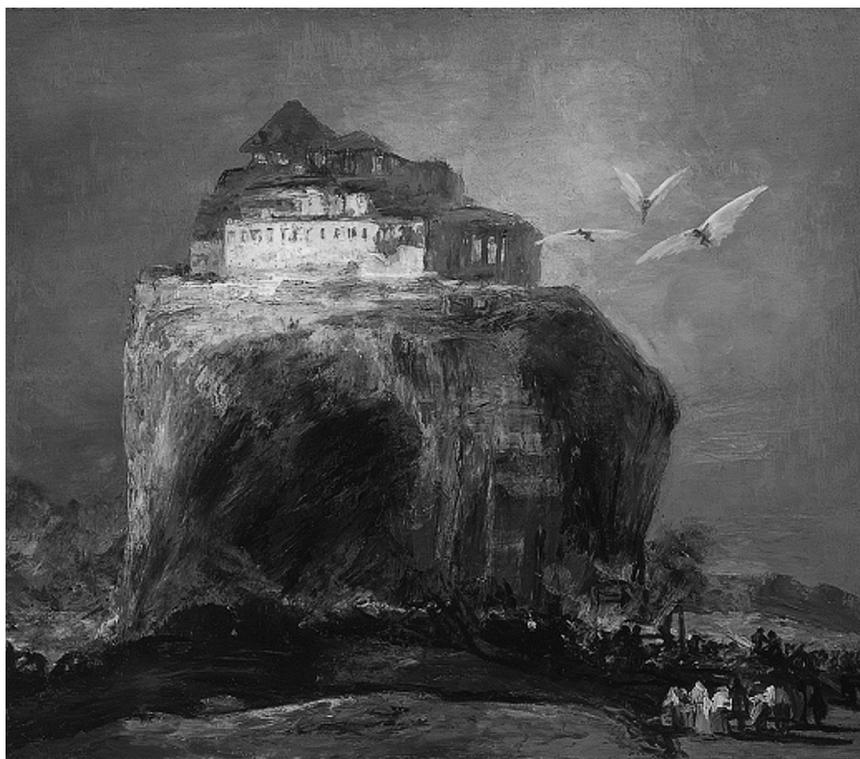


Fig. 25 - Ciudad sobre una roca

APÉNDICE GRABADOS

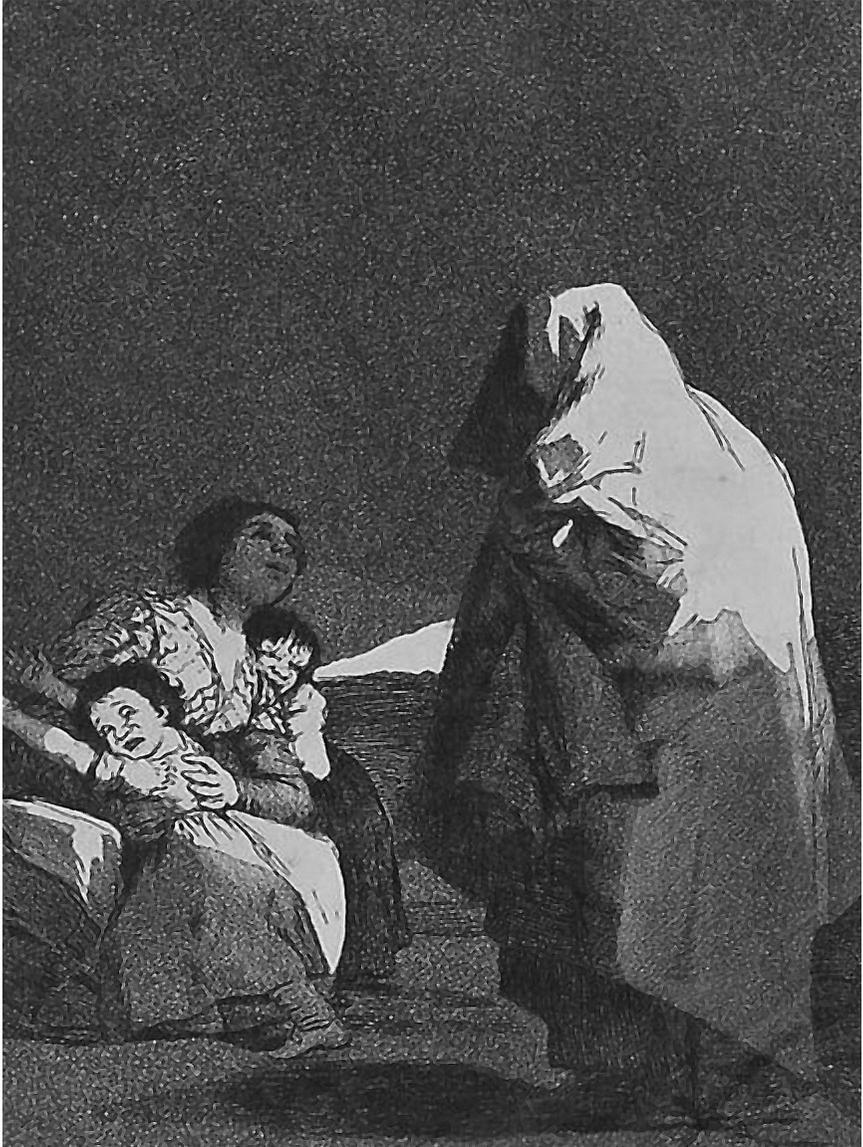


Fig. 26 - Capricho N° 3 «Que viene el coco»