

## TEATRO BREVE Y LITERATURA ORAL EN EL SIGLO XX: ALGUNOS EJEMPLOS DE UNA RELACIÓN

Por *Antonio Fernández Insuela*

Al profesor Maxime Chevalier

El 13 de febrero de 1980 el gran hispanista Maxime Chevalier pronunciaba en esta Fundación Universitaria Española la conferencia “La trayectoria del cuento folclórico en las letras españolas de la Edad Media al siglo XIX”, posteriormente publicada en los prestigiosos *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, editados por esta misma Fundación<sup>1</sup>. Es un trabajo panorámico en el que reivindica la necesidad de estudiar la presencia del cuento tradicional en la literatura española de aquel amplio período, y, para este nuestro trabajo, de su estudio nos interesan, sobre todo, sus referencias a los cuentos

que asoman en forma de alusiones fugitivas en unas obras literarias a ser entendidas inmediatamente por sus oyentes (comedias, entremeses)

y su idea de que

si conseguimos rescatar, en lo posible, el tesoro de los cuentos orales españoles en las diversas épocas del pasado (...) entenderemos mejor, en un período de extensa duración, las relaciones entre literatura oral y literatura escrita, unas relaciones que son fenómeno profundo en la historia literaria”<sup>2</sup>.

Por su parte y muy poco tiempo antes, el también hispanista francés Henri Recoules, al proclamar la necesidad de estudiar las relaciones entre los refranes y

---

<sup>1</sup> Chevalier, Maxime, “La trayectoria del cuento folclórico en las letras españolas de la Edad Media al siglo XIX”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 6, 1984, pp. 195-208.

<sup>2</sup> Art. cit., pp. 197 y 206, respectivamente.

los entremeses, sostenía que cultivadores de éstos podían haber conocido en los cuentos diversas frases proverbiales que están en la base o en los títulos de sus piezas breves. También recordaba los puntos de contacto entre los entremeses (y las novelas) y ciertos motivos folklóricos; y, finalmente, tras exponer diversos ejemplos que muestran las “relaciones estrechas que hay entre los cuentos y la literatura entremesil”, afirmaba muy razonablemente:

Refrán, cuento, piezas intermedias se valen las más veces de una misma materia folklórica que de vez en cuando van compartiendo con los romances o la poesía popular. Señalar esas analogías, las coincidencias que existen entre estos distintos géneros no nos parece cosa inútil. Quizás permitan las advertencias que acabamos de hacer contribuir en algo a que se entienda mejor la vida de unos temas folklóricos y su evolución a lo largo de épocas sucesivas y en países distintos<sup>3</sup>.

Y a comienzos de los años ochenta y refiriéndose al teatro breve del Siglo de Oro, otro prestigioso especialista, el profesor Javier Huerta Calvo, dedicaba dos apartados de un panorámico trabajo sobre contenidos, formas y relaciones del entremés, a las vinculaciones entre el tiempo folklórico y el tiempo real y entre el folklore y los géneros teatrales menores<sup>4</sup>. El mismo investigador, identificándose con lo señalado por Chevalier, también afirmaba que el entremesista

no hace sino conferir forma dramática a la síntesis argumental de la facecia o el cuento, eligiendo la variante preferida o inventando una nueva<sup>5</sup>.

En estas líneas de pensamiento (relación de la literatura oral con la escrita), hoy ya disponemos, para el siglo XIX, del documentado catálogo realizado por Montserrat Amores García acerca de los cuentos tradicionales reelaborados por escritores de dicha centuria, y, referido a un más amplio marco temporal, también es inexcusable citar el extenso y erudito trabajo de José Luis Agúndez sobre cuentos sevillanos en la tradición oral y en la literatura<sup>6</sup>. Teniendo en cuenta es-

<sup>3</sup> Recoules, Henri, “Refranero y entremés”, *BBMP*, LII, 1976, pp. 135-153.

<sup>4</sup> Huerta Calvo, Javier, “Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: Status y prospectiva de la investigación”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, Anejos de la revista *Segismundo*, 5, pp. 23-62.

<sup>5</sup> Id., *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, Temas de España, 148, pág. 23. También plantea la relación entre poesía tradicional y entremés en su artículo “Formas de la oralidad en el teatro breve”, *Edad de Oro*, VII, primavera 1988, pp. 105-117.

<sup>6</sup> Amores García, Montserrat, *Catálogo de cuentos folklóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1997; y Agúndez García, José Luis, *Cuentos populares sevillanos (en la tradición oral y en la literatura)*, Sevilla, Fundación Machado, 1999, De viva voz, 2, 2 vols.. También hay que recordar diversos trabajos de Maxime Chevalier recopilados en su *Cuento tradicio-*

tos rigurosos antecedentes críticos, pretendo ofrecer un somero acercamiento a la presencia en el teatro breve del siglo XX de algunos motivos de la literatura de tradición oral (cuentos y romances). Pero, antes, pienso que puede ser útil formular algunas consideraciones teóricas acerca de cómo puede aparecer un texto tradicional en el teatro breve, contemporáneo o no.

En primer lugar, nos parece que hay que recordar que, en general, el teatro breve gira fundamentalmente alrededor del diálogo, frente a la mayor variedad de procedimientos del texto tradicional (diálogo, narración, descripción), pero, en el fondo, las diferencias no siempre son muy relevantes. No hay que olvidar que muchos cuentos o romances tienen una forma en buena medida teatral, con muy ágiles diálogos de réplicas y contrarréplicas dignas del mejor teatro. Por otra parte, los pasajes narrativos y descriptivos de las piezas tradicionales pueden incorporarse al texto dramático –más o menos resumidas-, sobre todo mediante las acotaciones. Incluso es factible incorporar un personaje “lector” o “narrador” en cuya boca se ponga aquella información narrativa o descriptiva, tal como hace, por ejemplo, Rafael Alberti, en la pieza teatral breve *El enamorado y la muerte*, escrita hacia 1930, y que es una recreación del romance tradicional del mismo título<sup>7</sup>. Además, con frecuencia, teatro breve y texto tradicional coinciden en la organización de una historia encaminada a conseguir un final efectista, sea una respuesta ingeniosa o tajante, sea una acción física contundente que premia o castiga a alguno de los personajes relevantes. Y la generalmente corta extensión de unos y otros motiva el construir una acción sin digresiones, sin artificios formales y sin tiempo para presentar un cierto análisis de la conducta o carácter de los personajes<sup>8</sup>.

Centrándonos en las distintas maneras de estar presente la materia tradicional en el teatro breve, creo, sin ninguna pretensión de agotar el tema, que se pueden identificar, al menos, las siguientes posibilidades, a veces de difícil separación entre ellas:

---

*nal, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, Acta Salmanticensis / Estudios Filológicos, 272, y, con alcance más limitado, Baquero Escudero, Ana Luisa, “El cuento popular en el siglo XIX (Fernán Caballero, Luis Coloma, Narciso Campillo, Juan Valera)”, *Anales de la Universidad de Murcia*, XLIII: 1-2, 1984, pp. 361-380, y Agúndez García, José Luis, “Los cuentos tradicionales en los *Cuentos y romances andaluces, cuadros y rasgos meridionales* (1844-1869) de Manuel María de Santa Cruz (1820-1894)”, *Revista de Folklore*, 195, 1997, pp. 83-99.

<sup>7</sup> Bayo, Manuel, “Una obra escénica inédita de Rafael Alberti”, *Revista de Occidente*, 128, noviembre 1973, pp. 151-158; el texto de Alberti, en pp. 153-158.

<sup>8</sup> Véase al respecto lo que diversos especialistas afirman, refiriéndose al teatro breve, en el libro clásico, citado en la nota 4, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, especialmente “Debate sobre la ponencia de Luciano García Lorenzo”, pp. 289-292.

1) Alusión, en la pieza dramática breve, a un motivo, personaje, fórmula verbal, etc., que pertenece al mundo de la tradición oral poética o narrativa. Dicha alusión puede ser deliberadamente identificada mediante las palabras de un personaje o mediante una acotación. Otras veces falta esa información explícita, por lo cual el reconocimiento del carácter tradicional de cualquiera de aquellos elementos no resulta tan fácil, al menos para cierto tipo de lectores o espectadores. Dado el progresivo olvido en nuestros días de la tradición oral, nos parece que los historiadores de la literatura deben esforzarse en dar a conocer ese tipo de alusiones no explicitadas. La repercusión en el sentido de la obra de la alusión o alusiones a elementos de la literatura oral es variada. Si se trata de una simple referencia en un momento no relevante de la acción, su trascendencia significativa es muy escasa, pero la situación es distinta si esa alusión aislada aparece en un momento clave, por ejemplo, en el desenlace, o si nos encontramos ante varias alusiones dispersas en la pieza breve, creando así una especie de sustrato de resonancias que enriquece el significado de la obra. Esto último es lo que ocurre en “Tragedia de ensueño”, de Valle-Inclán, de la que hablaré más adelante.

2) Reproducción literal de textos tradicionales prácticamente completos, coherentes con la acción dramática y con una o varias posibles funciones dentro de ésta: como mera muestra de ingenio o de saber de un personaje, como ilustración didáctica, como criterio de autoridad que avale lo que dice o hace un personaje, como historia pasada paralela a la del presente y que, al conocerla el espectador, condiciona de un modo concreto las expectativas del lector o espectador, etc. Como es lógico, es innecesaria su identificación explícita, aunque, en ocasiones, ésta se lleva a cabo en el diálogo o en acotación. Y

3) Escenificación de la historia que relata o presenta un texto tradicional. Tal recreación puede ser reconocida por el autor en el prólogo, en declaraciones, etc., pero también hay casos en que ello se oculta. Incluso, en pura teoría, el dramaturgo puede dramatizar una historia prácticamente igual a la de un texto tradicional sin que él sea consciente de tal parentesco, sobre todo si se trata de un motivo costumbrista, que puede repetirse en distintos momentos de la historia humana. Lo normal es que el autor acuda a una versión “primaria” –editada u oral– del texto tradicional, pero también es relativamente frecuente que acuda a fuentes “secundarias”, es decir a pasajes de raíz folclórica pero recreados ya en una obra literaria, como ocurre, por ejemplo, en “Sancho Panza en la ínsula”, incluida en el *Retablo jovial* de Alejandro Casona<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Casona, Alejandro, *Retablo jovial*, Madrid, Castalia, 1998, Castalia Didáctica, 47, ed. de Gloria Rey Faraldos, pp. 63-92.

Dadas las relativas diferencias de extensión y de procedimientos técnicos entre el teatro breve y el texto tradicional, y dada también la voluntad de arte del dramaturgo, el grado de fidelidad del texto teatral al romance o cuento escenificados puede ser muy variable. Así, en algunos casos, sobre todo si ambos textos son de extensión similar, la fidelidad formal e intencional es evidente, como en el texto de Alberti antes señalado. Pero lo habitual, creemos, es que el texto dramático sea más complejo. Aunque el autor puede suprimir algún personaje o alguna situación, pensamos que es más frecuente que en el nuevo texto se produzcan una o varias de estas modificaciones: ampliación cronológica de la historia tradicional; ampliación del número de personajes y las correspondientes situaciones; cambio de perspectiva o tono de la historia base; actualización temporal y espacial de los hechos; etc..

Esbozados así algunos de los modos de estar presente la literatura tradicional en el teatro breve, paso a referirme a unos muy pocos textos dramáticos de este tipo del siglo XX, pertenecientes a épocas y escuelas diferentes, y en los que podemos ver ejemplificadas algunas de esas posibilidades de recreación teatral de textos de la tradición romancerística y de la narrativa oral.

1) ALUSIÓN A UNO O VARIOS TEXTOS TRADICIONALES:  
 “TRAGEDIA DE ENSUEÑO” (1901), DE VALLE-INCLÁN.

Nos centraremos en un texto en que hay una presencia relativamente significativa y no una simple alusión aislada. Para ello escogemos la ya citada pieza de Valle-Inclán “Tragedia de ensueño”, que pertenece al teatro simbolista o del ensueño, publicada en 1901 en el primer número de la revista *Madrid* e incluida en 1903, junto con su correlativa “Comedia de ensueño”, en el volumen de relatos *Jardín umbrío*<sup>10</sup>. En “Tragedia de ensueño” (que presenta la angustia de la ciega abuela, que teme, como así será, que se le muera su único nieto), el autor, sin reconocerlo explícitamente, utiliza varios motivos de la poesía oral del romancero: las hermanas que lavan en el río (como en los romances de “Las tres hermanas cautivas” o “Don Bueso”<sup>11</sup>), el mágico número siete (como numerosos romances) y, sobre todo, el lobo que marcha con la oveja (que nos remite a “La loba parda”, también perceptible en *Voces de gesta*). Este último motivo subyacente nos parece tan im-

<sup>10</sup> Valle-Inclán Ramón del “Tragedia de ensueño”, *Jardín umbrío*, Madrid, Espasa Calpe, 1986, Austral, 555, 6ª ed., pp. 24-32.

<sup>11</sup> También es un motivo cancioneril, pues en el *Cancionero de Uppsala*, de 1556, aparece el siguiente poema: “Vi los barcos, madre, / vilos y no me valen. / Madre, tres moçuelas / no de aquesta villa / en aguas corrientes / lavan sus camisas. / Sus camisas, madre, / vilas y no me valen”.

portante que pensamos que “Tragedia de ensueño” puede considerarse como una humanizada contralectura trágica de tal romance, perspectiva amarga que se vierte también sobre la historia de las tres jóvenes, correlativa, pero en clave de desgracia, del romance de “Las tres hermanas cautivas”, ya que en el texto tradicional la historia termina de modo feliz. También podemos encontrar otras alusiones, no identificadas explícitamente, a otros tipos de poesía tradicional. Por ejemplo, se dice que la abuela “canta para matar su pena”, motivo plenamente documentado en el cancionero popular gallego (“... que canto por aliviar / do meu corazón as penas”), portugués (“eu canto para espalhar / uma dor que me atormenta”) o castellano (“yo canto por divertir / penillas que me atormentan”<sup>12</sup>; “pues solo cantando doy / a mis penitas consuelo”; “No sé qué pena es mayor / ni qué penilla más honda, / si las penas que se cantan / o las penas que se lloran”<sup>13</sup>). O se alude al pájaro (en este caso, negro) que se lleva en el pico la madeja de lino puesta a secar por una de las jóvenes: en el cancionero gallego y castellano nos encontramos con textos como “Paxaro que vas voando / e no pico levas fío, / traimo ti para coser / o meu corazón ferido”, “Paxaro que vas voando / e levas fío no pico, / traimo eiquí para coser / o meu corazón ferido” o “Pájaro que vas volando, / y en el pico llevas hilo, / dámelo para coser / mi corazón que está herido”<sup>14</sup>.

Con esas alusiones a la tradición oral y con algunos otros elementos de la cultura popular (aullidos de los perros, premonitorios de la muerte) y de la culta (explícitos paralelismos bíblicos, planto final de la abuela a lo Pleberio), Valle crea una atmósfera de intemporalidad, resonancias medievales y mundo natural que se remonta a un pasado de contornos deliberadamente difusos y trágicos, en la línea del más nítido teatro simbolista<sup>15</sup>.

Ese modo de incorporar textos de la tradición oral sin señalar su procedencia o condición lo podemos encontrar en otros textos de Valle, como se puede com-

<sup>12</sup> Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles. III*, Madrid, Atlas, 1981, pp. 346 y 442.

<sup>13</sup> Alonso Cortés, Narciso, *Cantares de Castilla*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1982, núms. 3523 y 3508, respectivamente.

<sup>14</sup> Blanco, Domingo, *A poesía popular en Galicia. 1745-1885. II*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1992, pp. 275-276, y Lorenzo Fernández, Xoaquín, *Cantigueiro popular da Limia Baixa*, Vigo, Fundación Penzol, 1973, págs. 131 y 260 (versión en castellano), respectivamente.

<sup>15</sup> Para este sugerente texto de teatro de ensueño y, en especial, su relación con la cultura tradicional, véanse, p.e., Kirkpatrick, Susan, “From “Octavia Santino” to *El yermo de las almas*: Three Phases of Valle-Inclán”, *RHM*, 37, 1972-1973, pp. 56-72; Risley, William R., “Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán”, *ANEC*, 4, 1979, pp. 45-90; Rubio Jiménez, Jesús, “Modernismo y teatro de ensueño”, *El teatro poético en España del Modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, Cuadernos de Teatro, 17, pp. 103-131 (la primera edición del artículo citado es de 1989); y de este mismo especialista, el trabajo recapitulatorio “Teatro y teatralidad en el primer Valle-Inclán”, en Iglesias Feijoo, Luis, *et alii* (eds.), *Valle-Inclán y el fin de siglo. Congreso Internacional. Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, pp. 385-409.

probar en “Juan Quinto”, un texto narrativo pero intensamente teatral también incluido en *Jardín umbrío*<sup>16</sup> y basado en un bandido histórico-legendario. En dicho cuento, un maduro y socarrón cura dice al ladrón que inútilmente busca dinero en la habitación del abad: “Busca, busca. ¡No encuentro yo con el claro día, y has de encontrar tú a tentones!” (pág. 13 ). Se trata, hábilmente engarzada en la acción actual, de una situación similar a la que se relata en la *Floresta española*, de Melchor de Santa Cruz, publicada en 1574, y que dice así:

Catando unos ladrones la casa de un pobre hombre que no tenía más ropa de la que tenía en la cama y sus vestidos por cabecera, les dijo: -Lo que yo no puse de día, ¿queréis vosotros hallar de noche?<sup>17</sup>.

Vemos, pues, cómo cuando se incorporan al texto teatral diversos elementos de la tradición oral éstos pueden acabar creando una especie de subtexto que da nuevo sentido a la historia aparente. Si podemos reconocer esas alusiones a la literatura oral semiocultas en “Tragedia de ensueño”, posiblemente la pieza se nos muestre más rica en su significación.

## 2) REPRODUCCIÓN LITERAL DE UN TEXTO TRADICIONAL:

“UNA TARDE FRESQUITA DE MAYO” (1907), DE JOSÉ FRANCÉS.

En la muy amplia nómina de escritores que en el primer tercio del siglo XX disfrutaron de notorio reconocimiento social y literario y que hoy están en el olvido figura José Francés Sánchez-Heredero (Madrid, 1883-1964). Miembro de lo que Sainz de Robles denominó “promoción de *El Cuento Semanal*”, se inició muy pronto en la literatura y el periodismo y colaboró en revistas y diarios tan significativos como *Vida Galante*, *La Lectura*, *Alma Española*, *La República de las Letras*, *Renacimiento*, *El Nuevo Mercurio*, *La Esfera* (donde hizo comentarios sobre la actualidad social, literaria y sobre todo artística, casi siempre con el seudónimo de “Silvio Lago” –el protagonista de *La quimera*, de la Pardo Bazán-), *Nuevo Mundo*, *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *Blanco y Negro*, etc. Como puede apreciarse, si bien por su edad pertenece a lo que podemos llamar Novecentismo, dada su muy temprana incorporación a las letras se vinculó a publicaciones muy representativas del Fin de Siglo. Aunque luego deriva hacia una literatura fundamentalmente realista, alguno de sus textos iniciales –entre ellos el que vamos a analizar, la pieza teatral breve “Una tarde fresquita de mayo”–

<sup>16</sup> Valle-Inclán Ramón del, “Juan Quinto”, *Jardín umbrío*,..., pp. 11-14.

<sup>17</sup> Santa Cruz, Melchor de, *Floresta española*, Barcelona, Crítica, 1998, Biblioteca Clásica, 40, edición de M<sup>a</sup> Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, pág. 120, y estudio en pág. 398.

por su melancolía, pesimismo o, incluso, decadentismo, es un claro ejemplo de su temporal sintonía con el Modernismo. Muy amigo de Emiliano Ramírez Ángel y de Andrés González Blanco (quien le dedicó un relativamente amplio y temprano estudio), hacia 1907 definió sus gustos artísticos y literarios de la siguiente manera:

Mi alma aún no encontró camino para el gusto definitivo y determinado; aún no aprendió a amar tan exclusiva y fanáticamente que este amor imponga el odio. He llorado con las sonatas de Beethoven, y me he detenido a escuchar la canallería de un tango de organillo. Tengo íntima, ferviente admiración por Rubén Darío, y entre mis libros hay varios de López Silva. Sufro en el cerebro la tiránica esclavitud de la literatura de multitud y de sol que siente y transmite Blasco Ibáñez, y me dejo adormecer por la literatura sentimental –del sano y artístico sentimentalismo- de Francisco Acebal”<sup>18</sup>.

Esa dualidad vendría a ser el correlato, si hacemos caso de lo que opina González Blanco, de una especie de determinismo ambiental derivado de los lugares en los que hasta esa época había vivido José Francés:

Ha vivido en Asturias mucho tiempo, especialmente en Oviedo, esa ciudad eternamente besada por la lluvia, oscura, levítica y de calles tortuosas, donde se tocan los aleros de los tejados y se enamora a las vecinas de balcón a balcón... Mi dulce Asturias le ha infiltrado en el alma su melancolía, mansa y sedante como su *orbayu*; y así se ha creado un rincón del espíritu donde recibe las impresiones de ternura y placidez.

Pero, como también vivió en Ciudad Real,

población amarilla y polvorienta, donde hay calles anchas y con baches como carreteras, un sol siempre brillante y urente, patios que son remedos de los andaluces, y mucha afición a los toros (...) [e]sta tierra agria y seca le ha dejado la afición a los contornos duros, a la pintura de objetos netos y bien recortados bajo un cielo límpido, sin esfumamientos ni nebulosidades, a los vastos horizontes abiertos y nítidos<sup>19</sup>.

Pronto su trayectoria literaria se orientará prácticamente sólo hacia la narrativa (aunque volverá al teatro en 1941 con su drama *Judith*, Premio Nacional de Literatura, estrenado en Méjico en 1953) y, de modo general, se puede afirmar que su producción y sus gustos, aun conservando en teoría el eclecticismo, se

<sup>18</sup> González Blanco, Andrés, “José Francés (Estudio crítico)”, en José Francés, *Miedo*, Valencia, F. Sempere y Compañía, [1909], pp. 191-218; la cita, en pp. 196-197.

<sup>19</sup> Id., pág. 200.



acabarán vinculando al realismo. Así, entrevistado en 1914 por “El Caballero Audaz”, aunque se autocalifica como un “gran ecléctico” que no comprende las intransigencias de escuela ni los partidismos”, reconoce la deuda que tiene con el entonces tan activo Eduardo Zamacois (otro olvidado actualmente), a quien debe la admiración

por los verdaderos maestros de la novela contemporánea, los naturalistas franceses. Y esta última admiración no ha cambiado. Sigo creyendo en Zola, en Maupassant, en Flaubert, en los Goncourt<sup>20</sup>.

Y en 1918, al publicar su novela *Como los pájaros de bronce*, en el prólogo se dirige al pintor José María López Mezquita con estas palabras:

Construida fue la novela con el mismo criterio realista –*el único que concibo perdurable* [la cursiva es nuestra]- con el mismo propósito de comentar la época en que vivimos que tú has elevado a la categoría de fecundos productores de belleza (...). [Quise hacer] sobre todo, libro-cristal que procuré azogar lo mejor posible para que al ser puesto frente a la vida pudiera la vida contemplarse en él de un modo límpido y exacto<sup>21</sup>.

Esa literatura fue la que cultivó hasta el final de sus días pero en la postguerra su obra fue olvidada, casi de modo general, por público, creadores y críticos, lo que, como es previsible, José Francés consideraba injusto<sup>22</sup>.

Volviendo nosotros a su etapa “ecléctica” o “compleja”, en 1907 publica el volumen de piezas breves teatrales *Guignol*, que lleva el muy significativo subtítulo de “Teatro para leer”. Hay que señalar que la pieza “La leyenda rota”, la más extensa, suma teatro y narración, puestas al servicio de una especie de actualización del *Quijote*. Los títulos restantes son “La fuente del mal”, “Cuando las hojas

---

<sup>20</sup> “Caballero Audaz, El”, *Lo que sé por mí. Confesiones del siglo. Quinta serie*, Madrid, V.H. de Sanz Calleja, s.f., pp. 53 y 51, respectivamente.

<sup>21</sup> Francés, José, “A José María López Mezquita”, *Como los pájaros de bronce*, Madrid, Renacimiento, 1918, pp. 5-7; la cita, en pp. 5-6.

<sup>22</sup> El catedrático de la universidad de Oviedo D. José María Martínez Cachero, recordando hace unos pocos años un encuentro en agosto de 1963 con José Francés, al ser ambos miembros de un jurado que concedió en Avilés un premio de poesía a Antonio Pereira, escribía:

“Él y los suyos habían jugado un papel en la historia de la novela española: prolongaron la vigencia del realismo-naturalismo, se mantuvieron respetuosos con un canon narrativo prestigiado y tradicional, guardaron admiración y reconocimiento para sus inmediatos antecesores, encantaron a un público sencillo y todo esto, ¿no merecía mayor y mejor estima? Por ello era la indignación de viejo escritor, cuya voz se crispaba nerviosamente”. (Martínez Cachero, José María, “Con José Francés, en La Serrana”, *Antes que el tiempo muera en nuestros brazos*, Gijón, Llibros del Peixe, 2002, pp. 33-37; la cita, en pág. 37).

caen” y “Ofrendas de vida”, aparte de la que vamos a comentar, “Una tarde fresquita de mayo”. La mayoría de dichas piezas y otras seis, casi todas estrenadas con posterioridad a la edición de *Guignol*, constituyen el volumen *Teatro de amor*, de 1913, que en su segunda edición, de 1922, suprime una “novela escénica en diez episodios” titulada “La peregrina enamorada” y recupera “Una tarde fresquita de mayo”, ausente en la primera edición de *Teatro de amor*<sup>23</sup>.

De *Guignol* opinaba así, en una brevísima reseña, Eduardo Zamacois:

*Guignol* es un libro triste, intensamente triste, que derrama por el espíritu del lector laxitud mortal. Esta emoción de melancolía persiste largo rato. Hemos leído la última página, y, sin motivo concreto, permanecemos absortos, desorientados en la melancolía de que todo cuanto hagamos por sustraernos del “dolor de vivir” es inútil. La juventud, las ilusiones, las risas, todo es efímero; en el “guignol” humano sólo hay una realidad: la muerte. (...). El libro de Francés es bello, muy bello, pero malsano. Después de leerlo, el escritor rompería su pluma; el pintor colgaría su paleta; el industrial cerraría su fábrica; el labrador entregaría el surco a la cizaña.

¡Oh juventud! Tú que eres fuerza, esperanza, alegría, fe, ¿por qué te complaces en llamar al dolor?<sup>24</sup>.

Por su parte, Andrés González Blanco afirma que se trata de

[c]inco cuadros de la vida real, más bien líricos que dramáticos, aunque todos tienen cierto elemento trágico, y hasta algunos de ellos (tal *La fuerza del mal* y *La leyenda rota*) su alcance didáctico, aunque encubierto por el velo del Arte.

Y refiriéndose a “Una tarde fresquita de mayo” señala que “tiene el sabor agrídulce de los cantares del pueblo”, relacionando dicha pieza con la idea de Tennyson del momento poético vibrante de emoción pero irrepetible<sup>25</sup>.

Hay que recordar que “Cuando las hojas caen” fue representada el 13 de junio de 1908 dentro de las actividades del renovador grupo dramático “Teatro de Arte”, cuyo manifiesto firmó José Francés (junto, p.e., a Galdós, Valle-Inclán, Carmen de Burgos, Enrique de Mesa, Jacinto Grau, Enrique Díez Canedo o el verdadero impulsor del grupo, el magnífico crítico “Alejandro Miquis”); incluso

---

<sup>23</sup> Francés, José, *Guignol*, Madrid, M. Pérez de Villavicencio, 1907, Biblioteca Nueva de Escritores Españoles; e id., *Teatro de amor*, Madrid, Juan Pueyo, 1913, y Madrid, Mundo Latino, 1922, 2ª ed., corregida y aumentada.

<sup>24</sup> E. Z., “Libros y revistas”, en Miguel Sawa, *La muñeca*, El Cuento Semanal, nº 44, 1º noviembre 1907, s.p.

<sup>25</sup> Art. cit., pp. 216 y 217.

intervino como actor en la representación de *Trata de blancas*, de G. Bernard Shaw, el 17 de julio de 1908<sup>26</sup>. Dicha pieza no mereció mayor atención de la crítica y, cuando la mereció, fue más bien negativa: un anónimo comentarista, en una carta a *El Imparcial*, la descalificó porque, en su opinión, era una frívola imitación del teatro de Benavente, inaceptable para el tono vanguardista que, según él, debía tener la agrupación “Teatro de Arte”. Sin embargo, por la melancolía y el pesimismo que destila la breve y sosegada acción, que gira alrededor de la frustración vital en la pareja mayor (una antigua prostituta y su antiguo y circunstancial amante, un rey ahora destronado), que parece va a repetirse en los jóvenes (un príncipe y otra joven “cocota”), todos ubicados en un mundo de refinamiento y cosmopolitismo, creo que es una obra muy acorde al espíritu del fin de siglo.

Ese conflicto entre lo que pudo haber sido y no pasó de mero conato aparece también en “Una tarde fresquita de mayo”. Esta pieza breve consiste fundamentalmente en la recreación del tema que trata el romance tradicional español conocido como “Monja a la fuerza” o “Monja contra su gusto”, de amplia difusión en todo el ámbito peninsular, como atestiguan las versiones recogidas de la tradición oral en los siglos XIX y XX, en Andalucía, Castilla, Cantabria, Asturias, Extremadura, etc.. El tema de la monja contra su gusto ya está documentado en el cancionero del siglo XVI, en concreto en la *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, de Juan Vásquez, publicado en Sevilla en 1560:

Agora que soy niña / quiero alegría, / que no se sirve Dios / de mi mongía. / Agora que soy niña, / niña en cabello, / me queréis meter monja / en el monasterio. / Que no se sirve Dios / de mi mongía. / Agora que soy niña / quiero alegría, / que no se sirve Dios / de mi mongía.<sup>27</sup>

El muy breve romance (en rima *-é-o*) pone en boca de una joven monja el recuerdo del día en que la ingresaron en el convento en contra de su voluntad, y el consecuente despojamiento de sus adornos y de su pelo. Esas pérdidas en su apariencia externa son el símbolo de su amputación moral y sentimental, pues estaba enamorada. En algunas versiones se añade el relato de algunas prohibiciones o ataques que debe soportar dentro ya del convento, narrando esa situación con coplas hexasilábicas con otras rimas (*-ó, -í, -á-o*). Es, por tanto, un texto que

<sup>26</sup> Vid. Rubio Jiménez, Jesús, “El *Teatro de Arte* (190-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias”, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias...*, pp. 133-156; y Dougherty, Dru, “Una iniciativa de reforma teatral: el grupo “Teatro de Arte” (1908-1911)”, *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. IV. Literatura española de los siglos XIX y XX*, Madrid, 1994, pp. 177-191.

<sup>27</sup> Cito por la versión recogida en Alín, José María, *El cancionero tradicional español*, Madrid, Taurus, 1968, pág. 559, nº 441.

en las versiones más frecuentes, las breves, describe lo que le sucede a la joven en aquel momento clave de su vida, y, en las más extensas, algunos hechos posteriores.

La acción dramática de “Una tarde fresquita de mayo” se desarrolla dentro de un convento, en su jardín, donde leen o bordan unas pocas y diversas monjas, en el mes de mayo, mientras fuera unas niñas entonan dos canciones infantiles y, más concretamente y repartida en dos momentos distintos, la totalidad del romance de “Monja contra su gusto”, de tal manera que la acción que ven los espectadores (o leen los lectores) es la ejemplificación de dicho texto tradicional pero, a la vez, buena parte de la acción se refiere a lo que podríamos llamar los antecedentes de la historia del romance, un momento clave de la vida de la joven enamorada, antes de que la obligaran a entrar en el convento. La protagonista, Sor María de la Purificación (en el siglo, Inocencia o Chenchá), se duerme mientras lee un libro, lo cual da lugar a la mayor parte de la acción dramatizada: en su sueño recuerda su relación con su novio, Juan, a cuya petición de escapar juntos ella se opuso, con lo que esa primera e intensa –precisamente por primera- oportunidad de ser felices se le escapa de entre las manos. Si en el futuro posterior a aquella negativa se pudiera plantear de nuevo la misma situación, ésta carecería de aquella fuerza emocional.

Creo que es de rigor recordar el modo cómo se describe, en la correspondiente acotación, al novio:

Saltando por entre dos columnas del claustro de la izquierda sale Juan. Es un mozo alto y gallardo. Calza polainas de cuero, espuelas, y agita en la mano un látigo. Atraviesa la escena, se sienta junto a Sor María [que está dormida]; la coge una mano y la besa<sup>28</sup>.

Es decir, una imagen de poderío masculino, tanto en lo que concierne a su físico como en lo su vestuario y objetos. Aunque no lo dice explícitamente, podemos pensar que estamos ante un jinete, un caballista meridional español. Nos encontramos así con un personaje al que, ya desde el primer momento, le cuadran bien varios de los versos de otra canción popular infantil, con la que se inicia el texto y que da título a la pieza teatral, en detrimento del hipotético y más adecuado “Monja contra su gusto”:

Una tarde / fresquita de Mayo, / cogí mi caballo / me fui a pasear. /  
Por la senda / donde mi morena, / airosa y graciosa, / solía pasear. / Yo

---

<sup>28</sup> Francés, José, “Una tarde fresquita de mayo”, *Teatro de amor*,...,1922, pp. 245-257; la cita, en pág. 250. Utilizo esta edición por ser más asequible que la de 1907, respecto de la cual no presenta ninguna variante.

la dije: / Niña candorosa, / acepta esta rosa, / toma este clavel. / Yo la dije: / Tú eres la rosa / del rico vergel (247).

A partir de la entrada en escena de ese enamorado, la acción se centra en la rememoración de la ocasión en que el joven propuso a su amada escaparse, venciendo oposiciones y odios varios, invitándola a vivir ese primer instante mágico de amor, de decisión trascendental. Rechazar, aunque sea momentáneamente, dicha propuesta es rechazar la oportunidad de lo primigenio y de la felicidad, pues como le dice a la joven, que tras negarse a escapar, rectifica y decide acompañarlo,

[n]o; ya no puede ser. Ha cesado el encanto de esta tarde fresquita de Mayo. No debemos dejar pasar las horas que nos invitan. La felicidad no llama a nuestras puertas más que una vez...

*Se va alejando poco a poco.* Quizás el año próximo, otro año cualquiera, volvamos a vivir este instante de ahora; pero ya no será la misma emoción, aunque digamos iguales palabras. No será este momento de nuestras almas, sino nuestras almas que se miran en un espejo y lo ven reflejado... Espera... Sueña. *Desaparece.* (256).

Efectivamente, en una especie de eterno retorno, como el que señalan las monjas acerca de la primavera y las golondrinas (con palabras de implícito sabor becqueriano), la joven, ya monja, soñará y recordará aquel momento que pudo ser mágico, único, irrepetible por primero, y no lo fue. Ahora ella está en el interior de un convento, en tanto unas niñas entonan, en libertad, dos canciones infantiles, la una optimista, la del jinete que visita a su novia, y la otra amarga, la que relata una historia paralela a la que Inocencia acabó viviendo y padeciendo. Lo que hace Francés, al incorporar esos dos cantos a la acción de la obra, es transmitir la idea de que el pasado se repite en el presente. Así, lo que cuentan esas canciones infantiles —que en la tradición oral tienen existencia totalmente independiente— no son, en la pieza dramática, dos historias independientes, paralelas o complementarias entre sí y sin relación con la historia presente, sino dos momentos, ordenados cronológicamente, de una sola historia pasada que es paralela a la actual. Esa alternancia entre los hechos del pasado y del presente de la monja no se señala mediante las esperadas acotaciones, por lo que el espectador o lector tiene que darse cuenta de que lo que se representa no pertenece en su totalidad al presente.

Desde el punto de vista ideológico, la obra gira también en torno a un haz de oposiciones: amor religioso / amor profano, libertad / prisión, amor / desamor. En último caso, estamos ante el muy romántico tema del deseo frente a la realidad, que desemboca, como se encarga de recordárnoslo el romance cantado por las niñas, en la frustración vital de la joven ahora monja. Esa frustración se hace aún más evidente si tenemos en cuenta tres hechos: a) la obra comienza con la canción popular que anuncia un feliz encuentro de un jinete con su novia, pero la

acción irá por un camino radicalmente opuesto; b) dentro de la escena recordada en sueños, la joven dice a su enamorado que tuvo un sueño en el que los padres de ella “habían vencido” y la llevaban a un convento, donde la despojaban de sus ricas sortijas y le cortaban el pelo, tras lo cual ella ingresa en un lugar fúnebre en el que una campana sonaba a lamento en la noche –como en una ciudad muerta de Rodenbach- y donde había “unas mujeres frías que no reían nunca” (251-252). Este cumplimiento de los presagios funestos es muy frecuente en el teatro del ensueño; y c) la obra finaliza cuando una de las monjas despierta de su sueño a la protagonista para rezar el “Ángelus”, es decir, la oración que se refiere al anuncio de la futura maternidad de la Virgen, experiencia ésta de la maternidad que, obviamente, le está vedada a quien ahora es monja.

Como vemos, frente a la narración de la entrada en el convento que se relata en el romance, en “Una tarde fresquita de mayo” José Francés ha desplazado el centro de la acción a un diálogo fundamental del pasado de la ahora monja. Son, pues, dos perspectivas, dos maneras distintas de recrear un mismo tema o, si se prefiere, el autor incluye dos textos tradicionales dentro de una historia dramatizada que guarda muy notables semejanzas con la historia narrada por la suma de las dos canciones tradicionales.

El tema que trata José Francés lo recreará Federico García Lorca en su breve poesía “La monja gitana”, incluida en su *Romancero gitano*. Sobre dicho poema, publicó recientemente Enrique Baltanás un interesante artículo, “Cómo se gitaniza un romance: Lorca y *La monja contra su gusto*”<sup>29</sup>, en el cual señala que el autor granadino se inspira en el romance de “La monja contra su gusto”, del que el crítico ofrece varios ejemplos andaluces actuales. También, acertadamente, transcribe una serie de comentarios o textos de Lorca (tan tempranos que ya aparecen en el primer libro de éste, *Impresiones y paisajes*, de 1918), en los que el joven granadino describe los conventos de mujeres y los problemas de quienes allí están encerradas. Nos interesa especialmente recordar que Lorca, refiriéndose al barrio del “Albayzín”, señala la coexistencia de los cantos y música en el convento con realidades lujuriosas fuera de él, pero también nos dice que en este ámbito exterior, “una niña delicada y harapienta canta una canción piadosa y monjil”. Y en otros pasajes del citado libro, hablando de conventos andaluces o castellanos, alude a la tristeza de dichos edificios y a que “las monjas, en su debilidad infantil, se encerraron en el convento tapiándose el camino del olvidar... Lo que quieren olvidar, lo convierten en presente en su alma”.

En opinión de Baltanás, el citado poema de Lorca

---

<sup>29</sup> Baltanás, Enrique, “Como se gitaniza un romance: Lorca y *La monja contra su gusto*”, *Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX Homenaje a Juan María Díaz Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 435-443.

parte directamente del romance popular. Y lo primero que salta a la vista, si comparamos las versiones orales con el poema lorquiano, es que el romance popular posee un argumento, una *acción*: es un poema narrativo, mientras que el texto lorquiano es predominantemente lírico, sin apenas argumento ni acción<sup>30</sup>.

Pero, tras lo que acabamos de ver en la obra de José Francés, esa forma de recrear el tema de la monja contra su gusto no nos resulta original de Lorca. Hace notar aquel crítico que el poema del autor granadino empieza donde termina la historia del romance, cuando la monja ya está recluida y tiene como única vía de escape su fantasía, mientras borda. Esa fantasía nos hace ver el contraste entre su realidad y lo que le gustaría vivir, y, muy concretamente, Lorca nos recuerda que “[p]or los ojos de la monja / galopan dos caballistas”. Considera Baltanás que no se puede precisar si con esos dos caballistas el poeta se refiere al novio citado en el romance popular o si es un deseo actual de la joven, pero lo que a nosotros nos interesa ahora es señalar la misma caracterización del amado, como caballista, por las monjas que protagonizan respectivamente “Una tarde fresquita de mayo” y “La monja gitana”. Es sabida la extraordinaria presencia de jinetes y caballistas en los poemas y dramas de Lorca, tanto por su vinculación andaluza como por los valores simbólicos de poderío y virilidad que se pueden atribuir a los caballos, pero no deja de llamarnos la atención que “La monja gitana” tenga una acción estructurada de la misma manera que el breve texto teatral de José Francés, frente al tono narrativo del romance popular; y que en ambos casos, el novio aparezca caracterizado de caballista. ¿Es una simple coincidencia que, además, podría explicarse porque Francés hubiera tratado de recrear un ambiente castellano meridional –vivió en Ciudad Real- o incluso andaluz? ¿Conoció Lorca antes de 1924 *Guignol* o la segunda edición de *Teatro de amor*? Estos simples títulos, de llegar a sus oídos, a buen seguro no le resultarían rechazables, dado el interés lorquiano por el guiñol y por el tema amoroso –la frustración amorosa- en el teatro. Por otra parte, en su poema “Balada triste”, fechado en 1918 y publicado en *Libro de poemas* (de 1921), incluye los versos “[f]ui también caballero / una tarde fresquita de mayo” y más adelante repite tres veces, una con la variante “coge” y dos con “corta”, la pregunta “¿quién será la que coge los claveles / y las rosas de mayo?”. Además, sabemos que Francés publicó en 1923, en la revista *La Esfera*, el artículo “En Granada resucita el guiñol”, sobre una representación de guiñol de Lorca<sup>31</sup>. Es prácticamente seguro que en algún trabajo de la amplísima bibliografía sobre Lorca se haya planteado y resuelto la cuestión que nosotros ahora saca-

---

<sup>30</sup> Art. cit., pp. 438-439.

<sup>31</sup> García Lorca, Federico, *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997, ed. de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, p. 170, n. 494

mos a relucir, pero al menos podemos afirmar que prestigiosos editores recientes del *Romancero gitano* o del *Primer romancero gitano* no aluden a tales coincidencias entre “Una tarde fresquita de mayo” y “La monja gitana”<sup>32</sup>. Y tampoco lo hace Ramos-Gil, que sí se fija en los “dos caballistas”, que él interpreta como los jinetes de Eros y Thánatos<sup>33</sup>. Quede, pues, apuntada, con todas las reservas, nuestra inseguras (y muy posiblemente innecesarias) preguntas.

Añadamos, por último, que recientemente el romance de “Monja contra su gusto” ha sido incorporado a la interesante pieza teatral extensa *Mal bajío*, de Elena Cánovas, Paula Monmeneu y María Victoria Nacarino-Bravo. La acción transcurre en una cárcel de mujeres, a la que llega una nueva reclusa, a la que, de acuerdo con el reglamento penitenciario, registran, mientras “se oye una voz cantando una tonadilla”, que es, en realidad, el romance de que hablamos, con algunas variantes léxicas motivadas por el ámbito en que se canta<sup>34</sup>.

### 3) ESCENIFICACIÓN DE UNA HISTORIA TRADICIONAL:

*LA TABERNERA Y LAS TINAJAS* (1960), DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ.

En la segunda mitad de los años cincuenta empiezan a estrenar, en principio en funciones no comerciales (grupos universitarios o de aficionados), algunos jóvenes escritores que siguen la línea abierta por Buero Vallejo y Alfonso Sastre, pero con personalidad propia. Su pretensión fundamental es denunciar los defec-

<sup>32</sup> Me refiero a Allen Josephs y Juan Caballero, en su edición de *Cante jondo. Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 1978, Letras Hispánicas, 66, pp. 240-242; Mario Hernández, en la edición de *Primer romancero gitano (1924-1927). Otros romances del teatro (1924-1935)*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, Biblioteca de Autor, 165; Derek Harris, en la edición de *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. El público*, Madrid, Taurus, 1993, Clásicos Taurus, 22; Christian De Paepe, en su edición de *Romancero gitano*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, Colección Austral, 165; y Miguel García-Posada, en su edición de *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Castalia, 1988, Clásicos Castalia, 171, pp. 130-133.

<sup>33</sup> Ramos-Gil, Carlos, *Claves líricas de García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1967; la referencia a los caballistas, en pág. 121.

<sup>34</sup> Cánovas Vacas, Elena; Monmeneu, Paula; y Nacarino-Bravo, María Victoria, *Mal bajío (Escenas de una cárcel de mujeres, en dos actos)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro / Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1994, Damos la palabra / Textos, 2, pág. 24. He aquí la versión carcelaria:

“Yo me quería casar / con un mocito barbero. / Me pillaron los guripas / y a la cárcel me trajeron. / Salieron todas las boquis / y me metieron adentro. / Me sientan en una silla / y me cortaron el pelo. / (Estríbillo) / Anillitos de mis dedos, / pendientes de mis orejas. / Pero lo que más sentía / era mi mata de pelo.”

Según se indica en un breve “diccionario” que figura al final del volumen, “guripa” es “despectivo de guardia” y “boquis” equivale a “funcionarias”.



tos de la sociedad española, acudiendo de modo predominante en los inicios de su trayectoria dramática a procedimientos formales de tono realista pero, también, y a veces desde muy pronto, a recursos técnicos de tipo farsesco, que enseguida desembocarán en obras de corte esperpéntico o expresionista. Los autores a que me refiero –Carlos Muñiz, José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Lauro Olmo y Ricardo Rodríguez Buded- recibieron, sobre todo a partir del artículo del crítico José Monleón “Nuestra generación realista”<sup>35</sup>, el calificativo un tanto polémico de “realistas”. A esos nombres me parece de justicia añadir, ya que vamos a hablar de una farsa, el de Alfredo Mañas, autor de *La feria de Cuernicabra*, magnífica farsa extensa que recrea el tema romancerístico y alarconiano del corregidor y la molinera, siguiendo los modelos esperpénticos y guiñolescos de Valle y Lorca. En realidad, lo que une a esos y otros autores es la pretensión ética de denunciar los defectos de la sociedad española contemporánea pero las fórmulas artísticas que utilizan son diversas, incluso dentro de un mismo autor<sup>36</sup>. Esa pretensión de denuncia social les lleva a prestar especial atención al mundo de la marginalidad y de las víctimas. En palabras de Rodríguez Méndez,

nosotros, vagabundeando de aquí para allá, soñábamos con incorporar a la dura y difícil tarea de levantar en los escenarios la presencia de España, de una España abofeteada y malherida, cuyos representantes no podían ser otros que campesinos, prostitutas, delincuentes ensoñados, señoritos fracasados y aguardentosos, guardias, trashumantes, licenciados que ahorcaron la toga y gentes de vida más o menos airada. (¡Y qué bien cuadra esa palabra, “airada”, a la grey de esa España!)<sup>37</sup>.

En realidad el abanico de personajes y situaciones tratados por los “realistas” es más amplio –pequeña burguesía, obreros, burócratas, etc.- pero todos –éstos y aquéllos- tienen en común su condición de seres zarandeados por la vida y, más concretamente, por la vida en una España política, social y moralmente anclada en un pasado limitador de las dignas apetencias del ser humano.

En este marco socioliterario es donde se inserta la pieza breve teatral de José María Rodríguez Méndez *La tabernera y las tinajas o Auto de la donosa tabernera*<sup>38</sup>, estrenada en el barcelonés Teatro Candilejas el 23 de mayo de 1960 por el

<sup>35</sup> Monleón, José, “Nuestra generación realista”, *Primer Acto*, 32, marzo 1962, pp. 1-3.

<sup>36</sup> Véanse al respecto, p.e., Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 485-501, y Oliva, César, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, pp. 262 y ss.

<sup>37</sup> Rodríguez Méndez, José María, “Martín Recuerda, allá en Granada”, en Martín Recuerda, José, *El teatrillo de don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*, Madrid, Taurus, 1969, El Mirlo Blanco, 11, pp. 37-38.

<sup>38</sup> Id., *La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, Primer Acto, 8, pp. 115-129. Figura citada por Javier Huerta y Emilio Peral en su “Guía bibliográfica del teatro

grupo “La Pipironda”, del que dicho autor formaba parte. Este grupo, que desarrolló sus actividades en Barcelona y sus alrededores, pero también fuera de Cataluña, tuvo una existencia que abarca desde 1959 hasta 1966 y fue un intento de hacer un teatro popular fuera de los circuitos comerciales o elitistas. Su público, ingenuo y expresivo, era, sobre todo, obrero. Dirigido por Ángel Carmona, estrenó, entre otras obras, *Fuente Ovejuna*, *La estratosfera* de Pedro Salinas, *Fedra* de Unamuno, *El viejo celoso* de Cervantes, *Mestre de minyons* de Feliù y Codina, *Navidad* de G. Martínez Sierra, y *La tabernera y las tinajas*, *El milagro del pan y los peces*, *La batalla del Verdún* y *El “ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, de José María Rodríguez Méndez. A “La Pipironda” o a la hoja volandera que editaron con el mismo título estuvieron vinculados, entre otros, la actriz Isa Escartín y los escritores Ramón Gil Novales, Francisco Candel, Javier Fábregas o Víctor Mora<sup>39</sup>.

De *La tabernera y las tinajas*, que se representó más de cien veces, con más éxito entre el público de los barrios que entre el que asistió al estreno en un teatro convencional, dijo en la revista *Primer Acto* el crítico Giovani Cantieri lo que sigue:

Auto desenfadado, alegato contra la calumnia, y sátira de la hipocresía, que debido a una interpretación equivocada pareció estar presidida por un sentido irreverente, que, visto el desenlace, no está en la intención del texto. Fácil escenografía de Florencio Clavé, no exenta de cierta gracia, que se acomoda a la perfección a la finalidad del grupo, que pretende llevar la un tanto desvencijada carreta de su teatro por arrabales y pueblos, representando en plazas, tabernas o fábricas. Mayor interés tiene *El milagro del pan y los peces*<sup>40</sup>.

Por su parte, Francisco Candel la calificó de piececilla a modo de entremés, “de corte popular que hacía las delicias del público sencillo, cuanto más sencillo, más”<sup>41</sup>, y el dramaturgo y crítico José Martín Recuerda afirma que el estilo de ésta

---

breve”, *Ínsula*, 639-640, marzo-abril 2000, pp. 16-17; la referencia, en la pág. 17 de este fundamental número monográfico sobre “El gran mundo del teatro breve”.

<sup>39</sup> Los datos sobre esta agrupación teatral proceden de las informaciones que aparecen en el artículo anónimo “Pequeña historia de la “Pipironda””, en Rodríguez Méndez, José María, “Mis estrenos en “La Pipironda””, y en Candel, Francisco, “Con “La Pipironda””, incluidos los tres en la edición citada de *La tabernera y las tinajas*, pp. 65-68, 69-73 y 74-81, respectivamente; y Rodríguez Méndez, José María, “5º aniversario de “La Pipironda””, *Primer Acto*, 67, 1965, pp. 47-48..

<sup>40</sup> Cantieri, Giovani, “Crónica de Giovani Cantieri desde Barcelona”, *Primer Acto*, 14, mayo-junio 1960, pág. 59.

<sup>41</sup> Art. cit., pág. 79.

y otras piezas menores de Rodríguez Méndez es “familiar y vivo, nada literario ni libresco”<sup>42</sup>.

El argumento de *La tabernera y las tinajas* es el siguiente: Con motivo de una solemne y próxima celebración religiosa, el alcalde, el secretario y el cacique don Guido<sup>43</sup> deciden expulsar del pueblo a la tabernera, a pesar de la oposición del cura, que defiende la moralidad de la viuda y de lo que sucede en su local. Por separado y con sigilo, aquéllos acuden a dicho establecimiento para advertir a la mujer de lo que se ha decidido contra ella, de lo cual responsabilizan a los demás, sobre todo al cura, pero además intentan, si bien inútilmente, conseguir los favores de la viuda. Al llegar cada nuevo visitante, el que está con la mujer se esconde en una tinaja. Y al entrar, finalmente, el cura, que dice la verdad y apoya a la mujer, aunque le pide se vaya hasta que pasen las celebraciones religiosas, la tabernera rompe las tinajas y deja al descubierto a los tres pretendientes.

Dicho contenido nos permite afirmar que estamos ante la recreación teatral del cuento tradicional titulado “Los pretendientes burlados”, “Los pretendientes atrapados” o “Lai de l'épervier”, que figura con el tipo n° 1730 en el trabajo clásico de Anti Aarne y Stith Thompson *Los tipos del cuento folklórico*, donde lo describen de la siguiente manera:

El clérigo, el sacristán y el capillero visitan a la mujer hermosa. Los tres hombres desnudos están escondidos cuando llega el esposo a casa. La mujer invita a unos huéspedes. Corren a los tres<sup>44</sup>.

En la versión original, en inglés, de esta obra se incluye la relación bibliográfica de versiones de tal cuento: las hay finlandesas, estonias, suecas, escocesas, irlandesas, francesas, españolas, holandesas, rumanas, húngaras, checas, serbo-croatas, rusas, griegas, turcas, hispanoamericanas, africanas, etc.<sup>45</sup>. El citado Stith Thompson, en su estudio *El cuento folklórico*, tras calificarlo de cuento oriental literario y del Renacimiento y afirmar que “ha alcanzado verdadera popularidad

<sup>42</sup> Martín Recuerda, José, *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez. (Desde la Restauración hasta la dictadura de Franco)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, pág. 209.

<sup>43</sup> Parece claro que por su nombre, su condición y su conducta este personaje nos remite al protagonista del poema de Antonio Machado “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido”, de *Campos de Castilla* (Madrid, Cátedra, 1974, Letras Hispánicas, 9, ed. de José Luis Cano, pp. 132-134). Otro poema de la misma obra de Antonio Machado, “El vano ayer”, se convirtió en título de un drama de José María Rodríguez Méndez. Dicho poeta (y “ciudadano”) es uno de los escritores más admirados por diversos integrantes de la generación realista

<sup>44</sup> Aarne, Anti, y Thompson, Stith, *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1995, FF Communications, 258, pág. 284.

<sup>45</sup> Id., *The types of the folktale. A classification and bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961, FF Communications, 184, second revision, pág. 487.

en el folklore de Europa oriental y [que] ha sido recolectado en España e Indonesia”, resume así su contenido:

La casta esposa con muchos pretendientes los hace venir uno por uno. Cuando cada uno llega, el anterior se ha desnudado y debe esconderse. Al final, el esposo y sus invitados llegan y persiguen a los turbados pretendientes<sup>46</sup>.

En el tomo I de su monumental trabajo *Cuentos populares españoles*, Aurelio M. Espinosa recoge bajo el título “Los tres frailes” una versión de Toledo y otra, en asturiano, de la zona rural del centro de Asturias. Y en el tomo II publica un estudio –documentadísimo, como de costumbre– en el que señala el que a su entender es el modelo original (el cuento de los tres jorobados arrojados al río) y sus posteriores variantes tipológicas. Nos interesa recordar que el tipo II sustituye a los tres jorobados por otros tantos “caballeros principales, curas o frailes” (como ocurre en las dos versiones españolas que él publica), y que el tipo III está formado por textos, lógicamente relacionados con los dos tipos anteriores, pero que ahora

terminan de una manera muy diferente. Los tres o más caballeros o frailes no sufren la muerte y falta, por consiguiente, todo el episodio de los cuerpos muertos, elemento fundamental de las versiones de los tipos I y II. Son cruelmente castigados y vergonzosamente burlados por el marido y echados a la calle a palos o de otra manera todavía más indecorosa<sup>47</sup>.

A este tipo III pertenecen ocho versiones hispánicas (dos peninsulares, cinco hispanoamericanas y una portuguesa) y otras francesas, italianas e incluso una en sánscrito. Con posterioridad a la magna obra de Espinosa (padre), se recogieron y editaron en España versiones protagonizadas por curas, sacristanes, etc., a los que, además de burlar, les piden dinero: por ejemplo, en León (“El cura, el sacristán y el monaguillo atrapados”), en Valladolid (“El cura, el sacristán y el capellán”), en Asturias (“El culo de candelero” y “El cura maya cáñamu”), en Aragón o en Galicia (“Á túa conta e maila miña”)<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Thompson, Stith, *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972, pág. 273.

<sup>47</sup> Espinosa, Aurelio M., *Cuentos populares españoles*, Madrid, CSIC, 1946-1947, 3 vols.. Las versiones se publican en el tomo I (“Textos”), pp. 53-56 y 56-59, y el estudio en el tomo II (“Notas comparativas”), pp. 153-159, correspondiendo el párrafo citado a la pág. 156.

<sup>48</sup> Camarena Laucirica, Julio, *Cuentos tradicionales de León. II*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal / Diputación Provincial de León, 1991, pp. 141-142, y bibliografía en pág. 301; Díaz, Joaquín, y Chevalier, Maxime, *Cuentos castellanos de tradición oral*, Valladolid, Ambito, 1983, pp. 76-77, y comentario en pp. 131-133; Suárez López, Jesús, *Cuentos del Siglo de Oro en la tradición*

Y, por su parte, el profesor Maxime Chevalier estudia brevemente dicho cuento en la versión que aparece en *Del mal lo menos*, de Lope de Vega, donde un personaje, Monzón, cuenta un episodio de su vida que coincide con la historia de *Los pretendientes burlados*. Afirma el gran especialista en el cuento tradicional lo que sigue:

En todas las versiones recogidas modernamente –Galicia (Carré, núms. 259-260), Asturias (Espinosa, núm. 32), Valladolid (Joaquín Díaz, núm. 28), Toledo (Espinosa, núm. 31)- los pretendientes son gente de Iglesia: frailes, curas o sacristanes. Es razonable estimar que en el Siglo de Oro el cuento presentaría idénticos personajes. De ser cierta la hipótesis, el relato de Monzón correspondería a un arreglo piadoso<sup>49</sup>.

Tras lo que hemos visto, podemos precisar que Rodríguez Méndez recrea lo que Espinosa llama tipo III del cuento “Los pretendientes burlados”. Pero vemos que frente a lo que es más habitual en los cuentos españoles de dicho tipo (pretendientes que pertenecen al ámbito eclesial y a los que se les golpea, veja y/o se les pide dinero que sirve para engalanar a la esposa), el dramaturgo nos presenta a tres personajes profanos y con poder, de conducta incorrecta, en tanto que el único religioso encarna la tolerancia. La explicación de esta diferencia entre Rodríguez Méndez y las versiones cuentísticas más frecuentes puede ser variada: a) la versión tradicional en que se basa Rodríguez Méndez está protagonizada por personas del ámbito profano; b) ante la censura entonces imperante (el ministro de Información y Turismo era el muy conservador y ultrarreligioso Gabriel Arias Salgado), el autor, por autocensura, prefiere que los protagonistas no sean del ámbito eclesiástico; quizá, por el mismo motivo, no presenta desnudos a los visitantes de la tabernera; y c) por motivos artísticos e intencionales, prefiere criticar no tanto un defecto –la lascivia- que se atribuye a una profesión o condición –la de persona de la Iglesia- como una actitud más generalizada, que se concreta en diversas formas de poder social dentro de una pequeña comunidad.

Sea cuál sea la causa de la opción que elige Rodríguez Méndez, el hecho, a nuestro parecer evidente, es que su obrita tiene mayor complejidad y trascenden-

---

*oral de Asturias*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Cultura Popular, 1998, pp. 283-284; González Niedo, Aurina, “Cuentos de tradición oral na parroquia d’Ardisana (Llanes)”, *Lletres Asturianas*, 72, octubre 1999, pág. 119; González Sanz, Carlos, *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1996, pág. 132; y Cuba, Xoan R.; Reigosa, Antonio; y Miranda, Xosé, *Contos colorados. Narracións eróticas da tradición oral*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2001, pp. 169-170.

<sup>49</sup> Chevalier, Maxime, “Veinticinco cuentos folklóricos más en textos del Siglo de Oro”, *La Torre*, nueva época, I: 1, enero-marzo 1987, pp. 111-129. Reimpreso en *Cuento tradicional, cultura, literatura (Siglos XVI-XIX, ...)*, pp. 203-216; la cita, en pág. 213. Por errata, en esta reedición del trabajo del profesor Chevalier figura “núm. 312”, en vez del correcto “núm. 32”.

cia ideológica que el cuento, pues no sólo se ataca un vicio o defecto de escaso alcance colectivo, sino que se muestran varios defectos de varios representantes del poder. La farsa de Rodríguez Méndez va más allá del tradicional anticlericalismo (por otra parte tan frecuente en la cultura popular oral<sup>50</sup>); presenta una mayor variedad de profesiones y personajes con diversos defectos morales. De la mera burla cómica de un vicio, que se considera inherente a una profesión eclesiástica, se pasa a la denuncia de una situación negativa más amplia. Podríamos decir que lo individual ha sido sustituido por lo colectivo.

Desde el punto de vista de la construcción formal, las versiones de los cuentos acostumbran a tener un notable agilidad en los diálogos y en los pasajes estrictamente narrativos, al menos en los textos recientemente editados. Por su parte, la obrita de Rodríguez Méndez, más extensa que los cuentos, está dividida en dos cuadros. El primero presenta la discusión entre los tres representantes del ámbito civil y el cura, a causa de la decisión de expulsar del pueblo a la tabernera. Es un cuadro quizá un tanto lento, por la por otra parte lógica aportación de argumentos del cura y sus contrincantes, presentándonos así el conflicto entre la rigidez moral de los personajes civiles y la tolerancia del religioso. Podríamos decir que es un cuadro “estampa” o “debate”, que tiene poco que ver con la historia del cuento tradicional por el tema, por el ritmo lento de la acción y por el tono del lenguaje empleado, más propio de una comedia convencional, si bien en algunos casos podemos percibir rasgos propios de la comedia de figurón en los personajes civiles.

El segundo cuadro representa un cambio muy notable respecto del primero, en la forma y el contenido, pero esto no significa que nos hallemos ante una historia incoherente; más bien, el sentido último del texto teatral surge precisamente de esa diferencia, de que no ocurra lo que esperábamos. Ahora el ritmo de la acción es mucho más ágil y claramente farsesca, a causa del desfile por la taberna de los cuatro personajes que ya conocemos, al igual que sucede en el cuento, dando lugar a que surja el humor situacional, ya que el espectador o lector percibe inmediatamente la discrepancia radical entre lo que los personajes masculinos civiles dicen acerca del pasado reciente y la verdadera realidad de éste, entre lo que pretenden —conquistar o seducir a la digna tabernera— y lo que cabía esperar de su condición de autoridades. Con su nueva e inesperada conducta queda al descubierto el rasgo fundamental de su condición inmoral, su maldad (al culpar injustamente a otros), su lascivia (que reprochaban a la mujer), su cobardía y cinismo (al esconderse, a pesar de que dicen querer protegerla) y, sobre todo, su hipocresía moral (en público dicen lo contrario de lo que luego hacen o pretenden hacer en secreto). Al

---

<sup>50</sup> Véase, p.e., Lorenzo Vélez, Antonio, *Cuentos anticlericales de tradición oral*, Valladolid, Ámbito, 1997.

modo de *El retablo de las maravillas* de su admirado Cervantes<sup>51</sup>, burla burlando, Rodríguez Méndez ha trascendido la simple anécdota burlesca para hacer una radiografía moral de determinadas figuras de una comunidad, que aparentan una cosa y son otra y que representan a ciertos poderes dentro de la sociedad española. Al romper las tinajas donde se esconden sus pretendientes, la tabernera, como el airado furriel del texto cervantino, deja al descubierto cuánto hay de apariencia falsa, de hipocresía, en un pueblo de la costa levantina o meridional en la España de mediados del siglo XX. Con un tono más serio en el primer cuadro y de modo más humorísticamente cervantino en el segundo, *La tabernera y las tinajas* es un claro testimonio del temprano y acertado uso de la capacidad crítica de la farsa basada en la tradición oral por un autor que es “realista” por su pretensión de reflejar la realidad española, pero que adopta formas expresivas diversas, unas “realistas” o miméticas y otras caricaturescas, farsescas o de raíz esperpéntica. Y es que, en palabras del propio Rodríguez Méndez, “los caminos del realismo son tan infinitos e inagotables como infinita e inagotable es la realidad”<sup>52</sup>.

A modo de recapitulación, con los textos que he comentado, alguno quizá no muy conocido, he pretendido mostrar varias de las formas en que podemos encontrar la literatura de tradición oral dentro del teatro breve de nuestro tiempo. Creo que un mejor conocimiento de esa presencia puede servir no sólo para testimoniar la vitalidad contemporánea de ciertos temas tradicionales (sobre todo, del romancero y de la narrativa oral), sino también para comprender mejor el sentido de dicho tipo de piezas dramáticas.

---

<sup>51</sup> Cervantes es el protagonista de su comedia *Literatura española* (Murcia, Universidad de Murcia, 1989, Antología Teatral Española, 11, introducción de Antonio Morales), estrenada en 1996 con el título, tan cervantino, de *Puesto ya el pie en el estribo*. En la página 17 de aquella edición se recogen estas palabras de Rodríguez Méndez: “He adorado a Cervantes con toda mi alma desde que tengo uso de razón”. Y a *El retablo de las maravillas* dedica el capítulo “Elogio de un furriel”, en su libro *Ensayo sobre la “inteligencia” española* (Barcelona, Península, 1972, Ediciones de Bolsillo, 219, pp. 15-32). En la página inicial de ese capítulo escribe lo siguiente:

“Si me he llegado a identificar totalmente con un personaje de la literatura ha sido con el “furriel” del *Retablo de las maravillas*”.

<sup>52</sup> Isasi Angulo, Amando C., *Diálogos del teatro español de posguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, pág. 270.

