

RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN

Los cuernos de don Friolera

DIRECCIÓN Y ADAPTACIÓN AINHOA AMESTOY



GUÍA DEL ESPECTÁCULO

JULIETA SORIA

UNA PRODUCCIÓN DE  Comunidad
de Madrid

PARA  TEATROS
del CANAL



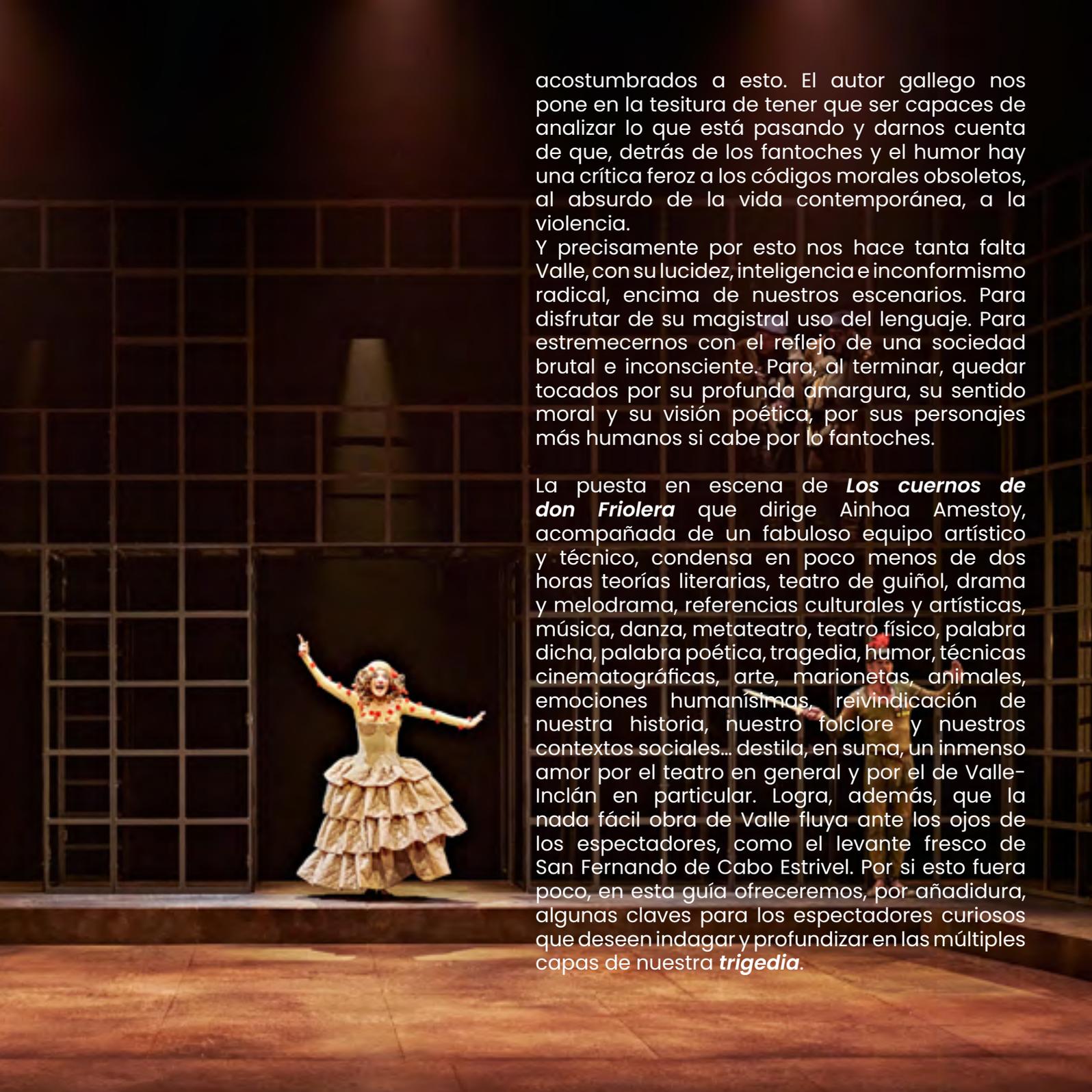
INTRODUCCIÓN A LA DIDÁCTICA	4
UN POCO DE CONTEXTO: LA RENOVACIÓN TEATRAL DEL SIGLO XX	6
NUESTRO AUTOR: EL GRAN DON RAMÓN DE LAS BARBAS DE CHIVO	8
UN CONTEXTO HISTÓRICO BIOGRÁFICO Y BIBLIOGRÁFICO DE VALLE-INCLÁN	11
RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN, AUTOR DE TEATRO	16
LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA	26
EL PRÓLOGO	28
EL ESPERPENTO	32
UN EPÍLOGO	40
UNA ÚLTIMA REFLEXIÓN	45
LA PUESTA EN ESCENA	46
LA DRAMATURGIA	52
EL ESPACIO ESCÉNICO Y LA ESCENOGRAFÍA	55
LOS OBJETOS	56
EL VESTUARIO	58
LA MÚSICA	64
LA ILUMINACIÓN	67
LOS ACTORES	68
UN RECORRIDO POR ALGUNOS RECURSOS ESCÉNICOS	72

INTRODUCCIÓN A LA DIDÁCTICA

Poner en pie una obra de Valle es todo un desafío. En primer lugar, por la complejidad intrínseca a cualquier obra del gallego: su afán por desafiar las formas dramáticas del teatro español de principios del siglo XX, la mezcla de géneros, su propuesta de teatro total donde luz, espacio, emociones y gestos se funden y forman cuadros de enorme plasticidad, las muchas influencias artísticas por las que se ven atravesados. También por la temática: Valle arroja capas y capas sobre sus obras (crítica, sátira, historia, filosofía, literatura, sociedad, vida...) que hay que saber desentrañar y poner en funcionamiento para que un espectador actual -menos familiarizado con las referencias -se sienta integrado en la función.

Hay otra cuestión peliaguda: aunque siempre hay aliento humano -humanísimo- tras las obras de Valle, este no nos lo pone fácil como espectadores. Su técnica del esperpento, la deformación, el distanciamiento al que nos somete respecto de situaciones y personajes exige un espectador crítico. Algo que a todos nos cuesta, en ese deseo íntimo de dejarnos llevar y convertirnos en espectadores febriles por un rato. Y Valle no nos lo permite. Con sus "héroes clásicos que pasean ante los espejos deformantes del Callejón del Gato", lo que nos presenta, con pocas excepciones, son fantoques, maniqués, muñecos que hacen y dicen disparates, que actúan con brutalidad casi animal. Tampoco se muestra condescendiente con el público: no hay aclaraciones, ni mensajes explícitos morales o sociales, ni maniqueísmos. Y no estamos





acostumbrados a esto. El autor gallego nos pone en la tesitura de tener que ser capaces de analizar lo que está pasando y darnos cuenta de que, detrás de los fantoches y el humor hay una crítica feroz a los códigos morales obsoletos, al absurdo de la vida contemporánea, a la violencia.

Y precisamente por esto nos hace tanta falta Valle, con su lucidez, inteligencia e inconformismo radical, encima de nuestros escenarios. Para disfrutar de su magistral uso del lenguaje. Para estremecernos con el reflejo de una sociedad brutal e inconsciente. Para, al terminar, quedar tocados por su profunda amargura, su sentido moral y su visión poética, por sus personajes más humanos si cabe por lo fantoches.

La puesta en escena de **Los cuernos de don Friolera** que dirige Ainhoa Amestoy, acompañada de un fabuloso equipo artístico y técnico, condensa en poco menos de dos horas teorías literarias, teatro de guiñol, drama y melodrama, referencias culturales y artísticas, música, danza, metateatro, teatro físico, palabra dicha, palabra poética, tragedia, humor, técnicas cinematográficas, arte, marionetas, animales, emociones humanísimas, reivindicación de nuestra historia, nuestro folclore y nuestros contextos sociales... destila, en suma, un inmenso amor por el teatro en general y por el de Valle-Inclán en particular. Logra, además, que la nada fácil obra de Valle fluya ante los ojos de los espectadores, como el levante fresco de San Fernando de Cabo Estrivel. Por si esto fuera poco, en esta guía ofreceremos, por añadidura, algunas claves para los espectadores curiosos que deseen indagar y profundizar en las múltiples capas de nuestra **tragedia**.

UN POCO DE CONTEXTO: LA RENOVACIÓN TEATRAL DEL SIGLO XX

Ya a finales del siglo XIX, se inician en Europa corrientes renovadoras que transformarán la escena europea. En estos cambios influyen tanto el progreso técnico, que permite experimentar con el escenario y la luz; como el cine, que enseña otra forma de contar; y los directores de escena, que serán determinantes en la síntesis teatral. Algunos nombres y tendencias tienen singular importancia: directores como **Appia** (1862- 1928) y **Craig** (1872-1966) para los que la luz y el movimiento adquieren gran relevancia; **Meyerhold** (1874-1840) para quien resulta esencial la preparación técnica del actor; **Antonin Artaud** (1898-1946) que propone el regreso a formas dramáticas primitivas para expresar las emociones primarias e inconscientes del hombre con su «Teatro de la Crueldad»; y también los dramaturgos **Piscator** (1893-1966) y **Bertolt Brecht** (1898-1956) que ven el teatro como vehículo de propaganda y de acción pedagógica y pretenden que la comunicación entre espectador y espectáculo se produzca a través de la reflexión, y no de la emoción y que se sirven de efectos de distanciamiento para romper la unidad de la representación). Esencial es la influencia del **teatro expresionista** que muestra una realidad que es necesario cambiar. Las formas se distorsionan y el color y la luz adquieren valores simbólicos. El personaje protagonista rechaza a la masa y la alienación de la sociedad.

Mientras tanto en España...

El arranque del siglo XX, hasta el fatídico 1936, se considera la Edad de Plata de la cultura española. No lo fue menos para el teatro: las corrientes dramáticas realistas, en su vertiente burguesa y popular, gozaban de un multitudinario éxito de público. Y contra este teatro, que llega a hacerse muy comercial, surgen corrientes de renovación y antirrealistas. Desde este punto, hablaremos de:

1 Un teatro comercial:

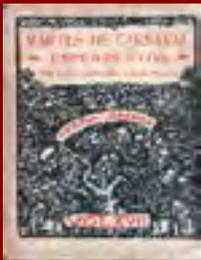
El **teatro poético modernista** (Villaespesa, Marquina, hermanos Machado y primera etapa de Valle-Inclán), **alta comedia** (Jacinto Benavente), **teatro cómico** (Carlos Arniches, hermanos Álvarez Quintero, Pedro Muñoz Seca).

2 Un teatro no comercial que conforman:

El teatro de la **Generación del 98**: innovador, simbólico, casi filosófico con Azorín (*Old Spain*-de humor casi surrealista- o *Lo invisible*) y Miguel de Unamuno (*Fedra, El otro*); **el teatro experimental y vanguardista de Jacinto Grau** (*El Señor de Pigmalión*) y **Ramón Gómez de la Serna** (autor de 17 obras en un acto en las que se mezcla el expresionismo, vanguardismo y surrealismo).

3 Los grandes renovadores:

Valle-Inclán



Es, por supuesto, el bohemio, extravagante, irónico y teatral autor gallego la gran figura del momento, el creador de un avanzado lenguaje escénico, alejado de lo comercial, que en lo temático se inspiró en la propia realidad histórica o en fuentes literarias, pero que se dejó también influir por el cubismo y otros movimientos de tipo pictórico.

García-Lorca



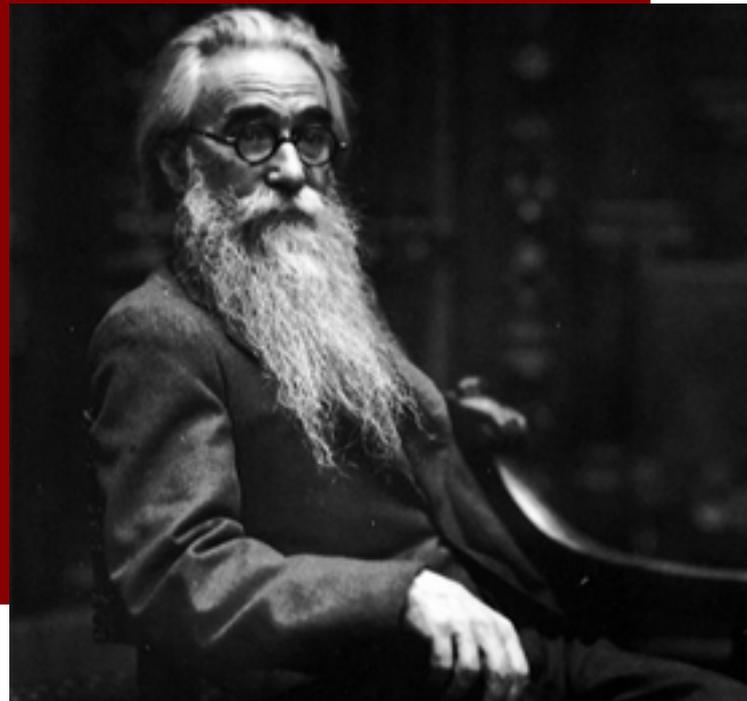
Lorca siempre defendió un teatro hecho por y para el pueblo. Eso no le impidió huir del teatro comercial para preconizar un teatro de dimensión humana y estética, innovador, vanguardista, que tocara los grandes temas: el amor, la muerte, el paso del tiempo, la opresión y la rebeldía, la fuerza del destino, en el que convivieran poesía y realidad, así como didáctico y de enfoque social.

¿CÓMO FUNCIONABA EL TEATRO EN LA ÉPOCA DE VALLE?

Aunque para hablar de teatro siempre mencionamos autores y obras, el texto, en realidad, solo es solo una parte del espectáculo. En la España de las primeras décadas del siglo XX se alquilaban los teatros a compañías encabezadas por un primer actor y primera actriz. Estos solían elegir el texto y el director y procuraban que todo estuviera al servicio de su lucimiento, a veces en detrimento de la calidad del resto de elementos.

Para tratar de renovar este modelo y acercarlo a las nuevas formas europeas, que concebían el teatro como una **obra de arte total** (concepto creado por Richard Wagner), donde texto, interpretación, iluminación, escenografía y música tenían la misma importancia y se articulaban para una experiencia total gracias a la batuta de un director, y con el deseo de abrirse también a las novedades estéticas (el simbolismo, las vanguardias) y de primar la calidad artística de la obra, surgieron algunas iniciativas en España: lo que se llamaban los "teatros de arte". Algunos ejemplos

fueron el Teatro Íntimo (1898) de Adrià Gual, el Teatro Artístico Libre (1899) que impulsaron Jacinto Benavente y Valle-Inclán, el Teatro de Arte (1908-1911) de Alejandro Miquis o el de Martínez Sierra (1916-1926) quien, junto con su mujer María de la O Lejárraga, fueron tal vez los grandes renovadores del momento.



Nuestro prodigioso escritor, Ramón María del Valle-Inclán, nació en 1866 en Villanueva de Arosa (Pontevedra). Su nombre real era Ramón José Valle Peña, pero su familia usaba indistintamente los apellidos Valle y Valle-Inclán, apellido este último con el que él pasó a la historia de la literatura.

A los 18 años empezó a estudiar Derecho en Santiago de Compostela, pero lo de ser abogado no le convencía y terminó dejándolo. En su lugar, comenzó a escribir en revistas, y dio sus primeros pasos en el mundo literario. En 1892, después de una breve estancia en Pontevedra y Madrid, se aventuró a México, donde entró en contacto con el modernismo hispanoamericano.

Cuando regresó a Galicia, ya llamaba la atención por su aspecto excéntrico y su forma de vestir, algo que marcaría su imagen de por vida. En 1895 se trasladó a Madrid y se sumergió en la bohemia de fin de siglo. Como consecuencia de un "encontronazo" con el periodista Manuel Bueno perdió el brazo izquierdo, una historia que él mismo exageró y adornó con el tiempo. Sus amigos, para ayudarlo, organizaron una función benéfica de *La fierecilla domada* de Shakespeare y reunieron dinero para comprarle un brazo ortopédico.

En 1907 se casó con la actriz Josefina Blanco, con quien tuvo seis hijos. Durante estos años, su carrera literaria despegó y se convirtió en un escritor prestigioso. Incluso hizo sus pinitos como actor. Como director artístico de la compañía de teatro de su esposa, viajó a Argentina y, en una gira como conferenciante, visitó Paraguay y Chile.

De vuelta en España, su vida transcurría entre Galicia y Madrid. Siempre interesado en la política, en 1916 viajó a París para ver de cerca la Primera Guerra Mundial. Ese mismo año, y a pesar de su rechazo al rey y a la dictadura de Primo de Rivera, fue nombrado catedrático de Estética de las Bellas Artes en Madrid, puesto que ocupó hasta 1919. Luego consiguió una beca de la Junta Superior de Ampliación de Estudios.

En 1921 volvió a México, invitado nada menos que por el presidente Álvaro Obregón. Ya en Madrid, tuvo un altercado en el teatro Fontalba que terminó con una multa por insultos y desacato a la autoridad. Como se negó a pagarla, lo metieron cuatro días en la cárcel. A pesar de su prestigio, nunca fue aceptado en la Real Academia Española.

Cuando se proclamó la Segunda República, se declaró abiertamente republicano y buscó obtener un cargo oficial. En 1931 fue elegido presidente del Ateneo de Madrid y, más tarde, nombrado Conservador General del Tesoro Artístico Nacional. En 1933 consiguió el puesto de director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, aunque ambos cargos le trajeron más disgustos que satisfacciones. Además, su salud empezó a deteriorarse y llegó también el divorcio de Josefina. En 1935, ya muy enfermo, se trasladó a Santiago de Compostela, donde falleció el 5 de enero de 1936.

Un personaje único y lleno de contradicciones

Valle-Inclán fue un hombre único y contradictorio. Muy reservado en lo personal le encantaba, sin embargo, llamar la atención. Su aspecto extravagante y su comportamiento provocador lo convirtieron en un personaje rodeado de anécdotas, muchas de las cuales él mismo exageraba o transformaba en leyendas.

En cuanto a su ideología, era un auténtico enigma. Se declaraba tradicionalista, carlista y católico, pero sus escritos escandalizaban a los más conservadores, que lo acusaban de ser de izquierdas. A la vez, colaboraba con liberales y socialistas, rechazaba la monarquía de Alfonso XIII y el directorio de Primo de Rivera, y participaba en actos de repulsa a la dictadura y en apoyo de los represaliados. Cuando llegó la República, se declara hombre de la misma, pero a la vez se afirma absolutista y admirador de Mussolini.

Lo que fue siempre Valle es un antiburgués convencido, lo que da a su vida y a su obra una dimensión ética que se refleja en su crítica, tanto el pasado histórico de España como su situación presente, con una perspectiva estética y agudísima que dejó huella en la literatura.



UN CONTEXTO HISTÓRICO BIOGRÁFICO Y BIBLIOGRÁFICO DE VALLE-INCLÁN

- | | | |
|---|-------------|---|
| | 1866 | Nace Ramón María del Valle-Inclán. Villanueva de Arosa (Pontevedra). |
| Destronamiento y exilio de Isabel II .
Gobierno Provisional (1868-71). | 1868 | |
| Reinado de Amadeo I de Saboya . | 1871 | |
| Primera República. Restauración de la
Monarquía. Alfonso XII . Fin de las guerras
carlistas. Paz de Zanjón (Cuba). | 1874 | |
| Muere Alfonso XII .
María Cristina de Habsburgo-Lorena
regente, hasta la mayoría de edad de
Alfonso XIII . Problemas en los territorios
marroquíes. Conflictividad social. | 1885 | Comienza estudios de Derecho en Santiago y
frecuenta bibliotecas y espacios literarios. |
| | 1888 | Se matricula en la Escuela de Artes y Oficios
y publica sus primeros trabajos literarios en
revistas y diarios. |
| | 1890 | Muere su padre y abandona la carrera. Viaja
a Madrid, participa en tertulias y colabora en
periódicos. |
| | 1892 | Viaja a México, donde escribe en <i>El Correo
Español</i> , <i>El Universal</i> , y <i>El Veracruzano
Independiente</i> . Empieza a escribir Femeninas . |
| | 1893 | Vuelve a España, tras una breve estancia en
Cuba. Vive en Pontevedra, donde entra en
contacto con la literatura europea. Publica
Femeninas . |
| | 1895 | Vuelve a Madrid y trabaja en el Ministerio de
Instrucción Pública y Bellas Artes. Participa en
tertulias y cafés. Conoce la bohemia. |

Pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas.
Desastre del 98. Inicios del catalanismo político. El Desastre del 98 supone una tragedia entre la clase intelectual que encauzará en el **Regeneracionismo** y en la **Generación del 98.**
 Pero la pérdida del Imperio es para la milicia motivo de desprestigio profesional y moral, y provoca una gran frustración. Esto explica la posición del ejército en el siglo siguiente y su creciente participación en la vida política española, porque creen que la responsabilidad del desastre es más de los políticos que de los militares.

Muere la reina regente. **Alfonso XIII** es designado como nuevo rey.

El **Cu-Cut** y la **veu de Catalunya**, dos publicaciones consideradas injuriosas por un grupo de oficiales, son asaltadas y destrozadas sus instalaciones por unas caricaturas antimilitaristas ante la derrota colonial de 1898. Los militares no fueron detenidos ni juzgados.

Alfonso XIII se casa con **Victoria Eugenia** de Battenberg. El día de su boda sufren un atentado anarquista del que salen ilesos.
 Mateo Morral: Luces de Bohemia.
 Se crea la **Ley para la represión de los delitos contra la Patria y el Ejército**, para castigar opiniones y actuaciones como las del Cu-Cut y La veu de Catalunya. Todos los delitos contra la patria o el ejército serían enjuiciados por la justicia militar. La milicia actúa así en defensa de sus valores: jerarquía, autoridad, disciplina, y en defensa del orden social y de la Monarquía.

1897 Publica ***Epitalamio***. Es partidario de la independencia de Cuba.

1898

1899 Célebre incidente en el Café Nuevo de la Montaña, con el periodista Manuel Bueno. Estrena y dirige ***Cenizas***, drama en tres actos. Colabora en revistas literarias, *La Vida Literaria*, *Revista Nueva*, *Carminal*, *Vida Nueva*. Conoce a Rubén Darío en el Café de Madrid. Frecuenta el Nuevo Café de Levante, y escribe en *La Ilustración Española y Americana* y *La España Moderna*.

1902 Publica sus ***Sonatas de Otoño, de Estío, de Primavera y de Invierno***. (1902-05)

1905

Los cuernos:

“El oficial pundonoroso jamás perdona a la esposa adúltera... El principio del honor ordena matar... ¡Pim pam pum! Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar, como en Francia” (Escena I)

“La esposa del militar, si cae, ya sabe lo que le espera”. (Los cuernos... Escena II)

“Mi coronel, ¿Cómo se lava la honra? Ya sé su respuesta. ¡Pim pam pum! ¡Listos!

En España, la mujer que falta, tiene pena de la vida”. (Escena VI)

“El ejército no quiere cabrones” (Escena VIII)

1906

Guerra de Melilla contra las cabillas rifeñas. Es un intento de devolver al país y al ejército el prestigio que habían perdido en el 1898, con el desastre en Cuba, Puerto Rico y Filipinas.

Era necesario hacer una leva extraordinaria y se hizo con tropas de reservistas.

Semana Trágica: revueltas en Barcelona y otras ciudades de Cataluña por el envío de reservistas (padres de familia y clase obrera) a la guerra de Melilla, complicado con que en ese mismo momento se produjo el Desastre del Barranco del Lobo.

Huelga general, antibelicismo, violencia anticlerical, republicanismismo y catalanismo.
Represión del ejército.

Se funda en **Barcelona** la **CNT**.

Asesinato de **José Canalejas**, Presidente del Consejo de Ministros, por un anarquista.

I Guerra Mundial (Gran Guerra). **1914-1918**
España no participa. Auge económico.
Paz social.

Revolución Rusa. **1917**

1907 Se casa con **Josefina Blanco Tejerina**. Publica la 1ª y 2ª parte de sus **Comedias Bárbaras**.

1908 *Novelas sobre La guerra Carlista.*

1909 "Campos de Melilla. Lo que está ocurriendo actualmente con los ingleses de Gibraltar... Y en Marruecos". (*Los cuernos... Escena VIII*)

"La España de cabo a cabo hemos de verla como está en Barcelona". (*Los cuernos... Escena III*)

Muere en su casa Alejandro Sawa, que inspirará el Max Estrella de *Luces de Bohemia*.

1910 Gira por Hispanoamérica con su mujer como actriz de teatro. Conferencias en Chile, Argentina, Paraguay, Uruguay y Bolivia. Regresa a España, estrena obras de teatro y asiste a tertulias de café.

1914 Es partidario de los aliados en la Gran Guerra, por lo que es invitado por el gobierno francés y viaja como corresponsal de El Imparcial.

A caballo entre La Puebla del Caramiñal y Madrid, ocupa en 1916 la cátedra de Estética de las Bellas Artes.

<p>Trienio bolchevique. Vuelve la situación revolucionaria. Huelga de La Canadiense (1919) organizada por la CNT. Radicalización del movimiento obrero, anarquismo, respuesta de los empresarios: pistolero. Reacción del gobierno.</p>	<p>1918-1920</p>	<p>Don Manolito y Don Estrafalario, en la cárcel, por sospechosos de anarquistas.</p>
<p>Atentado mortal contra Eduardo Dato, Presidente del Consejo de Ministros.</p>	<p>1921</p>	<p>“Por de pronto ya le han dado mulé a Dato”. (<i>Los cuernos... Escena VII</i>)</p>
<p>Desastre de Annual, en la Guerra de Melilla. Cae el gobierno y da paso (con la aceptación del Monarca) al golpe de Estado de Miguel Primo de Rivera.</p>	<p>1923</p>	<p>Publica por entregas <i>Los cuernos de Don Friolera</i>. Nuevo viaje a México, invitado por el presidente Álvaro Obregón. Después La Habana, Nueva York y Madrid.</p>
<p>Primo de Rivera, dictador. Fin de la Guerra de África.</p>	<p>1926</p>	<p>Estrena el prólogo y el epílogo de <i>Los Cuernos de Don Friolera</i>, en el teatro de cámara que tienen los Baroja en el salón de su casa, en Argüelles. Publica <i>Tirano Banderas</i>.</p>
<p>Crisis económica mundial. Oposición de intelectuales y militares al dictador.</p>	<p>1927</p>	<p>Proyecto de <i>El ruedo ibérico, o Historia de España desde Isabel II hasta la pérdida de Cuba y Filipinas hasta la actualidad</i>.</p>
<p>El Rey aparta del gobierno al dictador y nombra jefe de gobierno a Dámaso Berenguer. Pronunciamientos políticos y militares de republicanos: Pacto de San Sebastián: reunión de los partidos republicanos, los catalanistas y los gallegos, además del PSOE y UGT, para poner fin a la monarquía y establecer la Segunda República.</p>	<p>1928</p>	<p>La Compañía Iberoamericana de Publicaciones gestionará sus derechos literarios.</p>
	<p>1929</p>	<p>Es encerrado en la Cárcel Modelo por no pagar una multa.</p>
	<p>1930</p>	

Juan Bautista Aznar es nombrado nuevo jefe de Gobierno. Convoca elecciones municipales el 12 de abril, y el 14 las candidaturas republicanas proclaman la **II República**. El rey abandona España. **I Gobierno Provisional**, presidido por **Niceto Alcalá Zamora**. **II Gobierno Provisional**, presidido por **Manuel Azaña**.

Presidente de la República: Niceto Alcalá Zamora. Bienio social-azañista. Manuel Azaña presidente del Gobierno. Reformas para modernizar la nación.

Bienio radical-cedista. Alejandro Lerroux, presidente del Gobierno.

Revolución de Asturias.

Fin del Bienio radical-cedista.

Febrero-marzo, elecciones. Triunfo del **Frente Popular**.

1931 Se presenta por La Coruña y Pontevedra por el Partido Republicano Radical, de Alejandro Leroux, pero no es elegido. Azaña lo nombra Conservador General de Patrimonio Artístico Nacional, y Director del Museo de Aranjuez. Meses después dimite.

1932 Es elegido presidente del Ateneo Científico Literario y Artístico de Madrid. Su mujer solicita el divorcio.

1933 Director de la Academia de Bellas Artes de Roma, elogia a Mussolini y a la Italia fascista.

1934 Abandona Roma y el puesto en la Academia sin haber cumplido el tiempo del contrato.

1935

1936 Enero. Muere Ramón María del Valle-Inclán en Santiago de Compostela.

RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN, AUTOR DE TEATRO

Si hay un autor dramático español absolutamente contemporáneo, es Valle que, en su obra de enorme fuerza y de una innovadora modernidad, encarna la síntesis de todas las corrientes teatrales del siglo XX.

Hasta 1909, Primitivista

Caracterizada por la violencia, barbarie, crueldad, brutalidad, pasiones desbordadas y mundo rural con sus supersticiones. Trilogía de *Comedias bárbaras: Águila de Blasón, Romance de lobos* –después *Cara de Plata*–, en la que adquieren gran importancia las acotaciones y un espacio escénico que rebasa el marco convencional.

Hasta 1920, Del distanciamiento artificioso

Obras en verso en las que crea un mundo artificioso, muy literario y estilizado. La inspiración temática y formal procede de la tradición teatral clásica y recrea ambientes y motivos literariamente tópicos: *Cuento de abril, Voces de gesta, La marquesa Rosalinda, El embrujado, Farsa infantil de la cabeza del dragón*.

Desde 1920, De los esperpentos

Cambio de orientación estética hacia la deformación y lo grotesco: *Farsa italiana de la enamorada del rey, Farsa y licencia de la reina castiza: Divinas palabras*, la excepcional *Luces de bohemia* y *Martes de carnaval (Los cuernos de don Friolera (1921), Las galas del difunto (1926) y La hija del capitán y Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (1927)*.





¿QUÉ OPINABA VALLE DEL TEATRO DE SU TIEMPO? ¿Y EL TEATRO DE SU TIEMPO DE VALLE?

Valle fue muy crítico con el teatro comercial de su tiempo y hay dos anécdotas tuyas que lo dejan bien patente: la primera, su desacuerdo con la concesión del Premio Nobel en 1904 a otro dramaturgo del momento, José Echegaray, cuya obra Valle consideraba un conjunto de anticuados tópicos melodramáticos y retórica vacía. La segunda es un famoso episodio de la época conocido como «el grito de Fontalba»: el 27 de octubre de 1927, en el teatro Fontalba de Madrid, Joaquín Montaner, un dramaturgo de segunda fila, estrenaba su *El hijo del diablo* con la célebre actriz Margarita Xirgu de protagonista. En un momento el público ovacionó un parlamento de la Xirgu y una voz gritó «¡Muy bien!» a lo que otra voz contestó «¡Muy mal, muy mal, muy mal!». Parte del público gritó «¡A la calle! ¡Que lo echen!» Otros, aplaudieron. La voz gritó de nuevo «¡La oreja!» y algunos lo secundaron. La Xirgu se retiró llorando porque había reconocido la voz. Cuando días después lo entrevistaron, Valle respondió a la pregunta de si iba contra la obra, contra la representación o contra la claque, diciendo «Contra todo, porque todo era allí desastroso.» Y luego, tras exigir su derecho a hablar con libertad, manifestó: «Claro que opinar de esta forma tiene un riesgo...esa es la razón de la falta de opiniones, del silencio complaciente que hay en la vida teatral. Pero ese riesgo pueden temerlo los que viven del teatro... Yo no.»

Porque, efectivamente, Valle vivió en sus carnes que no quisieran representar sus obras: lo hace la compañía de María Guerrero con *Voces de Gesta* por su carácter político o Matilde Moreno, empresaria del Español, que impidió la representación de *El Embrujado* en dicho teatro, cuyo director era Pérez Galdós. Estos reveses lo llevan a desencantarse definitivamente del género dramático. Renuncia entonces a estrenar y decreta que ni escribe ni volverá a hacerlo para el teatro, puesto que el suyo no se amolda al gusto de su tiempo. No obstante, Valle recibió el apoyo de otros muchos amigos artistas e intelectuales, como Cipriano de **Rivas Cherif**, aunque siempre en circuitos no comerciales; además nace una «Asociación Amigos de Valle-Inclán» que a punto estuvieron de estrenar la *Farsa y licencia de la reina castiza*; y en La Pluma, revista literaria del Ateneo, fundada por **Rivas** y por **Manuel Azaña** se edita en cinco entregas *Los cuernos de don Friolera* (1921), recogido en volumen en 1925 y parcialmente representado en 1926 por *El Mirlo Blanco*, teatrillo semiprivado de los Baroja.

Un nuevo subgénero teatral: el esperpento

Como Valle ya no espera nada de los circuitos comerciales del teatro, deja de sujetarse a sus condicionantes. Comienza a escribir con total libertad creadora: borra los límites entre los géneros literarios —de ahí que sus esperpentos se considerasen novelas dialogadas, por ejemplo, por Azorín—, incorpora recursos procedentes del teatro de guiñol y de marionetas y, por supuesto, del cine, al que considera el teatro del futuro. También desafió los límites y los aspectos prácticos de la puesta en escena, por lo que sus obras se vieron como irrepresentables. Aún hoy, como explicábamos en la introducción a esta guía, no son textos particularmente fáciles de poner sobre las tablas.

Con estos mimbres nace el **esperpento**, que hizo su aparición oficial en 1920 en la revista «España», con la excepcional *Luces de Bohemia* que no se publicó en libro hasta 1924, se prolonga en 1921 con *Los Cuernos de Don Friolera*; en 1926, con *Las Galas del Difunto*; y, en 1927, con *La Hija del Capitán*. Las tres últimas se reunirían en 1930 en el volumen titulado *Martes de Carnaval*.

El propio Valle nos explica el esperpento —cuyo significado habitual es “persona o cosa extravagante o absurda”— a través de algunos personajes de sus obras:



MAX: «La tragedia nuestra no es tragedia [...] Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato [...] Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] España es una deformación grotesca de la civilización europea [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas [...] La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas [...] Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España».

Escena XII de *Luces de Bohemia*

DON ESTRAFALARIO: Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos.

DON MANOLITO: ¿Y por qué sospecha usted que sea así el recordar de los muertos?

DON ESTRAFALARIO: Porque ya son inmortales. Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa.

DON MANOLITO: ¡Usted, Don Estrafalario, quiere ser como Dios!

DON ESTRAFALARIO: Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique, qué deseaba ser, contestó: «Yo, difunto».

Prólogo de *Los cuernos de don Friolera*

Las técnicas del esperpento

Lo que hace Valle en sus obras a través de la técnica del esperpento es **transformar la realidad mediante un proceso sistemático de degradación o de deformación**. Es decir, nos muestra la realidad (todo, los personajes, las emociones, las situaciones, el lenguaje) como reflejada en un espejo cóncavo o convexo. Para ello se emplean distintas técnicas:

- El **distanciamiento**: con el que el escritor mira a sus criaturas «desde arriba» y los convierte en muñecos, fantoches o títeres, y a los que, con frecuencia, se animaliza o cosifica tanto en sus aspectos físicos como morales.
- La **dimensión existencial**: los fantoches son símbolo de la condición humana. El esperpento es así la representación teatral de la tragedia grotesca que es la vida del hombre.
- **Lenguaje heterogéneo** (con mezcla de códigos) violento, desgarrado y sarcástico y, a la vez, tremendamente poético.
- **Libertad formal** (las técnicas del esperpento pueden aparecer en otros géneros, no sólo en el dramático).
- Los **temas**: suelen ser realidades contemporáneas o históricas. En el escenario se proyecta así «toda la vida miserable de España». Se basa, pues, en una visión sistemáticamente deformada y caricaturesca de la realidad para mostrar sus miserias y sus contradicciones.





- El **contraste**: entre lo trágico y lo cómico, lo bufo y lo grotesco, la tragedia y la farsa, lo sublime y lo vulgar, el lenguaje culto y el popular... Y también la presencia de la muerte como elemento fundamental.
- El uso de las **acotaciones**, que, además de mostrar elementos útiles para la representación (luz, decorado, tono, caracterización...), tienen un papel literario muy importante, con marcada voluntad de estilo, hasta el punto de convertirlas en irrepresentables, lo que contribuye a difuminar las fronteras entre los géneros. En ellas es muy habitual el uso estilístico de la frase nominal en la descripción de personajes o ambientes. «A la puerta de la garita con el fusil terciado, un carabinero, y en el marco azul del ventanillo, la gorra del cuartel, una oreja y la pipa del Teniente Don Pascual de Astete —Don Friolera—.»

El esperpento, además de romper con la tradición aristotélica y las fronteras entre los géneros literarios, parece ser capaz de conjugar muchas de las innovaciones dramáticas del siglo XX: el expresionismo, el futurismo, el dadaísmo, Apollinaire, Pirandello, Kafka, Alfred Jarry, el teatro épico y el teatro del absurdo, así como interesantes formas dramáticas de “distanciamiento” y antiilusionismo, y la liquidación del espacio escénico tradicional. El teatro de Valle aún tanto el **aspecto social** (retrata realidades contemporáneas e históricas) como el **existencial** (contempla la existencia del hombre como un absurdo: perplejidad acongojada de la condición humana) en que el teatro de su época parecía haberse polarizado.



Los tres modos valleinclanescos

Valle explicaba esta interesante manera de entender el arte, el mundo o la literatura, que enmarca además muy bien la curiosa estructura de *Los cuernos de don Friolera*, en una célebre entrevista publicada en ABC en 1928, a su amigo, el empresario y director teatral Gregorio Martínez Sierra.

«—Comenzaré por decirle a usted que creo hay **tres modos** de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.

Cuando se mira **de rodillas** —y ésta es la posición más antigua en literatura—, **se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana**, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así, Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. **Se crean, por decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes.**

Hay una **segunda manera**, que es **mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza**, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sentido el autor. **Los personajes,**

en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más ni menos, que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad.

Y hay otra **tercera manera**, que es **mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete.** Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.

Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el **género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos.**

El mundo de los esperpentos —explica uno de los personajes en *Luces de bohemia*— es **como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico.** Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a *Tirano Banderas* y a *El ruedo ibérico*. Vienen a ser estas dos novelas esperpentos acaecidos y trabajados con elementos que no podían darse en la forma dramática de *Luces de bohemia* y de *Los cuernos de don Friolera*.»



Quendavites.



LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA

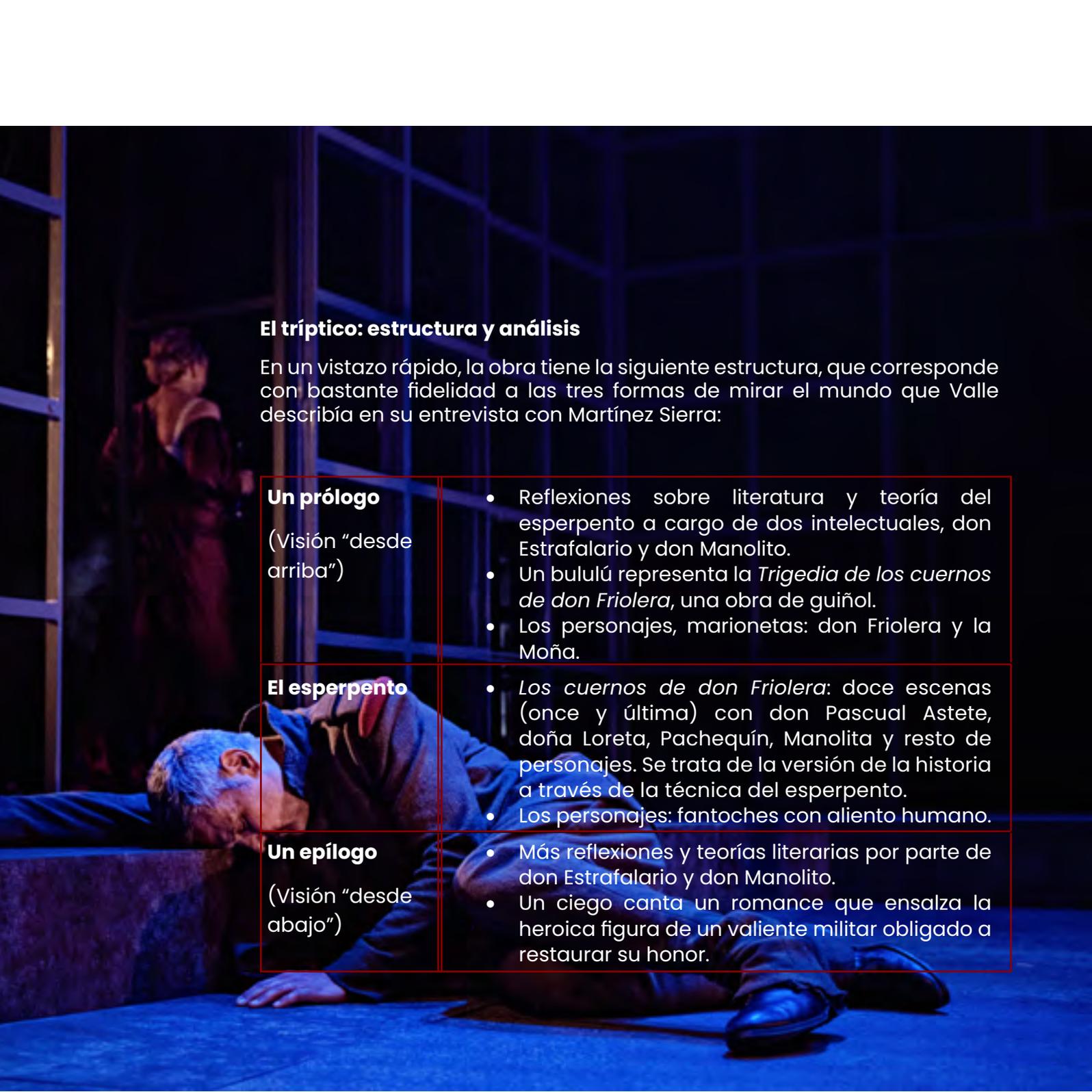
Sinopsis

Al teniente Pascual Astete (don Friolera) le llega, como una pedrada, un anónimo que le avisa de que su mujer, doña Loreta, le engaña con alguien. Don Friolera sospecha del barbero cojo Pacheco y, desde ese momento, y aunque su mujer le jura y perjura que no hay nada entre ambos, a don Friolera no se le va de la cabeza la única manera con la que, según el código militar y la moral popular, podrá limpiar su honor: *pim, pam, pum*.

Los cuernos de don Friolera y Martes de Carnaval

- *Los cuernos de don Friolera* fue publicada por primera vez en 1921, en cinco entregas, en la revista *La Pluma*, apareció como libro en 1925 y se incluyó en 1930, junto con *Las Galas del Difunto* y *La Hija del Capitán* en el volumen titulado *Martes de Carnaval*. El elemento común a todos ellos es la crítica contra el militarismo.
- El título de la trilogía no hace referencia a “martes” como día de la semana sino a “Marte” -dios de la guerra” en plural (por aquello del antimilitarismo). El sintagma “de carnaval” nos remite, con toda su carga significativa a la máscara, los disfraces... en definitiva, a la farsa y al engaño.
- Aparte de una representación no completa en el teatrillo de los Baroja, hasta 1959 no se produjo en España una primera y única representación que, a cargo de Juan José Alonso Millán, se realizó a puerta cerrada en el teatro Romea de Murcia. En salas comerciales, muerto Franco que la había prohibido, en 1976 la puso en escena José Tamayo. Después se ha representado dos veces más: en 1995 (Mario Gas *Martes de carnaval* completa) y en 2008 (Ángel Facio). Añadimos a estas la presente versión dirigida por Ainhoa Amestoy en 2025.





El tríptico: estructura y análisis

En un vistazo rápido, la obra tiene la siguiente estructura, que corresponde con bastante fidelidad a las tres formas de mirar el mundo que Valle describía en su entrevista con Martínez Sierra:

Un prólogo

(Visión "desde arriba")

- Reflexiones sobre literatura y teoría del esperpento a cargo de dos intelectuales, don Estrafalario y don Manolito.
- Un bululú representa la *Trigedia de los cuernos de don Friolera*, una obra de guiñol.
- Los personajes, marionetas: don Friolera y la Moña.

El esperpento

- *Los cuernos de don Friolera*: doce escenas (once y última) con don Pascual Astete, doña Loreta, Pachequín, Manolita y resto de personajes. Se trata de la versión de la historia a través de la técnica del esperpento.
- Los personajes: fanticos con aliento humano.

Un epílogo

(Visión "desde abajo")

- Más reflexiones y teorías literarias por parte de don Estrafalario y don Manolito.
- Un ciego canta un romance que ensalza la heroica figura de un valiente militar obligado a restaurar su honor.

EL PRÓLOGO

Encontramos a dos personajes **Don Manolito** y **Don Estrafalarío**, intelectuales, que dialogan sobre un cuadro «muy malo con la emoción de Goya y el Greco» en el que hay «un pecador que se ahorca y un diablo que se ríe». Pero, aunque les parezca un mal cuadro, le encuentran una dimensión interesante: revela que el diablo se ríe de los humanos y «las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas **parejas a nosotros mismos**». Por lo tanto, el diablo, criatura divina, se pone a la altura de la condición humana. Pero esta idea no convence a Don Estrafalarío que advierte: «Mi estética es una **superación del dolor y de la risa**, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos». Y termina diciendo «Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera».

El pintor Orbaneja

Los intelectuales llaman *Orbaneja* al desconocido autor de la absurda obra. Es una referencia al *Quijote*:

—Tienes razón, Sancho —dijo don Quijote—, porque este pintor es como Orbaneja un pintor que estaba en Úbeda, que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: «Lo que saliere»; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: «Este es gallo», porque no pensasen que era zorra.

El diálogo de los intelectuales en la posada se ve interrumpido por un espectáculo de títeres a cargo de un **bululú** que interpreta una **primera versión de la historia** que se representará en el cuerpo central. Aquí los **personajes** son tres, el propio bululú, autor y personaje, y el fantoche y la Moña. El **argumento**, el siguiente: el ciego Fidel advierte al fantoche, el Teniente don Friolera, que la Moña lo engaña. El fantoche la mata con la cimitarra de Otelo, pero, con un duro (una moneda), la muerta resucita. **El género:**

se trata de teatro popular, los personajes son títeres de verdad y el bululú los maneja a su antojo. Solo se pretende hacer reír a través de la disparatada presentación de un asunto de cuernos entre dos muñecos y del tratamiento del **lenguaje**, que presenta en la misma frase lo vulgar y lo culto o melodramático: «Antes que eso le pico la nuez. ¿Quién mi honra escarnece?» o «¡Muere ingrata! ¡Guiña el ojo y estira la pata!» Se trata de la «Tragedia de los Cuernos de Don Friolera» y el término *tragedia* no es gratuito.

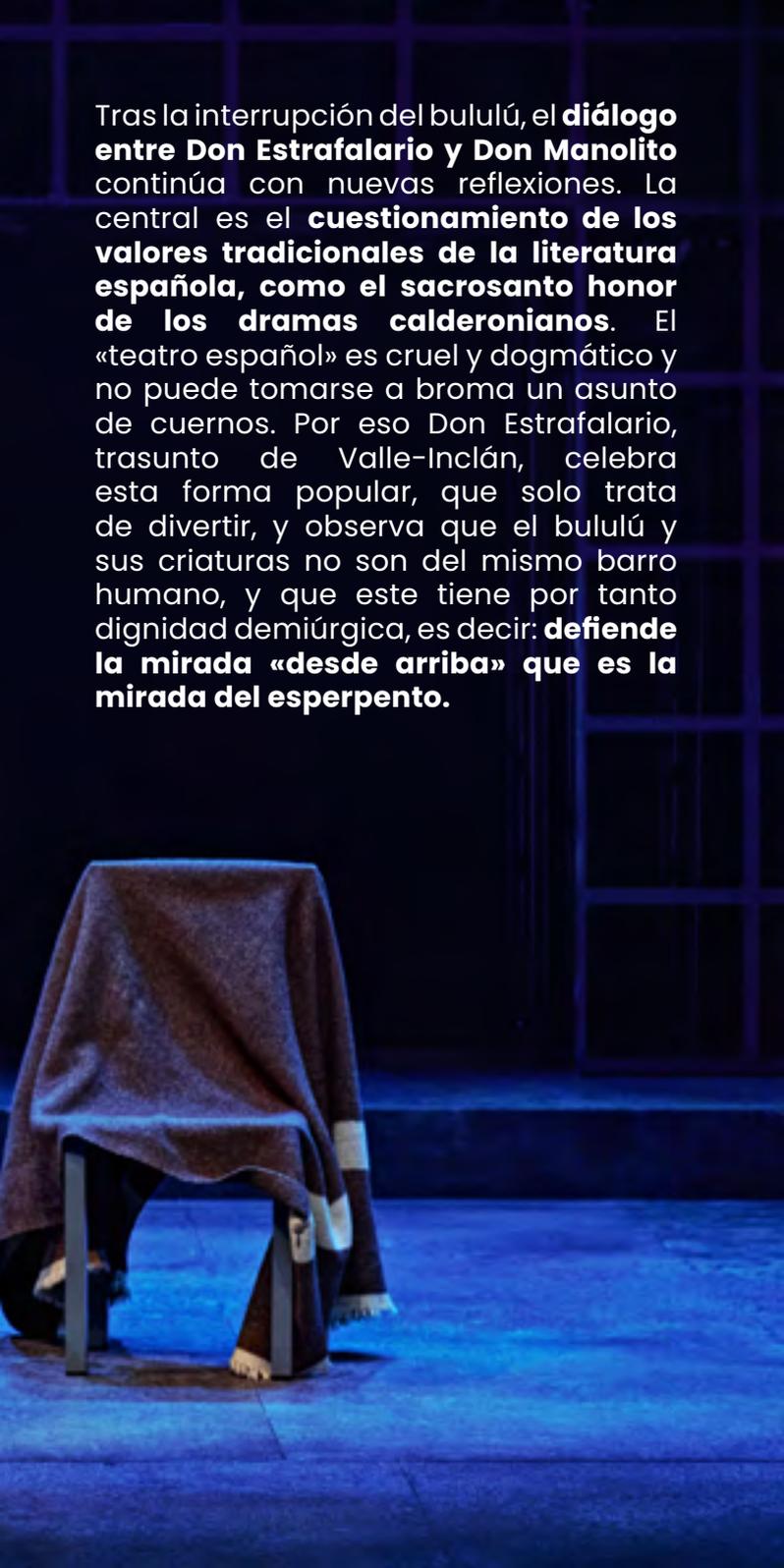
El bululú



Así se denomina a una compañía teatral formada por un solo integrante, un actor que lleva a cabo breves representaciones de carácter cómico, e interpreta él mismo a todos los personajes. Su origen probablemente se encuentre en los juglares medievales, y ha continuado a lo largo de los tiempos como parte de la tradición de teatro ambulante y popular. Según *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas (1603), un bululú es “un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa: que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante. Júntanse éstos y él súbese sobre un arca y va diciendo: «agora sale la dama» y dice esto y esto; y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero, y junta cuatro o cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio”.







Tras la interrupción del bululú, el **diálogo entre Don Estrafalario y Don Manolito** continúa con nuevas reflexiones. La central es el **cuestionamiento de los valores tradicionales de la literatura española, como el sacrosanto honor de los dramas calderonianos**. El «teatro español» es cruel y dogmático y no puede tomarse a broma un asunto de cuernos. Por eso Don Estrafalario, trasunto de Valle-Inclán, celebra esta forma popular, que solo trata de divertir, y observa que el bululú y sus criaturas no son del mismo barro humano, y que este tiene por tanto dignidad demiúrgica, es decir: **defiende la mirada «desde arriba» que es la mirada del esperpento**.

Valle-Inclán y el teatro del barroco

La referencia a la cimitarra de Otelo tampoco es gratuita. Otelo (*Otelo: el moro de Venecia*) es uno de los grandes personajes del bardo inglés, William Shakespeare. Otelo es un comandante militar, casado con una hermosa y joven dama veneciana, Desdémona. Su malvado alférez, Yago, introduce en la cabeza de Otelo la idea de que su esposa le es infiel con Casio hasta que, poseído por los celos, “el monstruo de ojos verdes” termina asesinando a su amada con sus propias manos. El paralelismo con nuestra historia es evidente. No es raro: el tema de los celos es un universal literario. Lo que hace Valle es contraponer el tratamiento cruel, dogmático propio de autores españoles, como Calderón (*El médico de su honra*) o Lope (*El castigo sin venganza*) con la violencia ciega y magnífica de Shakespeare o de la *Ilíada*. **Más adelante pondremos estas ideas en cuestión.**

EL ESPERPENTO

La segunda versión de la tragedia de honor se plantea en las **doce escenas centrales**. Los personajes se presentan ahora directamente.

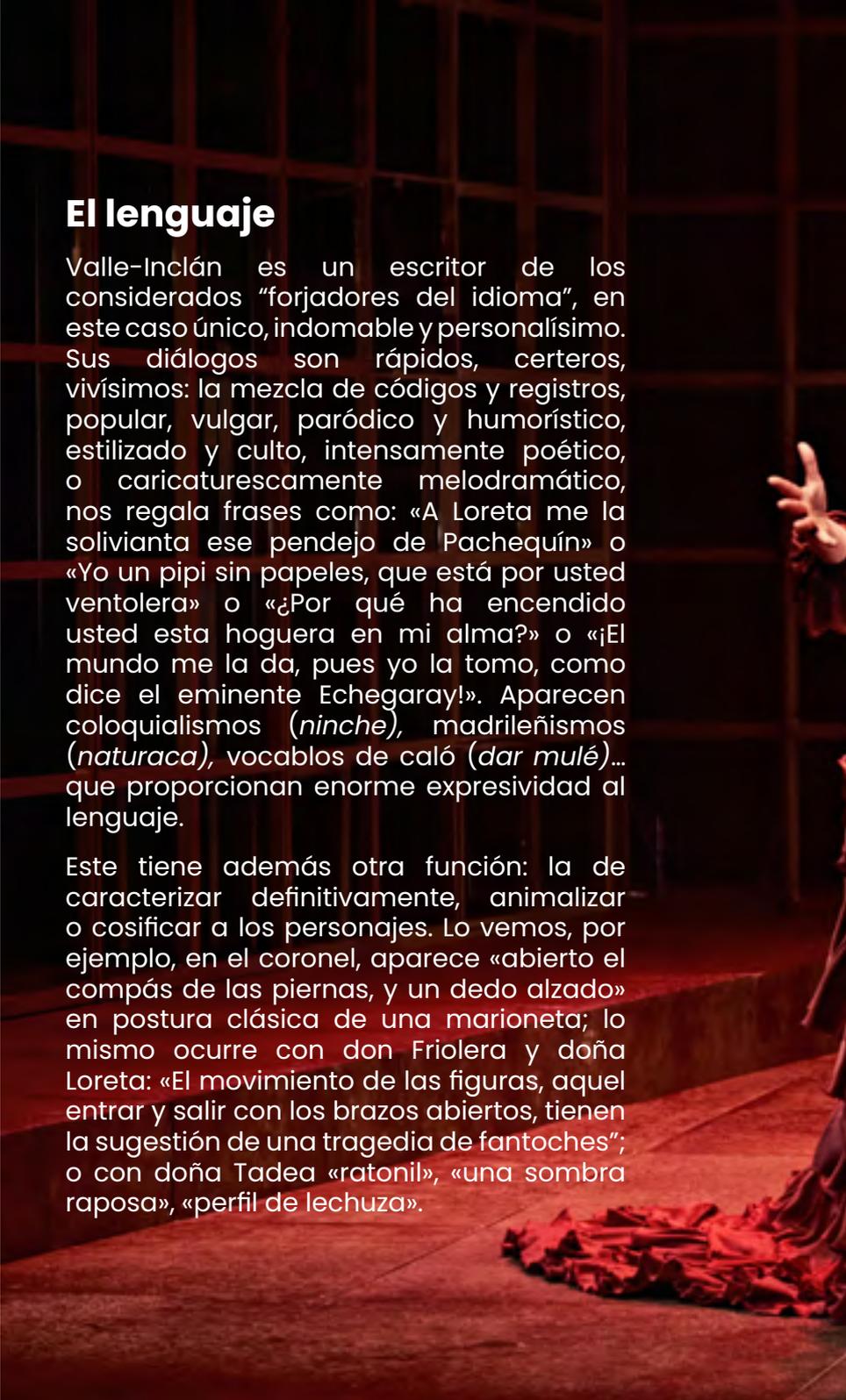
Argumento

La historia se inicia con un anónimo -más adelante se sabrá que la autora es doña Tadea Calderón- que advierte al Teniente Don Pascual Astete, alias Don Friolera, de la supuesta infidelidad de su mujer, doña Loreta con el barbero cojo Pachequín. Obligado por su condición de militar («En el cuerpo de carabineros no hay cabrones») pretende matar a su mujer, pero la que muere es su hija.

El lenguaje

Valle-Inclán es un escritor de los considerados “forjadores del idioma”, en este caso único, indomable y personalísimo. Sus diálogos son rápidos, certeros, vivísimos: la mezcla de códigos y registros, popular, vulgar, paródico y humorístico, estilizado y culto, intensamente poético, o caricaturescamente melodramático, nos regala frases como: «A Loreta me la solivianta ese pendejo de Pachequín» o «Yo un pipi sin papeles, que está por usted ventolera» o «¿Por qué ha encendido usted esta hoguera en mi alma?» o «¡El mundo me la da, pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray!». Aparecen coloquialismos (*ninche*), madrileñismos (*naturaca*), vocablos de caló (*dar mulé*)... que proporcionan enorme expresividad al lenguaje.

Este tiene además otra función: la de caracterizar definitivamente, animalizar o cosificar a los personajes. Lo vemos, por ejemplo, en el coronel, aparece «abierto el compás de las piernas, y un dedo alzado» en postura clásica de una marioneta; lo mismo ocurre con don Friolera y doña Loreta: «El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches»; o con doña Tadea «ratonil», «una sombra raposa», «perfil de lechuza».

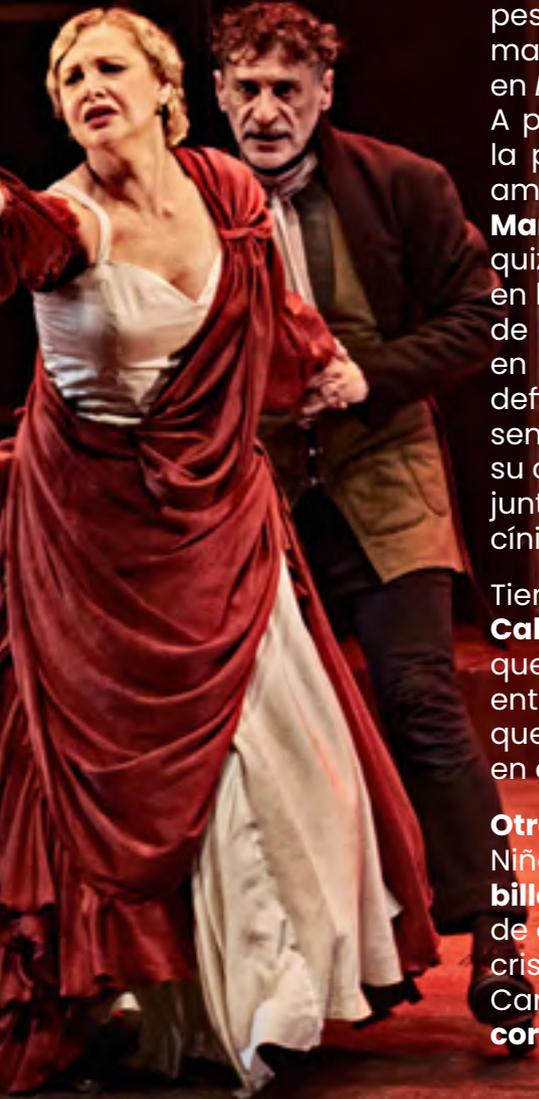


Los personajes

Don Friolera: es un militar (un teniente del Cuerpo de Carabineros) que, ante la sospecha de los cuernos de su mujer y, a pesar de sus dudas y vacilaciones, termina tratando de matarla porque «el principio de honor ordena matar». Es la versión grotesca de los protagonistas del honor calderoniano y de los melodramas de época: «un fante trágico» o «el fante de Otelo». Por su parte, su esposa, **Doña Loreta**, es una suerte de parodia de la heroína romántica, fiel a pesar de la tentación del amor del barbero, pero condenada por las maledicciones de sus vecinos y los celos de su marido a convertirse en *La Esposa Mártir* (en alusión a un folletón de Rafael Pérez Escrich). A pesar de sus intentos de aplacar a su marido y llevar de nuevo la paz a su hogar, la sospecha de que este pueda asesinarlos a ambos la lleva finalmente a huir, llevándose a su hija, con el barbero. **Manolita** es la hija de ambos, una niña inocente a la que adoran, quizá el único personaje de la obra que no es un fante, aunque en las acotaciones se la compara con una “moña de feria” y se dice de ella que tiene “la tristeza absurda de esas muñecas emigradas en los desvanes”. El barbero **Juan Pacheco** -Pachequín-, a quien definen como “barbero marchoso”, es un don Juan cojo, heroico y sentimental, que bebe los vientos por doña Loreta aunque respeta su condición de “esposa y madre”, y termina proponiéndole la huida juntos y con la niña, dejándonos con la duda de si se trata de un gran cínico o del primer caballero de España, como dice don Friolera.

Tiene singular importancia en esta pieza la cotillona **doña Tadea Calderón** (el apellido no es casual), que está pendiente de todo lo que ocurre en su vecindario y, muy especialmente, de los escándalos entre don Friolera y doña Loreta. Parece -aunque no queda claro- que es ella quien arroja la piedra con el anónimo que abre la brecha en el alma de don Friolera: “¡Mi mujer piedra de escándalo!”.

Otros personajes: los **matuteros** (contrabandistas, traficantes): el Niño del Melonar, Curro Cadenas y Nelo el Peneque, la **dueña del billar**, doña Calixta, los **oficiales** que se reúnen a dilucidar el destino de don Friolera en el Ejército: el teniente Roviroza, que tiene un ojo de cristal, el teniente Campero, “en el grupo de los gatos”, y Don Mateo Cardona “en el de las ranas”; el **coronel**, Don Pancho Lamela y la **coronela**, doña Pepita.



EL ESPERPENTO

Las acotaciones

Valle-Inclán revolucionó el uso de las acotaciones en el teatro al dotarlas de un valor literario propio, que superaba su función tradicional de simples instrucciones para la puesta en escena. Estas acotaciones se convierten en textos poéticos y narrativos que:

- **Crean atmósferas y escenarios:** describen con gran detalle el ambiente, la iluminación y el movimiento de los personajes, haciendo uso de recursos pictóricos y hasta cinematográficos.
- **Complementan y, en ocasiones, contrastan con los diálogos:** aportan una visión crítica y, a la vez, poética sobre la acción y los personajes.
- **Contribuyen al “esperpento”:** la estética esperpéntica se fundamenta en gran medida en la capacidad de las acotaciones para presentar personajes y escenarios de manera exagerada y casi caricaturesca.
- **Su función estética y simbólica:** la riqueza lingüística, la abundante adjetivación y el uso de figuras retóricas convierten cada acotación en una pequeña obra literaria que enriquece la interpretación del texto.

Las acotaciones de las obras de Valle tradicionalmente han supuesto un reto para los directores de teatro. Las posturas, en general se dividen en llevarlas a la puesta en escena como un elemento textual más -por ejemplo, proyectadas- o tratarlas como una acotación convencional, tratando de representar su contenido en la medida de lo posible.



Algunas opiniones sobre el lenguaje de Valle-Inclán

El poeta de la Generación del 27, **Pedro Salinas**, escribió, en 1940 uno de los primeros ensayos sobre el esperpento. De él rescatamos una frase que nos parece reveladora: "en el naufragio esperpéntico de las cosas solo se salva la palabra". **Unamuno**, por su parte, dirá que la de Valle "es una lengua de escenarios y, no pocas veces, de escenario callejero".



EL ESPERPENTO

Los temas

Los cuernos, el adulterio, los celos y el honor

Cuatro temas en uno, el del **honor** es quizá uno de los tópicos más habituales en la literatura española desde sus orígenes. El esquema secuencial: la traición (el adulterio femenino), la venganza (muerte de los adúlteros), y las consecuencias (huérfanos, cárcel) tienen un amplísimo número de variantes y de tratamientos según la época y el género que los trate.

- Miguel de Cervantes nos ofrece dos versiones del mismo tema en su novela ejemplar *El celoso extremeño* y en su entremés *El viejo celoso*. Aunque situaciones, personajes y hasta nombres son muy parecidos en ambas versiones, el tono y el desenlace -serio y moralista en uno, jocosos y burlón en otro-, son muy distintos.
- El teatro del Siglo de oro es el momento de más presencia del tema del honor sobre las tablas. Este teatro refleja el sistema de valores de la España del momento: el tradicionalismo católico, monarquía absoluta y una sociedad estamental fuertemente jerarquizada. El honor es una consideración social que tienen los hombres y que depende de diversos factores, entre otros, de la virtud u honra de las mujeres (hermanas, hijas o esposas). El hombre que pierde el honor por un acto ajeno,

como puede ser la infidelidad de una mujer, tiene la obligación social de recuperarlo a través de la venganza. Valle-Inclán hace referencia muchas veces a esta visión "calderoniana" del honor para criticarla.

- La novela del XIX explora este tema vinculándolo a una crítica de la situación de la mujer. Lo encontramos así por ejemplo en *La Regenta* y en *Su único hijo*, de Clarín.

En el XX, encontramos el mismo tema en las novelas de Pérez de Ayala *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* y Valle-Inclán en *Divinas palabras* y *Los cuernos de don Friolera*. Valle lo retoma (en esta y otras obras), pero para verlo desde el lado opuesto al tradicional (desde "la otra orilla"). También encontramos una variante del tema en *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca.

En *Los cuernos de don Friolera*, don Pascual Astete, don Friolera, representa paródicamente al héroe que debe enfrentarse a la pérdida del honor. Lo vemos dividido -como los héroes trágicos pero reflejado él en un espejo deformante- entre **dos naturalezas**: una de ellas es la militar, que le obliga a matar como única vía para restaurar su honor (“¡En el cuerpo de carabineros no hay maridos cabrones!”); la otra es la humana, por la que se siente miserable, desgraciado, y preferiría hacer la vista gorda y continuar su vida tranquila y con la paz de antes (“Me reconozco un calzonazos. ¿A dónde voy con mis cincuenta y tres años averiados? ¡Una vida rota!”) Por otro lado, tenemos a doña Loreta, la supuesta esposa infiel y Pachequín, el barbero seductor. Es cierto que la pasión se ha instalado entre ellos, pero son víctimas también de las convenciones y los falsos principios, y lo que precipita realmente la venganza de don Pascual no es su pasión -que solo se vuelve real cuando se saben sospechosos de la misma- sino las habladurías de la sociedad.

El honor calderoniano

Es, quizá el Barroco -aunque no el único- el momento de más presencia del tema del honor sobre las tablas. Este teatro refleja el sistema de valores de la España del momento: el tradicionalismo católico, monarquía absoluta y una sociedad estamental fuertemente jerarquizada. Predominan los ideales del honor y la limpieza de sangre. El honor es una consideración social que tienen los hombres y que depende de diversos factores, entre otros, de la virtud u honra de las mujeres (hermanas, hijas o esposas). El hombre que pierde el honor por un acto ajeno, como puede ser la infidelidad de una mujer, tiene la obligación social de recuperarlo a través de la venganza. Vall-Inclán hace referencia muchas veces a esta visión “calderoniana” del honor para criticarla.

Sin embargo, hoy sabemos que, desde la **teoría de la recepción**, los dramas de honor de Calderón no son lo que parecían. La teoría de la recepción nos indica que no hay que interpretar los textos en función de lo que pensamos que el autor quería decir, sino de cómo los recibe el espectador (en ese sentido, la recepción es mutable y dinámica y puede depender del espectador individual o colectivo de ese momento concreto). Tradicionalmente, se ha interpretado que en los dramas de honor barrocos se defiende esta idea del honor como una obligación casi sagrada, como valor absoluto y normativo. Sin embargo, lo que provoca en el espectador asistir, por ejemplo, al asesinato por parte de su marido de una mujer que en muchas ocasiones es además inocente, es una sensación de repulsa, de rechazo y de estar asistiendo a una tremenda injusticia. Esto da la vuelta a la idea de Calderón como defensor del código, sino que hace patente su interés por mostrar en escena lo bárbaro de este. Exactamente igual que Valle-Inclán.

EL ESPERPENTO

La sociedad, la galería, el mundo

“La galería no se conforma con eso. El principio del honor exige matar. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!... El mundo nunca se cansa de ver títeres y agradece el espectáculo”. El “mundo” de don Pascual lo representan doña Tadea, presunta autora del anónimo, y los tenientes Roviroza, Campero y Cardona, portavoces del código del honor militar. A ellos debe satisfacer.

En cuanto a **doña Tadea Calderón**, su figura y conducta se presentan de manera caricaturesca, generalmente animalizada, enfatizando rasgos físicos y actitudes que la convierten en un reflejo deformado de los códigos morales y religiosos, y del honor tradicional. De alguna manera es la cara visible de la presión social: “¡Lo sabe el pueblo entero!”.

Mención aparte merece el tratamiento que Valle da a **los militares**. Ellos encarnan por completo el viejo concepto del honor y, en ellos, se centra la feroz crítica de Valle a la realidad contemporánea. El teniente Roviroza, con su ojo de cristal, se aloja en el billar de doña Calixta donde se reúnen contrabandistas y, en una sala de dicho billar, se encuentra con otros dos oficiales, don Gabino Campero y don Mateo Cardona. Nos enteramos de que doña Calixta puede camelarse al teniente Roviroza para un asunto de contrabando. El teniente Cardona presume de sus andanzas sexuales con niñas en la isla de Joló, en Filipinas... pero exigen al teniente don Pascual Astete que mate a su mujer para recuperar el *honor* del cuerpo. También aquí lo grotesco radica en el contraste entre su ridículo lenguaje altisonante y la situación en la que se encuentran: la sala de un antro frecuentado por contrabandistas, en la que han formado un Tribunal de Honor para juzgar a un compañero deshonorado, sin olvidar sus miserables actos en las colonias. El mundo al revés o el carnaval español.

Por otro lado, son más las voces que escucha don Friolera que, con absoluta ligereza aconsejan a don Friolera cometer el crimen: desde el carabinero que hace guardia con él en la garita, hasta el matutero Curro, todos a quienes pregunta don Friolera le contestan lo mismo.





El género

Aunque lo que defiende don Estrafalario en el prólogo es la visión “desde arriba” del compadre Fidel frente a la visión “desde abajo” del ciego de romance, la que propone aquí Valle-Inclán no lo es tanto, y no deja de mirar a los ojos a los personajes de esta “tragedia de fantoches” como él mismo llama en una acotación a este esperpento, donde **lo grotesco y lo trágico** se funden. Consigue así una síntesis dialéctica entre la farsa y la tragedia, que desvanece los límites entre ambas. Estos **aparentes fantoches** tienen sangre humana real, y nos duelen como espectadores porque en ellos contemplamos una sociedad vacía e inconsciente hasta el espanto. El horror y la risa se solapan.

El espacio dramático

Por otra parte, para complicar aún más la puesta en escena, de manera semejante al cine, el espacio es múltiple: la garita, la casa, el cementerio, la alcoba de Pachequín, el billar, la sala de los miradores, el huerto, la casa del coronel, todo ello en una ciudad con nombre inventado, aunque transparente, «San Fernando del Cabo, perla marina de España». Veremos más adelante, en el apartado de “después de la función” cómo se materializan todos en la **puesta en escena**.

UN EPÍLOGO

Y en el **epílogo** aparece la **tercera versión** de la misma fábula. Pero ahora por medio de un **romance de ciego** que este pregona frente a la cárcel en la que don Manolito y don Estrafalario están por sospechosos de anarquismo y haber echado mal de ojo a un burro. Como siempre, el disparate por contraste.



La intertextualidad

Las referencias a otros géneros, autores o estilos teatrales son infinitas en la obra. Ya hemos hablado de la presencia de Shakespeare (el *Otelo* a la española) o de los dramas de honor barrocos. Pero Valle no limita al pasado sus referencias y aprovecha para criticar -u homenajear al fin- el teatro de su época. En el tratamiento de *Los cuernos de don Friolera*, es transparente la parodia del drama romántico y del melodrama, en cuanto a temas y a lenguaje. Las referencias a Echegaray, el dramaturgo Premio Nobel, que tan poco le gustaba a Valle, son abundantes (“Si el mundo me la da yo me la tomo, como diría Echegaray”), así como a otros autores como Pérez Escrich (“Has hecho de mí la esposa mártir”). En este epílogo, las últimas líneas de la acotación son un prodigio de sintética crítica teatral: «El perrillo del ciego alza la pata al arrimo de una valla decorada con desgarrados carteles, postrer recuerdo de las ferias, cuando vino a llevarse los cuartos la María Guerrero —*El Gran Galeoto*. — *La pasionaria*. — *El Nudo Gordiano* — *La Desequilibrada*.» (nombres de obras sobre las que el perro “alza la pata” que corresponden respectivamente, a dramaturgos contemporáneos a Valle: Echegaray, Leopoldo Cano y Masas, Eugenio Sellés y, de nuevo, Echegaray. También la referencia a María Guerrero es significativa: fue ella una célebre actriz y empresaria teatral que dio vida a muchos de estos autores y que, sin embargo, se negó a representar *Voces de Gesta*, de Valle-Inclán.

Argumento, personajes y lenguaje

Volvemos a encontrar la historia de don Friolera, pero esta vez en **tono épico**. Aquí don Friolera es un valiente oficial que tiene la desgracia de casar con una «coqueta». Cuando advierte el engaño de la esposa, mata también a su hija («con los ayes de su pecho estremece la Alpujarra»), pero degüella a los adúlteros y acaba condecorado y Don Friolera, nuevo Prim, como el Cid mata a cien moros, los reyes y la infanta le entregan regalos «y dan a luz su retrato/ las Revistas Ilustradas». Otra bufonada.

Al tratarse, ahora de una narración, **el lenguaje** y la intención corresponden al narrador que, en este caso, es obvio que mira a su héroe «desde abajo»: «¡Sagrada Virgen María/ la voz tiembla en la garganta/ al narrar el espantoso/ desenlace de este drama!». La sublimación del personaje, militar, católico y español, se basa en esa triple condición y se produce por su identificación con los valores tradicionales de la nación. Así encontramos referencias religiosas: «Sagrada Virgen María», referencias negativas a la mujer y alusiones al patriotismo militar: «recompensa a sus servicios/ en guarnición y en campaña» «aquel oficial valiente»... que alcanza su cenit, «mirando en lenguas su fama», en el acto de cumplir con su obligación de «lavar la mancha». Sin olvidar que es condecorado por ello porque «Tiene pena capital/ el adulterio en España.» De la muerte de la niña, ni palabra.

El contraste con el teniente don Pascual Astete se hace evidente. La valentía de este oficial, curtido en mil batallas, contrasta con la debilidad del fante que no es más que un carabinero. La respuesta ante la muerte de la hija que provoca la locura de don Friolera, aparte de «estremecer la Alpujarra», no tiene ningún efecto sobre el militar. Por otra parte, la alusión a las cabilas africanas, en las que el «nuevo Prim» prosigue sus hazañas, se identifica con la ola de fervor patriótico que las campañas de la Guerra de África despertaron en toda España, pero, en los años en los que se escribe la obra, los españoles ya debían de ser conscientes de que, en realidad, el triunfo de la guerra sólo había contribuido a esconder la verdad histórica de su decadencia.

El tratamiento del **lenguaje** es impactante. En abierto contraste con lo elevado de la situación que se presenta como heroica, el lenguaje es normal, muy exagerado, pero sin elementos cultos: «de los pelos las

agarra». Dicho contraste y la evidente parodia del tono épico, al que contribuyen las dramáticas y efectistas intervenciones del narrador: «piedra imán de su desgracia», «vesubios de sangre humana», «propia pantera de Arabia» provocan en el espectador un sentimiento de congoja y risa: la falsedad de los valores y de la vida española se hace evidente.

La **intervención final de don Manolito y don Estrafalarío** consagra la opinión de Valle sobre la literatura que ha contribuido a implantar tremendos valores en el pueblo. «Toda la literatura es mala», dirá el último y, por eso pide a don Manolito comprar el romance de ciego «para quemarlo».

Prólogo y epílogo parecen, pues, tener una finalidad explicativa y crítica sobre las teorías estéticas y literarias de Valle y su alter ego Don Estrafalarío, «un espectro de antiparras y barbas» al que acompaña Don Manolito que pide aclaraciones a las elucubraciones de su interlocutor, mientras la parte central significaría su puesta en práctica. Así que el texto mantiene una indiscutible, compleja y original unidad.

ROMANCE DE DON FRIOLERA



1
En San Fernando del Cabo,
punta cañavie de España,
estaba un oficial
con dos tercios portugueses,
acompañado a sus tercios
en guarnición y en compañía.



2
Sus compañeros venían
de amigos que le apremiaban,
con una gran compañía,
pedían tanta de su deserción.
En silencio le referían
que se fuera en compañía.



3
Bingo el papá con las órdenes
de un jefe en la punta,
y mandó a todos los que
venían de un lado y de otro,
en la punta de un bando
sus tercios de diez tercios.



4
Aquel oficial valiente,
su voluntad de diez tercios,
después luego de un
revelado levantó la bandera
de su honor. ¡Ay, ay, papá,
de quien la sangre derrama!



5
De su hija Mariquita,
pues la madre se acompañó
de su vida, por hacer
su vida desahogada.
Y el marido la tenía
al momento de la capa.



6
A la mujer y al querido
le dio hasta diez un bando,
le dio hasta diez un bando,
de las penas las amara,
y con diez se acompañó
al general de la plaza.



7
Desde una ciudad
el soldado se fue,
y se fue a la guerra,
con el jefe de la guerra,
el jefe de la guerra,
con un jefe portugués.



8
En las montañas de Melilla
se fue a la guerra,
el jefe de la guerra,
con el jefe de la guerra,
el jefe de la guerra,
con un jefe portugués.



9
El jefe de la guerra,
con un jefe portugués.



UNA ÚLTIMA REFLEXIÓN

Los cuernos de Don Friolera constituye la puesta en práctica de la teoría estética de Valle. En ella, lo importante no es la historia sino la manera de abordarla y de presentarla. La parodia del honor calderoniano se plantea desde tres puntos de vista diferentes que permiten al espectador observarlas desde un ángulo distinto al habitual. Para Valle, el teatro barroco y el melodrama romántico, además de la literatura heroica, representada aquí por el romance, repite hasta la saciedad esos tópicos que contribuyen a la falsa imagen de lo español y que han contribuido a conformar una ideología social terriblemente reaccionaria. En *Los cuernos* también dichos géneros literarios han ido a pasearse a los espejos del callejón del Gato. Y si don Estrafalario salva el bululú, es porque se trata de literatura popular que, por su tradición cómica, que le permite la caricatura y la burla de los valores tradicionales, puede dejarlos atrás. Y no es casualidad que la representación tenga lugar en una posada en la raya portuguesa.

Y lo que resulta es que el asunto, de una gravedad extrema para cualquier español, —y no necesariamente de los tiempos de Valle, porque a dramas de honor asistimos desgraciadamente con demasiada frecuencia— puede ser risible, bufo, grotesco o absurdo, justo cuando se plantea desde el distanciamiento. Podemos reconocer las ideas y los personajes, pero no nos identificamos con ellos. Ante el esperpento, y esto es algo muy brechtiano y muy propio del teatro expresionista, solo cabe la reflexión activa, para juzgar con frialdad la realidad social y política que se muestra. Desde el rechazo a la mala literatura se apela a la conciencia crítica del público. Y en eso radica su definitiva modernidad.

LA PUESTA EN ESCENA

En este apartado, ofrecemos algunas claves técnicas de la obra. Puede resultar interesante leerlas antes del espectáculo, pero también acudir a ellas después de la función. Por supuesto, no sustituyen la experiencia ni las reflexiones o conclusiones que la obra nos provoque como espectadores.

Es obra de **Ainhoa Amestoy** (Madrid, 1977), licenciada en Dirección de Escena por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Complutense de Madrid y doctora en Ciencias del Lenguaje y de la Literatura por la Universidad Complutense de Madrid. Su trayectoria teatral es amplísima y abarca importantes trabajos como actriz, directora de escena, gestora cultural y docente. Además, dirige desde 2018 la “Noche de Max Estrella”, en colaboración con el Círculo de Bellas Artes y la Comunidad de Madrid, lo que la convierte en una gran conocedora de la figura y la obra de Valle.



En una entrevista, la directora daba algunas claves de su puesta en escena:

“Los cuernos de don Friolera, de don Ramón María del Valle-Inclán, es un texto que este año cumple cien de su publicación y que nos recuerda, una vez más, el extraordinario universo que nos aporta el autor gallego, el cual tendría que figurar sobre los escenarios mucho más de lo que figura. La obra parte de un bulo, cuyo destinatario engorda hasta perder el control y desembocar en un terrible acto de violencia machista del que, como suele suceder, la peor parte recae en la víctima más débil. El texto nos ha dado la oportunidad de reflexionar sobre temas importantes como la identidad: ¿somos fieles a nosotros mismos o nos debemos a la galería y actuamos conforme a lo que la sociedad quiere de nosotros? La dirección del espectáculo rescata aspectos defendidos por Valle como la metateatralidad o la indagación en la historia, la cultura y la sociedad hasta nuestros días. También se profundiza en el fabuloso género del esperpento, no tan alejado de la realidad que la propia vida y los medios de comunicación nos presentan a diario. En esta obra es donde el autor expone y desarrolla en toda su amplitud este género de su invención y que nosotros pretendemos vislumbrar desde la mirada del siglo XXI. El autor cuenta de manera extraordinariamente moderna la misma historia desde perspectivas diferentes y propone capas distintas que pueden llamar la atención de un público muy variado. La puesta en escena se ha construido con el enorme talento de un grupo de artistas que se han implicado enormemente y que han cuidado hasta el último detalle. Todo -vestuario, espacio sonoro, actores, iluminación y otros elementos- juegan al expresionismo y a las muchas sugerencias que Valle nos regala en este pozo sin fondo que es su texto. Nosotros nos hemos lanzado a su túnel de posibilidades y sugerencias, y allí nos encontramos e invitamos a los espectadores a que también encuentren el gozo en ese delicado lugar entre la vida y la escena, lo real y lo irreal, la comedia y la tragedia, la risa y el llanto, las luces y las sombras”.

Pero no podemos olvidar que el teatro es un **juego de equipo**. De una puesta en escena participan muchos profesionales de cada una de las áreas y cada uno es cocreador y arroja una impronta en el resultado final. La labor de la directora, con su ayudante **Alejandro Cavadas**, ha consistido en respetar las propuestas creativas de todos estos profesionales y tratar de aunarlas bajo una dirección común. En este caso han sido:

Elenco (personajes y actores): Don Estrafalario y Don Friolera – Roberto Enríquez
Don Manolito y Pachequín – Nacho Fresneda
Doña Loreta – Lidia Otón
Doña Tadea, Doña Calixta y La Coronela – Ester Bellver
Nelo el Peneque, Teniente Roviroza, Ciego romancista,
Narrador y otros – Miguel Cubero
Bululú, Teniente Campero, El niño del melonar, El Coronel,
Narrador y otros – Pablo Rivero Madriñán
Curro Cadenas, Teniente Cardona, Merlín, Narrador y
otros – José Bustos
La Moña y Manolita – Iballa Rodríguez



Dirección y adaptación:	Ainhoa Amestoy
Diseño de escenografía:	Tomás Muñoz
Diseño de vestuario:	Rosa García Andújar
Diseño de iluminación:	Ion Aníbal López (AAI)
Música original y espacio sonoro:	David Velasco Bartolomé
Asesoría de movimiento:	María del Mar Navarro
Diseño de caracterización:	Chema Noci
Diseño y realización de marionetas:	Gerardo y Toni
Diseño de cartel y fotografías:	Sergio Parra
Fotógrafo de escena:	MarcosGpunto
Realización de vídeo:	David González (2visual)
Dirección técnica:	José Miguel Hueso
Ayudante de dirección:	Alejandro Cavadas
Ayudante de diseño de escenografía:	Vera Morcillo
Realización de escenografía:	Readest
Realización de vestuario:	Milagros González Angulo
Guía del espectáculo:	Julieta Soria
Diseño gráfico de dossier y guía:	Marta Ruifernández
Estudiante en prácticas:	Ada Rivera (Máster Gestión Cultural UCM)
Otras colaboraciones:	Raquel Pastor, Begoña Frutos y Rosa Rocha
Producción ejecutiva y dirección de producción:	Ainhoa Amestoy, Alejandro de Juanes y Ginés Alberto Sánchez para Estival Producciones
Distribución:	Ginés Alberto Sánchez – Meditea Teatro

Una producción de la Comunidad de Madrid para Teatros del Canal

El público:

Que no debemos olvidar que es la parte más importante y la que da sentido a este proceso creativo. Para ello, además del disfrute en sí de esta obra de teatro, se ha llevado a cabo, con el propósito de facilitar o completar la experiencia teatral, esta **guía del espectáculo**, obra de Julieta Soria.





LA PUESTA EN ESCENA

La adaptación del texto la ha llevado a cabo la propia Ainhoa Amestoy. Muy respetuosa con la obra original, ha consistido en algunas modificaciones puntuales con el objetivo de mejorar la comprensión del texto y de mantener una duración de la obra adecuada.

La obra presenta varios retos desde el punto de vista dramático: la estructura de tríptico, el lenguaje, las acotaciones (como explicábamos, el caballo de batalla de todas las puestas en escena de obras de Valle), y algunas escenas concretas, como los parlamentos de don Estrafalario y don Manolito, que enuncian las teorías literarias de su autor, o el diálogo entre doña Calixta y Curro sobre el contrabando, que se aleja del conflicto central y resulta algo más ajena al espectador actual.

La directora ha decidido afrontar estos desafíos sin miedo y con el mismo espíritu juguetón de Valle-Inclán. Así, los actores que representan a don Manolito y don Estrafalario, caracterizados -estrafalariamente- con evidentes barbas y bigotes postizos desgranar con gracejo y acento vasco las teorías críticas de Valle que, pese a su complejidad, nos ayudan a entrar en el mundo del esperpento; las acotaciones resultan narradas, bella y expresivamente, por los actores-narradores, que nos permiten disfrutar de ellas y enriquecen formal y significativamente las escenas; el trabajo de los actores hacia el texto nos permite disfrutar de la inmensa creatividad lingüística de Valle sin perder un ápice de su contenido, ni de su carácter sensorial; y la expresividad y gracia de los actores, sumado al ritmo y la multiplicidad de planos de la que ya hablaremos, nos permiten disfrutar de las muchas capas y referencias de la obra.







EL ESPACIO ESCÉNICO Y LA ESCENOGRAFÍA

Una impresionante estructura metálica, creada por **Tomás Muñoz**, preside el escenario. Representa una corrala, plaza pública o de toros, matadero, o incluso cárcel, un panóptico donde somos juzgados, observados y maltratados, donde se diluyen las fronteras de lo privado y lo público, sin posibilidad de huida. Su forma de tríptico acota angustiosamente el espacio, remite a los retablos de las iglesias barrocas y nos recuerda las tres partes de que consta la obra.

Sin embargo, los actores encuentran en este espacio una enorme libertad y creatividad: la estructura en sí es prácticamente transparente y permite que el espectador vea tanto lo que ocurre delante como lo que acontece detrás de la misma. Posibilita, además que la acción se sitúe en diferentes alturas (gracias a unas pasarelas colocadas detrás, pero también al propio juego de escalas que facilitan los casetones por los que trepan los actores). Y la variación de alturas de las acciones subraya la idea de Valle de las tres formas de mirar el mundo. Los personajes se observan los unos a otros, desde arriba, de frente y desde abajo, y eso es determinante en el cómo consideran a los demás.

Su enorme versatilidad permite al espectador ubicar rápidamente los espacios que van desde Galicia hasta Andalucía (casas, calles, locales, cementerios, plazas, etc.). Recordemos que el espacio en el teatro de Valle es múltiple, de una manera casi más cinematográfica que teatral. Se juegan además diversos planos de acciones; es decir, a la acción principal se le unen acciones secundarias -tanto reales como imaginarias (recuerdos, pensamientos, fantasmas)- generando un enorme movimiento escénico, que puede representar tanto a los flujos de los vecinos como a los vaivenes psíquicos.

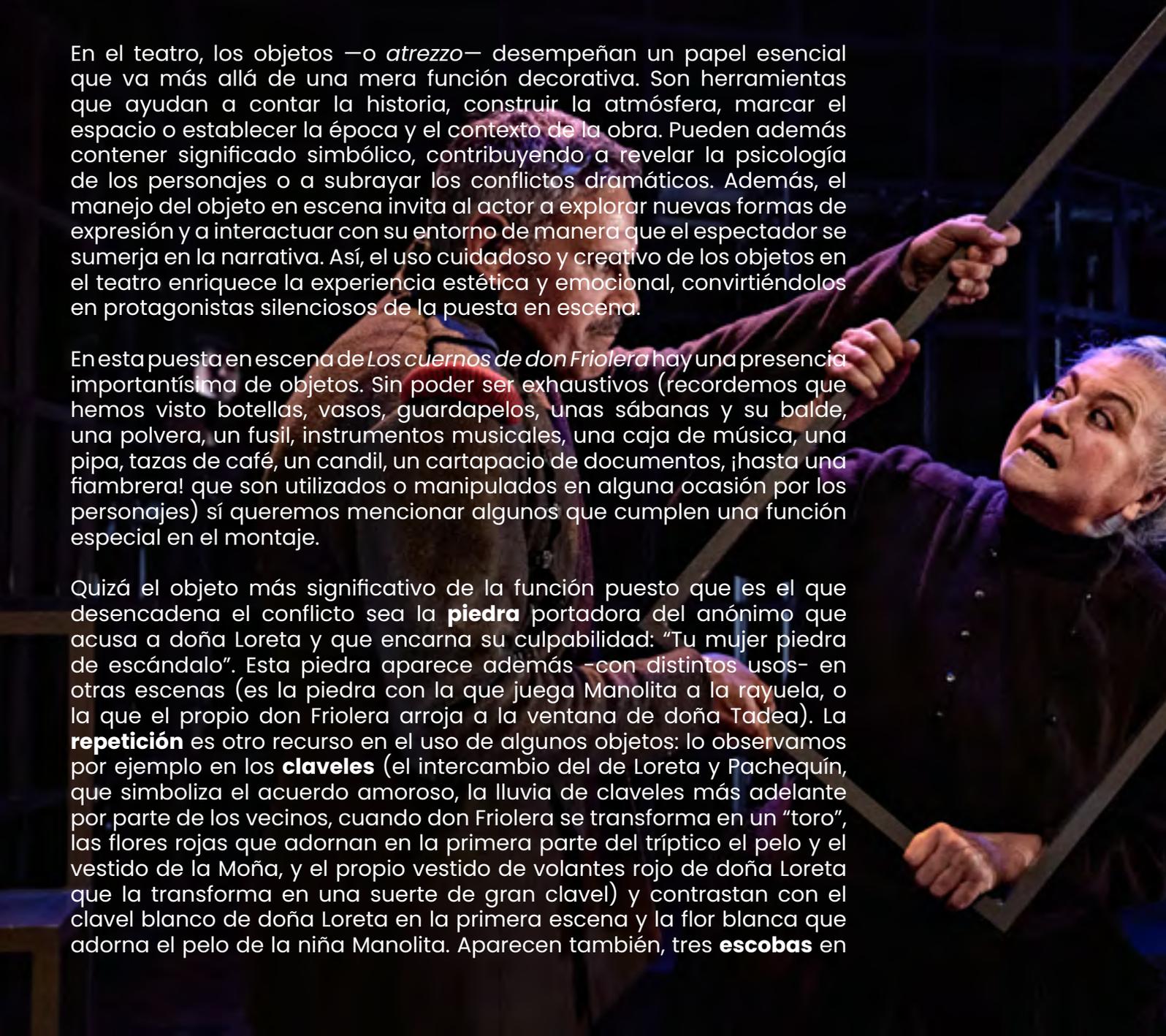
Hay que destacar, además, el uso de las ventanas y las puertas. Estas, que cerradas se confunden completamente con la estructura en un habilísimo ingenio escenográfico, se abren y cierran en distintas ocasiones, como los ojos y las bocas de los vecinos que miran y juzgan el asunto de los cuernos de don Friolera y cerradas al final de la obra, representan la prisión que acorrala sin escapatoria posible a los protagonistas del conflicto.

LOS OBJETOS

En el teatro, los objetos —o *atrezzo*— desempeñan un papel esencial que va más allá de una mera función decorativa. Son herramientas que ayudan a contar la historia, construir la atmósfera, marcar el espacio o establecer la época y el contexto de la obra. Pueden además contener significado simbólico, contribuyendo a revelar la psicología de los personajes o a subrayar los conflictos dramáticos. Además, el manejo del objeto en escena invita al actor a explorar nuevas formas de expresión y a interactuar con su entorno de manera que el espectador se sumerja en la narrativa. Así, el uso cuidadoso y creativo de los objetos en el teatro enriquece la experiencia estética y emocional, convirtiéndolos en protagonistas silenciosos de la puesta en escena.

En esta puesta en escena de *Los cuernos de don Friolera* hay una presencia importantísima de objetos. Sin poder ser exhaustivos (recordemos que hemos visto botellas, vasos, guardapelos, unas sábanas y su balde, una polvera, un fusil, instrumentos musicales, una caja de música, una pipa, tazas de café, un candil, un cartapacio de documentos, ¡hasta una fiambarrera! que son utilizados o manipulados en alguna ocasión por los personajes) sí queremos mencionar algunos que cumplen una función especial en el montaje.

Quizá el objeto más significativo de la función puesto que es el que desencadena el conflicto sea la **pedra** portadora del anónimo que acusa a doña Loreta y que encarna su culpabilidad: “Tu mujer piedra de escándalo”. Esta piedra aparece además —con distintos usos— en otras escenas (es la piedra con la que juega Manolita a la rayuela, o la que el propio don Friolera arroja a la ventana de doña Tadea). La **repetición** es otro recurso en el uso de algunos objetos: lo observamos por ejemplo en los **claveles** (el intercambio del de Loreta y Pachequín, que simboliza el acuerdo amoroso, la lluvia de claveles más adelante por parte de los vecinos, cuando don Friolera se transforma en un “toro”, las flores rojas que adornan en la primera parte del tríptico el pelo y el vestido de la Moña, y el propio vestido de volantes rojo de doña Loreta que la transforma en una suerte de gran clavel) y contrastan con el clavel blanco de doña Loreta en la primera escena y la flor blanca que adorna el pelo de la niña Manolita. Aparecen también, tres **escobas** en





¡FUEGO!

Las normas de seguridad en teatro son bastante estrictas y todo el equipo debe cumplir la normativa de prevención de riesgos laborales. Está, por ejemplo, prohibido encender fuego en el escenario, y por eso los cigarrillos que vemos fumar a los personajes tienen que ser necesariamente falsos. Tampoco será posible quemar en escena el romance de ciego como pide al final de la obra don Estrafalarío...

escena. Estas nos remiten, por un lado, al universo de la mujer, dedicada a las tareas domésticas con el fin de mantenerla ocupada en casa -una de ellas se transforma en manos de doña Calixta, mujer libre, en un taco de billar-, pero también hacen referencia a la versión esperpéntica por antonomasia de la mujer, la bruja, que tan bien representa doña Tadea. En cuanto a esta, otro objeto que te habrá llamado la atención es el **postizo** del moño. No es difícil imaginar cuántos moños postizos tuvieron que probar los actores hasta encontrar uno que se mantuviera sujeto cuando debía, pero que don Friolera le pudiera arrancar con facilidad llegado el momento. Representa además la hipocresía y las apariencias. Doña Tadea, con su aparente intachabilidad moral, tiene tal vez un interior tan falso como el pelo que luce. Otros objetos que se emplean de un modo interesante, porque funcionan como **sinécdoques** (esa figura literaria en que la parte expresa el todo) teatrales, son el **abanico** verde y el **palo que termina en un pompón**: ambos son, respectivamente la cotorra y el perrito de don Friolera y basta que uno se abra y muestre sus plumas verdes y que el otro se agite graciosamente en la mano de algún actor, para que la imaginación del espectador complete la magia y ambos animales se nos representen completos. Esencial para la acción dramática es el **pistolón**. Solo con mencionarlo (lo hace Pachequín, a quien han avisado de que don Friolera lo está preparando), la huida se precipita y su aparición física en el escenario tiene como consecuencia la tragedia final.

También es interesante la **cruc** del entierro (sinécdoque de la **fuerte influencia de la religión católica** en este sistema de valores caduco) o el **marco del cuadro/ ventana** que se extraen de la estructura de la jaula-corralla y son del mismo material que esta.

Y por último, no podemos dejar de señalar el uso de **marionetas**, el estadio último y definitivo de la deshumanización a la que la mirada desde arriba somete a sus personajes. En esta función son obra de dos artesanos, **Gerardo & Tony**, que forman parte de la historia viva de nuestro teatro.

EL VESTUARIO

Del mismo modo que los objetos, el vestuario en escena cumple una función fundamental en el teatro, ya que no solo caracteriza y diferencia a los personajes, sino que también contribuye a la construcción del contexto y la atmósfera de la obra. A través del vestuario, se pueden comunicar aspectos psicológicos, sociales y culturales de los personajes, que reflejan su posición en la trama y su evolución a lo largo de la obra. Además, el vestuario refuerza el impacto visual de la puesta en escena, proporcionando al espectador pistas sobre la época, el lugar y los temas centrales, integrándose de forma armoniosa con otros elementos como la iluminación, la escenografía y el sonido. También ayuda a los intérpretes a encarnar sus roles y ofrece al espectador claves visuales que profundizan en la comprensión del relato.

En nuestra obra, el vestuario -obra de **Rosa García Andújar**- parte de los años veinte, pero vuela a otros territorios y se inspira en otros referentes como Romero de Torres, Goya o la nueva objetividad (un movimiento surgido en Alemania como continuación del expresionismo, que se opone a este y presenta una visión realista cruda y satírica que distorsiona las apariencias para enfatizar lo feo, la realidad que pretendían mostrar). El vestuario vincula la teatralidad de Valle y su idea de lo popular español mediante un expresionismo de estética sombría, minimalista y sombría. Pero es asimismo un vestuario con un alto valor estético, artístico y muy elegante. Hacemos a continuación un rápido repaso por el vestuario de cada personaje.





PERSONAJES	ELEMENTOS DE VESTUARIO	SIGNIFICADOS POSIBLES
Don Manolito y don Estrafalarío	<ul style="list-style-type: none"> • Txapela, faltriqueras, pantalones bombachos y alpargatas. • Anteojos. • La capa corta de don Manolito y la chalina. • Elementos de “disfraz”: las barbas y bigotes falsos. 	<p>Sobre una base que hace referencia al mundo tradicional vasco, se superponen en ambos casos elementos que los identifican con la intelectualidad y la bohemia.</p> <p>Su carácter de “representaciones de la voz del autor” justifican las barbas y bigotes explícitamente falsos, de los que además se desprenden.</p>
El bululú	<ul style="list-style-type: none"> • Capa ancha, larga y negra. • Sombrero de ala ancha y gafas oscuras 	<p>El propio vestuario del bululú hace las veces de guiñol andante y le sirve para esconder o mostrar a su antojo las marionetas.</p>
El fantoche y la Moña	<ul style="list-style-type: none"> • Uniforme militar y espada de madera. • Vestido blanco de volantes salpicado de flores rojas. • Peluca. 	<p>Los trajes que visten los actores que representan los títeres tienen un carácter irreal, que los transforman prácticamente en muñecos o marionetas. El blanco y el rojo del atuendo de la Moña recuerda al vestuario de doña Loreta y en ellos se mezclan las connotaciones cromáticas de la inocencia /pureza, la pasión y la sangre.</p>
Don Friolera	<ul style="list-style-type: none"> • Uniforme militar (casaca con charreteras rojas y pantalón verde) y botas negras. • Ros (gorro militar pequeño y de fieltro, más alto por arriba y con penacho). • Calzón y camiseta. • Manta/chal. 	<p>Don Friolera parece reflejar en su vestuario sus dos naturalezas: la militar y la íntima. A menudo aparece arrebujado en una prenda de abrigo, que hace referencia a su nombre y a ese frío interior (gran hallazgo de Valle) que parece recorrerle siempre.</p>
Doña Loreta	<ul style="list-style-type: none"> • Su sencillo vestido inicial, una parte de arriba de manga media y falda ancha color caldero se transforma en un vestido base blanco parcialmente cubierto con un sobrevestido rojo oscuro con volantes. • En otras ocasiones viste un camión. • Clavel en el pelo. 	<p>Al principio de la obra cambia el clavel blanco (inocencia) del cabello por el rojo (pasión) que le da Pachequín. El vestido de volantes rojo la transforma asimismo en una especie de gran clavel y se hace explícita la transformación de la esposa y madre a la mujer apasionada y futura amante del barbero.</p>

Pachequín	<ul style="list-style-type: none"> • Levita. • Redecilla goyesca en el pelo. • Chaleco-delantal amarillo y flor. • Reventona roja en la solapa. • Zapatos de charol (con tacón y alza). • Un calcetín verde y otro negro. • Bombín bajo. • Guitarra en ristre. 	<p>El vestuario convierte a Pachequín en un tipo popular español, un don Juan goyesco, casi de zarzuela. Con su atildada indumentaria contrasta y enternece el zapato con alza y los calcetines de distinto color que por un lado inciden en la cojera y, por otro, revelan su condición humilde.</p>
Manolita	<ul style="list-style-type: none"> • Vestido rosa con flor blanca en el pelo. • Calcetines y zapatos. • Vestido blanco, pelo suelto y pies descalzos. 	<p>Su vestuario, inspirado en las niñas de familia burguesa de los años veinte nos recuerda a las muñecas antiguas. A la vez, incide en el carácter inocente y fresco de ella.</p>
Doña Tadea	<ul style="list-style-type: none"> • Vestido negro con cuello que se convierte en capucha. • Moño postizo. 	<p>El vestuario de la mujer la caracteriza, por un lado como una mujeruca tradicional y honrada, una <i>beata</i>, y por otro lado facilita que pueda convertirse en la sombra que vigilará todo cuanto pase en el vecindario.</p>
Los militares	<ul style="list-style-type: none"> • Chaquetas verdes con charreteras rojas. • Ros. 	<p>Representan el vestuario tradicional militar.</p>



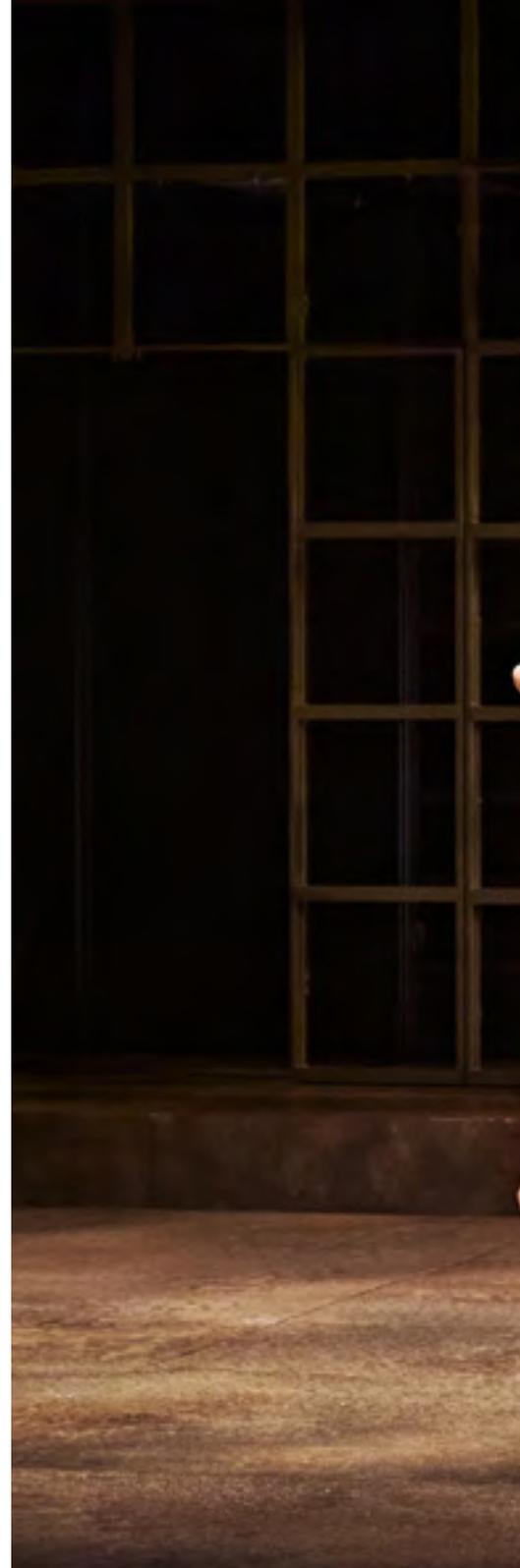
<p>Los matuteros</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Curro Cadenas: pañuelo en la cabeza bajo sombrero negro andaluz, levita negra ceñida con una banda, adorno de cadenas, bota con tacón y cuchillo. • El Niño del Melonar: vestimenta negra, sombrero flexible, bufanda anudada y brazaletes de pincho. • Peneque: capa larga con capellina, puños de pinchos, pañuelo anudado al cuello y gorra negra. 	<p>Tipos populares españoles y costumbrismo mezclados con elementos del siglo XXI.</p>
<p>Doña Calixta</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Blusa y sobrefalda rígida con pasamanería y borlas de color púrpura y grandes pendientes. 	<p>Doña Calixta, mujer libre y que tiene su propio negocio, puede llevar ropa más atrevida y colores llamativos. Aunque lo niega, se rumorea que se “entiende” con algunos clientes.</p>
<p>Coronel y coronela</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Batín corto con aires de casaca militar él, vestido amarillo con gasas y volantes ella. • Ambos con hombreras doradas y borlas. • Peluca. 	<p>Ropa de estar por casa, pero señorial y militar, ejemplo de síntesis teatral.</p>
<p>Narradores</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Abrigos y sombreros negros y capellinas. 	<p>Versatilidad.</p>
<p>Ciego final</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Capa con capucha blanca y mochila blanca. 	<p>Toma como referencia los grabados sobre romances de ciego medievales.</p> <p>Aspecto extraño, casi monacal.</p>



LA MÚSICA

El espacio sonoro es osado y llena toda la obra como si se tratase casi de ópera o teatro musical y se introduce en universos variados de la música popular o los mundos oníricos. La música es original (creada por **David Velasco** expresamente para este espectáculo) y colorea todas las escenas. Encontramos **diversidad de géneros** (una jota aragonesa, himnos militares, tangos, coplas, cuplés, canciones populares) y de **instrumentos** (acordeón, bajo, trompeta, piano, guitarra). Cumple diversas funciones: ayuda a **contextualizar** en algunos casos (la música militar, la funeraria, o el cuplé del billar de doña Calixta), o a **colorear** un determinado estado de ánimo o intención de personaje (el tango que se va volviendo lento y pesado a medida que doña Loreta emborracha a Friolera). A veces el cambio de música **marca el principio o el final** de una escena, y otras proporciona un pulso y un entorno sonoro que **da un marco** a la palabra y al movimiento de los intérpretes. En algunos momentos los actores y actrices **cantan**: la jota con la que termina el teatro de títeres en el prólogo, la serenata con la que Pacheco trata de seducir a doña Loreta; la copla con la que esta procura aplacar la ira de su marido, las canciones burlescas que se intercambian don Friolera y doña Tadea, y el precioso romance de ciego final. Pero, sobre todo, la música experimenta el mismo **proceso de esperpentización** o de deformación que el resto de elementos de la obra. Según avanzan, las melodías van desvirtuándose armónicamente y estructuralmente y fundiéndose las unas con las otras: así los tangos que resuenan a coplas, los cuplés se transforman en tangos y las marchas militares se van descomponiendo como si hubiesen pasado por delante del espejo del esperpento.

A la música se suman **otros elementos sonoros** como el sonido del mar, las campanas y el ambiente funeral, los ululidos de los animales nocturnos, los ladridos del perrito, el ruido al caer de la piedra, la melodía de la cajita de música y, por qué no, los distintos acentos -vasco, gallego, andaluz- que dotan al texto de una particular musicalidad.





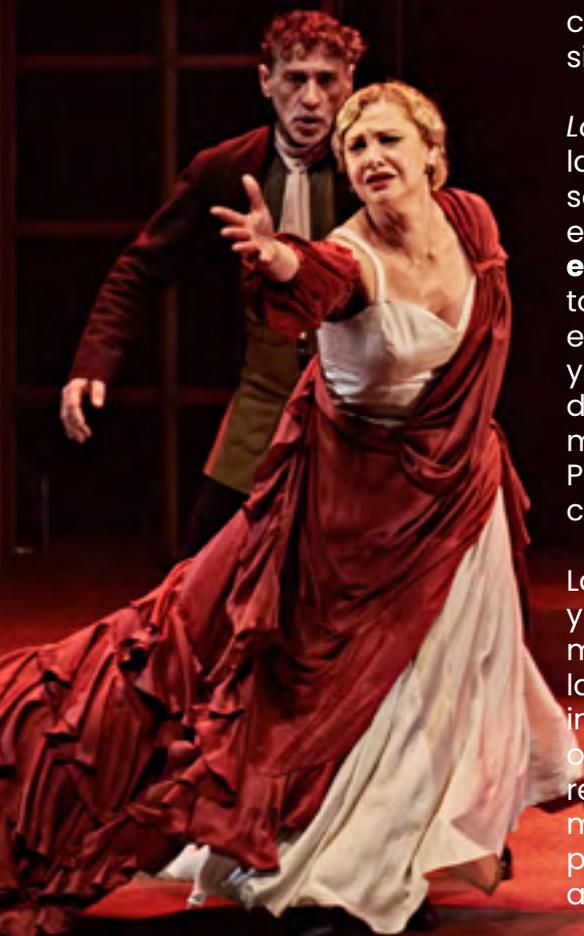


LA ILUMINACIÓN

La iluminación, a cargo de **Ion Aníbal**, es un elemento fundamental en el esperpento de Valle-Inclán pues, a la manera del teatro expresionista, es crucial para crear una atmósfera de distorsión visual que refleje los estados emocionales de los personajes y la deshumanización de la sociedad. A través del uso de luces dramáticas y contrastes extremos, se intensifican los aspectos psicológicos y las tensiones que subyacen en el conflicto dramático, acentuando la alienación, la angustia y la subjetividad. Esta manipulación de la luz no solo ilumina el espacio, sino que convierte la propia luz en un lenguaje que comunica más allá de las palabras y contribuye al carácter simbólico y emocional de la obra.

Los cuernos de don Friolera ocurre fundamentalmente por la noche. Desde ese punto, el ambiente lumínico general será bastante **oscuro**, con iluminaciones puntuales muy expresivas y muy marcadas, lo que reforzará la idea de un **expresionismo casi cinematográfico**, y jugará al contraste: los tonos cambiarán de fríos a cálidos en función del “calor” de la escena (azules en las escenas por ejemplo de la garita militar y rojos en las escenas en las que predominen las emociones de los personajes), luminosa y festiva (con la aparición de las marionetas o los inicios del coqueteo inocente entre Loreta y Pachequín) u oscura y dramática (con doña Tadea), abierta o cerrada.

La luz podrá asimismo sugerir el paso del tiempo (amaneceres y atardeceres), algunos espacios reales (como el tapiz de la mesa de billar) o simbólicos (el círculo del infierno que aguarda la caída final de los personajes) y servirá para diferenciar interiores y exteriores (también con ayuda de algunas bombillas o lámparas puntuales) y los distintos planos narrativos. Nos remitirá además al **teatro de sombras** (dentro de la idea del metateatro que surca toda la obra) y no cabe duda de que, proyectada sobre el enrejado de la jaula, le dará una vida más allá de la del frío metal.



LOS ACTORES

La interpretación

El conjunto coral de casi una decena de actores que puebla la obra ha buscado profundizar en la verdad para luego saltar al territorio imaginativo consustancial al teatro. En ese sentido, se ha extremado el tono no naturalista en el prólogo y el epílogo, puesto que, en ambos, a través de las voces de don Manolito y don Estrafalario y de los dos ciegos (el bululú y el ciego de romance) se preconiza esas miradas desde arriba y desde abajo, distintas a la mirada humana. Los actores exploran en ambas partes una expresividad física muy caricaturesca, de muñecos o marionetas, desde las barbas y gafas postizas de don Manolito y don Estrafalario, con sus también estrafalarias reflexiones sobre el arte y la literatura, hasta la interpretación de los títeres, con su gestualidad exagerada y mecánica, en el caso del muñeco de don Friolera y la Moña. El sentido del humor, aunque a veces trágico, ha sido asimismo un elemento fundamental en la construcción de los personajes por parte del elenco.

En la parte central, la que corresponde al esperpento, los intérpretes no renuncian a la humanidad que habita en el interior de los fantoches. Cada actor ha prestado su cuerpo, su voz, su visión y sus dotes interpretativas a la creación de esos personajes, que abandonan su carácter literario y cobran vida ante nuestros ojos. Así, el **don Friolera de Roberto Enríquez**, nos sorprende con esa dualidad que oscila entre la violencia del militar y la fragilidad del hombre, cuanto más como padre cariñosísimo de Manolita. En algún momento nos regala también un atisbo de alegría (cuando canta las coplas en el jardín) que nos muestra tal vez ese otro Pascual Astete que fue, hábil músico y de lo mejor del cuerpo de carabineros y que ya ha quedado atrás para

convertirse en este ser vacío y ridículo. El actor subraya este aspecto con ese gesto psicológico, el escalofrío (“¡Friolera!”) que lo atraviesa de pronto y le obliga a arrebujarse en su toquilla.

Doña Loreta es en la obra una mujer llena de matices interpretativos. Su conflicto radica en sus obligaciones como esposa y madre –que respeta–, y una cierta sensualidad y deseo de emoción, que no puede ocultar, y a la que se entrega, primero como un juego (“una *finesa*”),



y después, señalada por todos y rechazada por su marido, con la desesperación de quien lo ha perdido todo. **Lidia Otón** hace una doña Loreta fuerte y segura de sí misma, pasional pero fiel a sus obligaciones hasta que la destruyen las habladurías de los vecinos y el terror a su marido.

Es **Pachequín** -interpretado por **Nacho Fresneda**- un don Juan -o un don Juanito- muy peculiar. Cojo y sentimental, es seductor de puro ingenuo y rumboso, frescales, pero noble. Es el

único que se enfrenta a don Friolera -y a todo el código del honor: "¡A las mujeres se las respeta!"- y trata de proteger a doña Loreta (además de tratar de que esta baje al huerto...) Su vida cambia en un momento cuando, ante la inacción del resto, tiene que pasar de la conquista amorosa a socorrer y hacerse cargo de la tenienta y su hija.

La Manolita de esta puesta en escena es también una interpretación muy rica en matices. Sin olvidar la inocencia de la niña, es vivaracha y avispada, y poco interesada en los convencionalismos. Aunque no sabe muy bien qué ocurre, se da cuenta de que su padre está volviéndose loco, trata de distraerlo y presente (los llantos y pesadillas nocturnas) el final. **Ibala Rodríguez** -que interpreta también maravillosamente a la Moña- lleva a cabo un trabajo que destaca por su capacidad por crear todo un mundo infantil lleno de belleza y detalles con lo mínimo, en medio del horror del mundo de los adultos.

Mención aparte merece el extraordinario trabajo de **Pablo Rivero, Miguel Cubero y José Bustos**. Como narradores nos llenan de imágenes, color y sonido; sus matuteros son divertidos y canallescros, y diferentes los unos de los otros: Curro es el líder, el Niño es el más infantil, y Peneque está algo curdilla. Su trabajo en la escena de los militares, de extraordinaria precisión y divertidísima (a la vez que terrible) no desmerece ante el de los hermanos Marx.

Ester Bellver, fantástica como doña Tadea Calderón extrema el expresionismo y la animalización en su personaje: está en su cuerpo, en el gesto, y en su mirada terrible de lechuza. Pero sabe asimismo combinarlo con una especie de interés casi maternal por don Friolera. Y cuando interpreta a doña Calixta o a la Coronela, cambia por completo su registro, y vemos a tres fantochas completamente distintas.

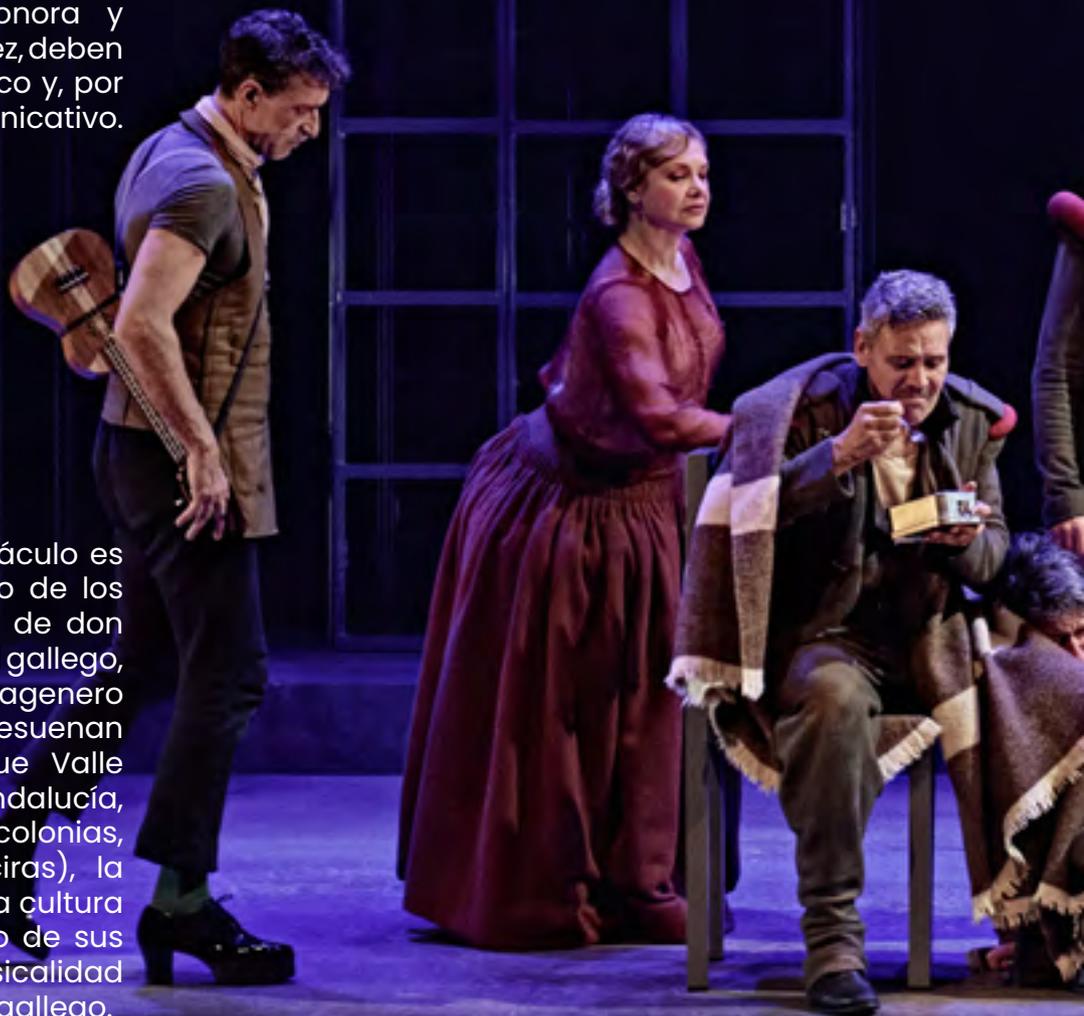


El texto

Un lenguaje como el que crea Valle-Inclán exige un trabajo muy especial por parte de los actores y actrices. Cada palabra en Valle es un mundo, tiene sabor, cuerpo y olor, y como tal, con una cierta desnaturalización, deben tratarla los actores para que llegue al público con toda su carga conceptual, estética y sonora y estepueda disfrutarla. A la vez, deben conseguir que sea dramático y, por tanto, absolutamente comunicativo.

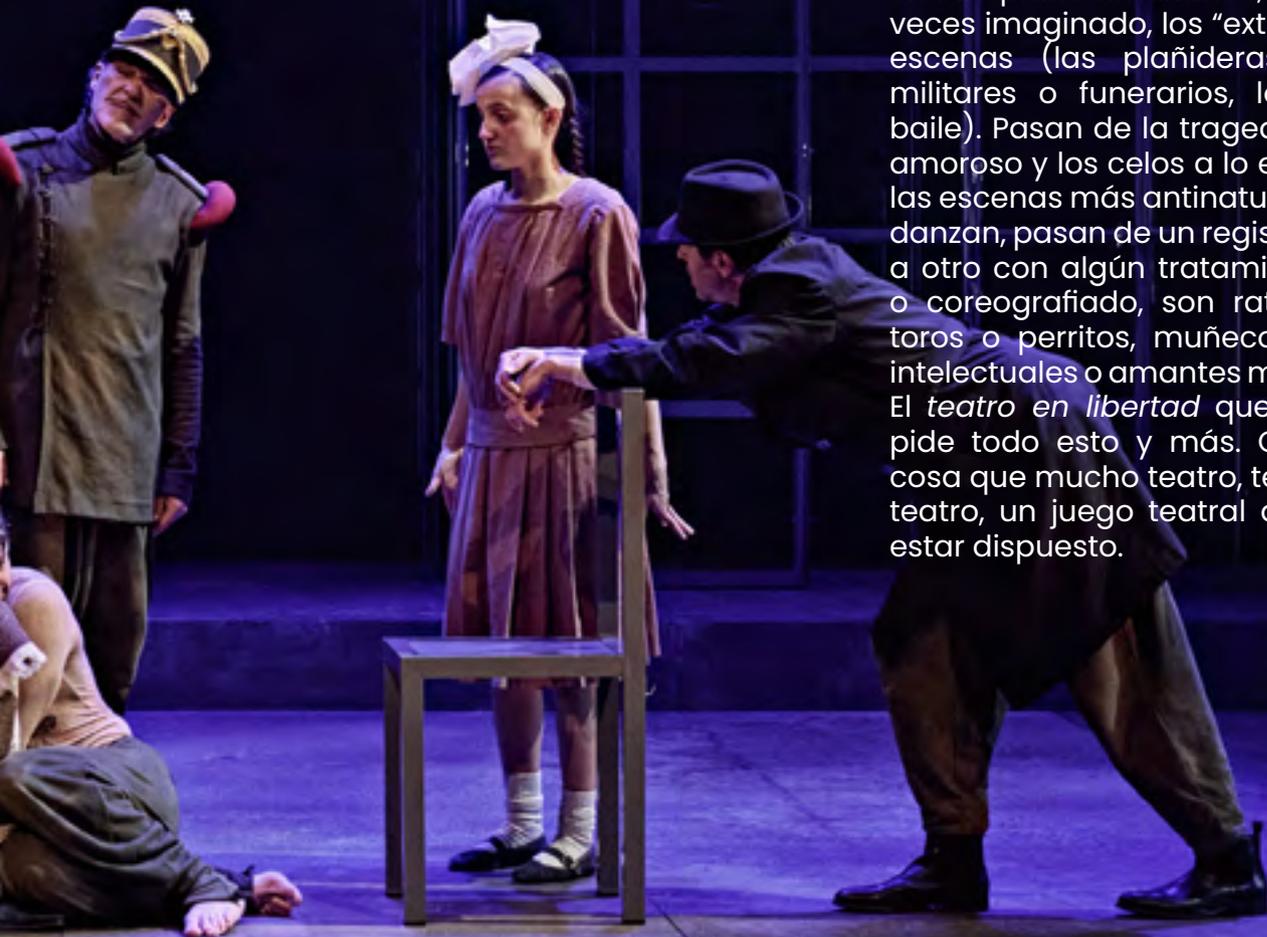
Los acentos

Un hallazgo de este espectáculo es ese nuevo elemento sonoro de los distintos acentos (el vasco de don Manolito y don Estrafalarío, el gallego, el medio andaluz medio cartagenero de doña Loreta) en los que resuenan la variedad geográfica que Valle refleja en la obra (Galicia, Andalucía, la referencia a África o a las colonias, la raya portuguesa, Algeciras), la mezcla de razas propia de la cultura española y el flujo continuo de sus gentes, y aportan una musicalidad muy bella al texto del autor gallego.



La magia de la transformación

El espectáculo, al final, se basa en un puro juego actoral de movimientos, planos y transformaciones. Los actores y actrices cambian, a veces sobre la marcha, de personaje, interpretan distintos planos narrativos: los narradores de las acotaciones, los personajes que aparecen en otro plano simultáneo, a veces real o a veces imaginado, los "extras" de algunas escenas (las plañideras, los cortejos militares o funerarios, los cuerpos de baile). Pasan de la tragedia del conflicto amoroso y los celos a lo esperpéntico de las escenas más antinaturalistas, cantan, danzan, pasan de un registro más natural a otro con algún tratamiento (el tango) o coreografiado, son ratones, cotorras, toros o perritos, muñecos o fantoches, intelectuales o amantes melodramáticos. El *teatro en libertad* que propone Valle pide todo esto y más. Que no es otra cosa que mucho teatro, teatro dentro del teatro, un juego teatral al que hay que estar dispuesto.



UN RECORRIDO POR ALGUNOS RECURSOS ESCÉNICOS

PRÓLOGO

- La escena, durante la que asistimos a las reflexiones de los intelectuales don Estrafalarario y don Manolito, y a la representación de la obra de títeres del bululú (el compadre Fidel) nos plantea un juego de metateatro que hace además evidente el teatro como acto comunicativo y la función de cada partícipe de esta:
 - Los espectadores reales (nosotros), probablemente todavía inocentes que asistimos a todo.
 - Los espectadores ficticios, don Manolito y don Estrafalarario que lo son -desde arriba, y no es casual- de la representación de la *Tragedia de los cuernos de don Friolera*.
 - El bululú en su doble función de autor /intérprete/incluso retablo viviente de la representación.
 - La representación: que es especular porque se produce un desdoblamiento de los títeres reales del bululú en los actores "titerizados", que llevan a cabo la función.
- Y aunque en principio nos encontramos en planos diferentes, las teorías de don Manolito y don Estrafalarario nos condicionan nuestra experiencia como espectadores de ahí en adelante. Ya solo podremos mirar a través del esperpento.
- La transformación progresiva de don Manolito y don Estrafalarario en sus personajes, despojándose a ojos del público de sus bigotes y anteojos, marca ya desde el comienzo la intención del montaje de no esconder la naturaleza teatral de la que está hecho. Todo ocurrirá ante los ojos del espectador sin trampa ni cartón, que no podrá por tanto tomar la ficción por verdad y sumergirse en ella, y se verá obligado a mantener una actitud crítica ante lo que ve. Esto incide en la idea del antiilusionismo o el distanciamiento característico de algunas corrientes teatrales del siglo XX.

ESCENA 1

- La piedra que, supuestamente, lanza doña Tadea, Don Pascual la recibe de manos de uno de los narradores. Recordemos la voluntad de la puesta en escena de no ocultar los recursos teatrales.
- Los planos dramáticos se multiplican y conviven en el escenario: el espectador ve, encarnadas, las dudas y cavilaciones de don Friolera: a un lado, aparecen doña Loreta y Manolita. En el otro, Pachequín con su guitarra. Este recurso se repetirá en más ocasiones.
- El personaje de don Friolera se desdobra en el del narrador. Por medio de la acotación uno y de la interpretación del otro, asistimos a las acciones y emociones del personaje. No son idénticas: quien sujeta el guardapelo que menciona la acotación es, por ejemplo, el narrador, y no el actor, en un interesante juego distanciador.
- La transición de esa escena a la siguiente sucede, de una forma muy cinematográfica, con la aparición en un plano posterior de una procesión mortuoria. La precede doña Tadea con una cruz (extraída de la estructura metálica), siguen dos actores con un tablón sobre el hombro a modo de ataúd (de nuevo la sinécdoque teatral) y detrás va Pachequín, con un calcetín negro y otro verde.

ESCENA 2

- La teoría de las tres miradas se pone en práctica en este montaje a partir de las propias posiciones de los personajes (la estructura facilita la posibilidad de crear varias alturas). En esta escena vemos por ejemplo como Pachequín mira desde abajo (la mirada que endiosa) a doña Loreta.
- Al baile de Pachequín se suma un cuerpo de baile como en un musical hollywoodiense. Todos estos recursos sirven para amplificar lo que ocurre en escena y darle ese tratamiento que "extraña" la escena y la aleja de cualquier posible naturalismo.
- La cuerda de tender la ropa la conforman los tres narradores, que sujetan las sábanas hasta que, tras el intercambio de claveles y la llegada de doña Tadea, se envuelven en las sábanas y se transforman en mujeres.
- En la escena presenciamos asimismo el tan valleinclanesco recurso de la animalización: uno de los narradores se transforma en cotorra por obra y gracia de un abanico de plumas verde y las mujerucas envueltas en sábanas, como aves nocturnas, "echan a volar" en una imagen de especial fuerza hacia el camposanto.

ESCENA 3

- Los tres cuadros de la escena se suceden casi a modo de plano secuencia cinematográfico. Don Friolera y Pachequín cada uno desde un lado del escenario, se encuentran en el centro, donde protagonizan un estafalario encuentro. Continúa el movimiento escénico con el encuentro posterior de Pachequín con los matuteros, que se amplifica también gracias al tratamiento coreográfico, y tras disolverse el grupo, vemos de nuevo a don Friolera en su camino, que se topa con doña Tadea.
- La escena del moño, violenta y esperpéntica, nos recuerda a los golpes y movimientos de los títeres de cachiporra.

ESCENA 4

- En una inusual construcción dramatúrgica, vuelven a encontrarse doña Tadea y Friolera. La resolución de la escena, con el recurso del marco de la ventana que manipulan ambos y que los va trasladando de un espacio a otros hasta que comparten ventana y confidencias, tiene también aroma cinematográfico. Recordemos que para Valle el cine era el teatro del futuro.
- El cuadro siguiente evoluciona de “tragedia de fantoques”, con doña Loreta y don Friolera que discuten, sin palabras, con la gestualidad y los movimientos propios de las marionetas en el plano del fondo. El conflicto viene luego a primer término y los personajes recuperan su humanidad. La niña juega simultáneamente con las marionetas del prólogo, con lo que asistimos a tres estadios diferentes de humanización.
- Loreta ha cambiado su vestuario y su vestido blanco con volantes carmesí acentúa su sensualidad y nos la sitúa como el objeto de los deseos de ambos hombres y tal vez como mujer que está dejándose llevar por su propia sensualidad.
- Los vecinos, asomados, observan la pelea. Pachequín acude a proteger a Loreta. Ante su rival, la escena se transforma repentinamente en un espectáculo taurino. Don Friolera –de nuevo el recurso de la animalización– adquiere maneras de toro y llueven sobre él los claveles del vecindario (en un procedimiento de multiplicación de los inocentes claveles de Loreta y el barbero).

<p>ESCENA 5</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Reflejo de don Juan, Pachequín toma a doña Loreta entre sus brazos y la lleva a su casa. La referencia a <i>El Gran Galeoto</i>, de Echegaray, (“si el mundo me la da, yo me la tomo”), así como el lenguaje de la escena, (“¡soy esposa y madre!”) refuerzan el tratamiento burlescamente melodramático de la escena y la crítica al teatro de su tiempo.
<p>ESCENA 6</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La escena arranca con una acotación plenamente valleinclanesca, en la que conviven la aparición de animales (un ratón) y la deshumanización (la sombra gesticulante de don Pascual). El código de la animalización está ya tan instaurado en esta puesta en escena, que uno de los narradores asoma, efectivamente, el hocico por un casetón de la estructura. • La escena de la borrachera de don Friolera adquiere un tratamiento de tango (en la música y los movimientos de doña Loreta y don Friolera). De nuevo la danza como método de amplificación de la escena. La música, con fines esperpénticos, se va volviendo, más lenta, más pesada a medida que avanza la borrachera de Friolera.
<p>ESCENA 7</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La escena se sitúa en el billar de doña Calixta. El cambio de espacio se realiza con una sencilla tabla que se coloca en la estructura y que hace las veces de barra. Un recorte de luz en el suelo y Curro con un taco completan la transformación. • Arriba (las tres miradas/alturas), como dioses del destino de don Friolera, los militares juegan a las cartas. Llega don Friolera con su perrillo Merlín (un palo con un pompón en el extremo: la sinécdoque teatral).
<p>ESCENA 8</p>	<ul style="list-style-type: none"> • A modo de zoom cinematográfico, la escena de los tenientes baja y se desarrolla en primer término. Mantiene el espacio reducido de las tres sillas, que amplifica el carácter cáusticamente cómico de la escena. El contraste entre sus personas y discursos y el tema que los reúne habla por sí solo.

ESCENA 9

- La escena se desarrolla abajo. Como al principio de la obra con su papá, un narrador entrega a Manolita otra piedra (la repetición es un recurso muy valleinclanesco) con la que ella juega a la rayuela. El juego de la rayuela, cuya última casilla es el cielo, y la frase de su padre “Yo no lo veré”, anticipan, en una suerte de ironía trágica, el final.

- La escena funciona como anticlímax: aunque el estado de don Friolera es funesto, la aparición en escena de la guitarra y de la música, de doña Loreta, y del pim pam púm contra la ventana de doña Tadea nos hacen pensar por un momento que el equilibrio familiar se ha restablecido y puede más que las murmuraciones. Pero los vecinos asomados a la ventana observando a la familia, nos recuerdan que no se puede escapar del “Gran Hermano”.

ESCENA 10

- Como ya hemos visto, los recursos deshumanizadores pueden suceder en diferentes grados. Hasta ahora, el perrillo Merlín se representaba por medio de un palito que llevaba un pompón en un extremo. Ahora, es representado por uno de los narradores.

- Asistimos de nuevo a la materialización de los recuerdos felices de don Friolera: alrededor de la ensoñación de este, que se encuentra en la garita, vemos aparecer a Manolita, Loreta, Pachequín. Pero aparecen también “los mirones” que lo vigilan, se acercan y lo rodean hasta la llegada de Rovirosa.

ESCENA 11

- Es noche estrellada. La primera parte de la escena Loreta habla desde la ventana con Pachequín, este trepa por la estructura y se acerca a su ventana. Manolita toca la flauta. La escena tiene el aroma de la escena del balcón de Romeo y Julieta vista a través del espejo deformante. Las murmuraciones han vuelto a hacer su trabajo y han avisado a Pachequín de que don Friolera está aceitando un pistolón. Pacheco convence a doña Loreta de que baje al huerto. Al llanto de la niña deciden huir los tres. Aparece don Friolera con el pistolón y pim, pam, pum. Las figuras de los tres fugitivos quedan de espaldas contra la pared mientras sucede la escena siguiente.

ÚLTIMA

- Cambio de luz y recorte en el suelo para transformar el espacio en el salón de los coroneles, Pancho Lamela y doña Pepita. Entra don Friolera y confiesa el crimen. Las sombras de los fugitivos continúan al fondo de la escena. Dos de ellas se van retirando lentamente y queda solo la verdadera víctima del disparo de don Friolera, que no es otra que Manolita. La escena alcanza cotas esperpénticas altísimas con la persecución de don Friolera a doña Pepita y la antiheroica salida de don Friolera (“¡Me estoy muriendo! ¿Podría pasar al Hospital?”).

EPÍLOGO

- Laúd, mosquitos, ambiente sonoro de plaza de mercado marroquí. Aparece el ciego y canta el romance.
- Tras él, don Estrafalario y don Manolito, ahora presos en la trepa, reflexionan acerca de la mala literatura y de la necesidad de regeneración. Al final de la escena, se despojan del disfraz, y son los actores quienes actúan al final en un proceso de rehumanización.







DISTRIBUCIÓN



Ginés Alberto Sánchez: 676 92 80 44

Email: gines@mediteateatro.es

[@ginessanchez_meditea](https://www.instagram.com/ginessanchez_meditea)

PRODUCCIÓN/COORDINACIÓN TÉCNICA

ESTIVAL PRODUCCIONES

Conecta con nosotros

[Instagram.com/estivalproducciones](https://www.instagram.com/estivalproducciones)

[Facebook.com/estivalproducciones](https://www.facebook.com/estivalproducciones)

www.estivalproducciones.com



ESTIVAL PRODUCCIONES

