

**MALANDANZA DE DON JUAN MARTÍN (1981),
DE FERMÍN CABAL: CONSIDERACIONES
SOBRE SUS PERSONAJES^{1*}**

A José Ángel Fernández Roca, en esta memoria siempre viva.

José Luis Castro González
Universidad de Barcelona

RESUMEN: Fermín Cabal (1948), formado en el teatro independiente, creó un teatro cotidiano centrado en los problemas del hombre contemporáneo. Con todo, en una de sus obras, *Malandanza de D. Juan Martín* (1981), presenta a un héroe histórico, representante de una época de tránsito entre un modelo absolutista y otro liberal. El objetivo de nuestro estudio será ofrecer una caracterización de este héroe en la creación del autor leonés, tratado ahora como personaje teatral. Para alcanzarlo, situaremos la obra en la producción del dramaturgo, haremos una aproximación a la evolución semántica del concepto héroe para abordar en último lugar el análisis del héroe en la versión de Cabal. En este caso, se estudiará su condición de guerrillero así como su relación con otros personajes (Carmelo Elguezábal, su esposa Catalina y su amante La Morena, Fuentenebro y el cura Merino).

PALABRAS CLAVE: Fermín Cabal. Juan Martín. Teatro histórico. Heroi. Reelaboração.

ABSTRACT: Fermín Cabal, a playwright educated in the independent theatre province, has developed a sort of quotidian theatre which attempts to tackle the issues set forth by contemporary men. However, one of his plays, *Malandanza de D. Juan*

1 * Este trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2008-05884-C04-02/FILO.

Martín (1981) focuses on the historical hero as representative of a period of transition from an absolutist belief to a liberal one. This study is aimed at providing a characterisation of this particular hero within the context of the Leonese writer as regards his position of theatrical personage. In order to achieve this we begin by observing the semantic evolution of the concept of *hero* before examining in detail the portrayal of the hero in the version supplied by Cabal. In this case, we will examine the guerrilla status of the hero as well as his relation with other characters (Carmelo Elguezábal, his wife Catalina and his lover La Morena, Fuentenebro and Merino, the priest).

KEY WORDS: Fermín Cabal. Juan Martín. Historical theatre. Heroe. Reelaboration.

MALANDANZA... EN LA PRODUCCIÓN DE FERMÍN CABAL

Fermín Cabal (1948) se formó en las filas del Teatro Independiente durante la década de 1970, en grupos como los Goliardos, Tábano, el Búho y el Gayo Vallecana, aprendizaje que le permitió conocer de cerca el lenguaje de la escena y el de la gente de la calle. Aunque empezó a estrenar a partir de los años 70, no sería hasta los 80 cuando se reconociera su condición de autor dramático, al subir su tercera obra, *Vade Retro!* (1982), a un escenario comercial. Ese hecho fue especialmente significativo porque la crítica consideró que a partir de aquí se recuperaba la dignidad del texto para la escena, al crear una arquitectura dramática perfecta y dominar la construcción del diálogo. Sin embargo, a partir de este momento, su obra, junto con la de José Luis Alonso de Santos, compañero de generación, fue malinterpretada, al ser vista como modelo del nuevo género sainetesco español. Ni las semejanzas con el autor vallisoletano son tantas ni

los dos crearon obras sencillas, con enredos fáciles o que buscasen la ambientación de estampas costumbristas. Al contrario, han construido varios textos dramáticos desde el conocimiento de la literatura dramática nacional e internacional, desglosada en títulos particulares y en reflexiones teóricas sobre el hecho teatral.

Este autor leonés, hasta la fecha, se caracteriza por tener una producción dramática original no muy amplia, pues escribió dos comedias (*Tu estás loco, Briones*, 1978; *¡Esta noche, gran velada!*, 1983), una tragedia (*Caballito del diablo*, 1985) y siete dramas (*Fuiste a ver a la abuela???*, 1979; *Vade Retro!*, 1982; *Malandanza de D. Juan Martín*, 1981; *Ello dispara*, 1990, *Travesía*, 1993; *Castillos en el aire*, 1995; *Tejas verdes*, 2002 y *Ni es cielo ni es azul*, 2003). Conviene completar este listado con las múltiples versiones que hizo de otras obras dramáticas conocidas, casi siempre de autores extranjeros (*El preceptor*; *Búfalo Americano* de David Mamet; *Y yo con estos nervios*, versión de *Beyond Therapy* de Christopher Durang; *Estrellas en la madrugada* de Alexander Galin; *Sabor a miel* de Shelagh Delaney; *La estación* de Umberto Marino; etc). Muchas de ellas casi son interpretaciones originales pues se distancian mucho del texto en el que inspiran. Este es el caso de sus versiones *Medea* y *Agripina*. Tampoco se deben obviar sus guiones para cine (*Tú estás loco*, Briones; *Buscando perico*; *La reina del mate*; y *Pico II*) y televisión (serie *Ramper* y una versión para TVE de *Las chicas de oro*).

Con su escritura, quiso buscar un teatro que hablase al hombre de sus problemas de una forma inmediata sin necesidad de acudir a símiles o parábolas, de ahí que se pueda considerar su producción como teatro cotidiano o incluso teatro antropológico. Al escribir sus textos optó siempre por la elaboración de un mensaje comprometido, tanto con el arte de la escritura, las per-

sonas del teatro, como con el hombre en general. Por ello resulta fácil rastrear aspectos políticos o existenciales en su producción original.

Nuestro dramaturgo escribió *Malandanza de D. Juan Martín* por encargo, tarea a la que le dedicó ocho años, desde 1973 a 1981 (SANTOLARIA, 1996, p. 34). A Fermín Cabal le encargaron la escritura de un espectáculo inspirado en los montajes históricos realizados por el Théâtre du Soleil sobre la Revolución Francesa. Cabal empezó a escribir la obra al calor del debate constitucional que suscitó la redacción de la Constitución de 1978 y que en un primer momento se tituló *¡Que vivan las cadenas!* En 1981 alcanzaría su versión definitiva (Cfr. DOMÍNGUEZ, 1999 y SANTOLARIA, 1996). Debe tenerse presente que en 1968, el *Marat-Sade* de Peter Weiss, en versión de Alfonso Sastre, Adolfo Marsillach y Francisco Nieva, también era una obra de carácter histórico que concienció al público español sobre los límites del espectáculo teatral (CORNAGO, 1999, p. 77-81).

Malandanza... es la única obra original de temática histórica realizada por el autor, aunque en fechas más recientes vendrán sus personales reelaboraciones de *Electra* (1997) y *Medea* (1998)². La Guerra de Independencia es uno de los capítulos más interesantes de la historia de España, en tanto que fue una época de transición, en la que se oponían diversas parejas de contrarios (lo nacio-

2 *Electra* se representó por primera vez el 9 de julio de 1997 en el Teatro Romano de Mérida y fue creada a partir del título homónimo de Jean Giradoux del año 1937. *Medea* tendría su versión escénica el 5 de agosto del año siguiente en el mismo espacio; el texto mezclaba fragmentos de las versiones de Eurípides y de Séneca. La compañía extremeña Arán Dramática le pidió a Fermín Cabal que le escribiera estas versiones. Para una visión más amplia del teatro histórico en la escena contemporánea vid. BERENGUER (1999), OLIVA (1999) y VILCHES DE FRUTOS (1999).

nal frente a lo francés, conservadores frente a liberales, religión ante la razón, autenticidad frente a traición), etc. Fermín Cabal se centró en el intervalo temporal comprendido entre 1808, momento en que entran los franceses en España, y 1825, año en que se produce la muerte de don Juan Martín Díez (SANTOLARIA, 1996, p. 33). De ahí que esa lucha de oponentes casi lleve intrínseco lo fundamental de un conflicto dramático, la convivencia entre el protagonista y sus antagonistas, relación que se intensifica en un contexto general de guerra.

A pesar de su perfecta construcción formal y de la eficacia de sus diálogos, adecuados a cada situación dramática, hasta la fecha nunca ha sido representada. Quizá la exigencia de numerosos actores encarecería demasiado los costes de producción y de ahí que ningún empresario teatral quisiera arriesgar su capital.

Esta pieza dramática se organiza en tres actos que, a su vez se subdividen en escenas. Una vez más Fermín Cabal estructuró la obra en breves secuencias, como ya había hecho en *Fuiste a ver a la abuela???* (1978) o *Caballito del diablo* (1981), peculiaridad que le imprime a este drama histórico un ritmo ágil, de manera que pueda abarcar un periodo temporal amplio en el plano de la narración de los hechos pasados. Sin embargo, aunque se hable aquí de escenas, es arriesgado saber el número exacto que conforman la obra porque no aparecen indicadas en el texto³. Según Cristina Santolaria (1996, p. 33), Fermín Cabal ha recogido diferentes episodios importantes: la entrada de los franceses camino de Portugal (8-II-1808), el motín de Aranjuez, el levantamiento del Dos de

3 Patrice Pavis (1998, p. 282) al definir “Matemática del teatro” señala que las obras no se presentan unívocas para todos, por lo que se generan diferentes formas de interpretarlas. Un análisis dramático o semiológico del proceso estético global tendría en cuenta las unidades de ese universo dramático.

Mayo, la salida de los Reyes de Madrid, la Constitución de 1812, la Junta Central de Cádiz, el gobierno de José Bonaparte, el fin de la Guerra de la Independencia, la llegada del Deseado, el golpe de Estado para imponer el gobierno absolutista (1814), el pronunciamiento liberal de 1820, el trienio liberal, la reunión de Verona (22-IX-1822) y represalias del segundo periodo absolutista. Desde la actual lectura se propone la siguiente división: dieciséis escenas en el primer acto, trece en el segundo y siete en el último. De ahí que tal peculiaridad en el diseño formal de la obra permita que se pueda hablar de escenas simultáneas o incluso de saltos inmediatos en el tiempo cuyo único nexo en común puede ser un simple objeto o incluso un sonido. Aunque Cristina Santolaria (1996, p. 33) y Antonio José Domínguez (1999, p. 396) señalen que esta peculiaridad es uno de los rasgos vanguardistas de su teatro, próximo al discurso cinematográfico, creemos que Fermín Cabal está acudiendo a una técnica ya empleada por Shakespeare, Lope de Vega o Calderón y que en el siglo XX retomarían Arthur Miller, Elmer Rice o Buero Vallejo. Esto es, acude a la tradición y a la historia del teatro universal para emplear técnicas dramáticas de una larga tradición pero que él reformula con su propia personalidad.

HÉROE Y GUERRILLERO EN EL DRAMA HISTÓRICO

Fermín Cabal indaga en *Malandanza...* en algunas de las contradicciones internas del periodo que abarca la Guerra de la Independencia a través de su héroe principal, transformado ahora en personaje dramático. Como señala Kurt Spang (1998) a este propósito, los sucesos representados en un drama histórico siempre se atienen a la ejemplaridad. Es así que el acercamiento a una etapa

concreta dentro de esta modalidad de piezas dramáticas se someta a un proceso de interpretación individual por parte del dramaturgo. Este optará por aproximarse a los hechos desde los límites de la verosimilitud. Asimismo, la naturaleza del drama histórico, según Peter Szondi (1994), posee una elevada dosis de narratividad, y pone en conflicto el presente inmediato que requiere la escena con el carácter pretérito de los acontecimientos representados. De acuerdo con este horizonte teórico, Cabal profundiza en la experimentación con las técnicas antiilusio-nistas del distanciamiento teatral, favoreciendo incluso la simultaneidad de escenas distanciadas en el espacio y en el tiempo.

En este sentido, se puede situar la obra aquí estudiada dentro de la percepción teórica que George Lukács (1955) tenía del teatro histórico, contemplado como reflejo de una imagen de la vida de una forma concentrada e intensificada (Cfr. EQUIPO GLIFO, 1998, p. 640-642). Fermín Cabal, al elegir esta etapa tan particular dentro de la Historia de España para crear una pieza dramática, establece un paralelismo con su contemporaneidad. En los dos entornos, resulta latente la lucha entre dos épocas que relacionan esperanza, ilusión y democracia con tortura, dolor y régimen absolutista. Con todo, el dramaturgo no se centra en la ambientación histórica a partir de los paisajes y entornos sino que, por el contrario, su logro consiste en recrear ese capítulo histórico a través de la construcción del personaje. Se conocerá, por tanto, a un Juan Martín guerrillero que pone de manifiesto su interior a través de sus relaciones personales. En este sentido, la dualidad que genera el conflicto dramático del personaje central se mostrará gracias a la relación que mantiene con Carmelo Elguezabal, su esposa Catalina y su amante La Morena, círculo que le genera protección y amparo. Del otro lado, aun dentro del contexto más político, su lucha

resulta dolorosa en tanto que, en ese entorno, asomará la traición. En este microcosmos se sitúan las figuras de Fuentenebro y el cura Merino, instigadores de su muerte. Es así, como en palabras de Ruiz Ramón (1988: 171), a propósito de los dramas históricos de Buero Vallejo, se produce una identificación catártica entre el espectador y el héroe, en particular, a través del ritual del sacrificio. La imagen que queda en la mente del espectador de la obra de Cabal es la de don Juan Martín asesinado de forma vil.

El concepto *héroe* ha evolucionado desde un punto de vista semántico y, frente a la Antigüedad y al Renacimiento en que se veía como un ser próximo a los dioses, durante el Romanticismo y la Modernidad, presentaba las características del hombre cotidiano⁴. Un héroe es, por lo general, una persona destacada que ha protagonizado algún tipo de acontecimiento. Para el público lector su vida literaturizada interesa porque es una trayectoria ejemplificante. Desde la publicación de los cantares de gesta medievales, pasando por *El Cantar del Mío Cid*, la figura del héroe siempre ha sido abordada como la de un líder, representante de una fuerza nacional y que, desde el punto de vista estilístico, aparece caracterizado con el empleo constante de hipérbolos y ablativos absolutos.

El tratamiento del héroe como personaje literario cambiará a partir del Romanticismo, época en que el hombre a su vez es presentado en su condición decadente y en crisis: esto es, de un ser activo y con éxito evoluciona al héroe víctima y pasivo, según se recoge en Mieke Bal (1990, p. 100). A la tendencia nacional de encarnar un ser extraordinario, se une ahora su dimensión más humana en tanto que es falible, presentándose una evolución desde la perfección a la condición de persona.

4 Para una mayor aproximación al concepto *héroe* en el Romanticismo *vid.* ARGULLOL (1990) y, en concreto, el capítulo III. B. “El hombre escindido” (ARGULLOL, 1990, p. 225-268).

En su tratamiento literario interesa su lucha por la sobrevivencia dentro de una sociedad que le oprime pero que, por lo general, su proyecto se ve frustrado.

A partir de aquí en la reflexión teórica, el concepto *héroe* también ha interesado. Fue Vladimir Propp (1974), en el contexto del formalismo ruso, quien sistematizó sus rasgos esenciales para el cuento maravilloso. Este perfil posee una visión maniquea del personaje en tanto que sus actuaciones se determinan en función de una victoria final, momento en que se le concede una princesa como recompensa (su futura esposa) o la administración de unas propiedades dentro del reino. En este caso, frente a lo que ocurre en la novela, su actuación no se somete a una aprobación moral (BAL, 1990, p. 100).

En el terreno teatral, Patrice Pavis (1980) sigue la definición y clasificación del héroe formuladas por Hegel en su *Estética* (1965): el *héroe épico* resultará destruido por su destino en su combate con las fuerzas de la naturaleza (Homero); el *héroe trágico* concentra una pasión y un deseo de acción que le resultarán fatales (Shakespeare); y el *héroe dramático* concilia sus pasiones con la necesidad impuesta por el mundo exterior para evitar su aniquilación. Pues bien, de acuerdo con esta clasificación tripartita, don Juan Martín, el Empeinado, tal como lo presenta Fermín Cabal en su obra dramática, posee rasgos de estas tres posibilidades de héroe, tanto en su dimensión política como privada. Lucha por una causa política con la que se ha comprometido desde el inicio de la Guerra de Independencia pero que, de un modo irónico — casi absurdo —, finaliza con su muerte.

Juan Martín Díez, contemplado como personaje histórico⁵, permite al dramaturgo leonés tomarlo como

5 Para una mayor aproximación al personaje, referente histórico en el que se inspiró Fermín Cabal, *vid.* MARTÍNEZ (1995, p. 75) y ESDAILE (2006, p. 20-21).

fuente para la creación de su personaje dramático. Representa al hombre fiel a unos principios éticos, morales e ideológicos y que los defiende a ultranza. Asimismo, es un ejemplo de paz que, antes controla sus instintos primitivos que soluciona cualquier contratiempo con otra muerte gratuita. Tales características se exigían también a las personas que entraban a su servicio. En este sentido, aunque presenta rasgos individualizadores, el perfil de líder que ha de dirigir a una colectividad posee una condición híbrida entre el de personaje-persona y el de personaje-masa, tipología que se recoge en Bobes Naves (1987: 203). Como señala la estudiosa, el héroe en las dramaturgias contemporáneas posee cada vez menos protagonismo y la sociedad se encarga de transformarlo en hombre-masa. Un ejemplo de este tipo de antihéroe sería William Loman, en *Death of a Salesman* (1949) de Arthur Miller.

Juan Martín posee rasgos del héroe clásico, en tanto que no tiene una preocupación excesiva por el cuidado de sus hijos ni su hogar, ni sobre las consecuencias que sus acciones puedan tener en su entorno familiar. Su condición está próxima a la del gran guerrero que, al igual que Francisco Espoz y Mina, Jerónimo Merino o Julián Sánchez, organizó unidades militares parecidas al ejército regular (MARTÍNEZ, 1995, p. 73). Pero, por lo general, su comportamiento obedece a los parámetros del guerrillero, un luchador que participa en pequeños conflictos en el contexto más general de la Guerra de la Independencia. Pero no por ello menos importante, y sobre todo desde el punto de vista literario, porque su tratamiento es el del héroe romántico, en tanto que representa las virtudes de la raza española.

De acuerdo con la definición que del concepto *guerrillero* ofrecen Martínez Ruiz (1995) y Esdaile (2006, p. 23), el Empecinado es un estratega que conoce bien

la geografía española, que opta antes por la dispersión que por la concentración en un solo punto, es ágil en sus movimientos y un ejemplo vivo de resistencia. Martínez Ruiz (1994, p. 72) indica que, aunque los guerrilleros mayoritariamente eran campesinos, podían proceder de cualquier clase social, incluso podían ser otros militares que se incorporasen a las partidas al quedar separados de sus unidades o cuando estas desaparecían. El mayor número lo formaban los clérigos tanto seculares como regulares. La guerrilla por su parte, y siguiendo al estudioso, se caracteriza por tener una “organización espontánea, carácter no profesional y defensivo, importancia del jefe, autonomía y libertad completa de movimientos, acción permanente en la retaguardia enemiga y empleo de procedimientos que nada tienen que ver con los del ejército regular” (Cfr. PASCUAL, 1998, p. 51-54 y SCOTTI, 2000, p. 19-31). Juan Martín Díez personifica los valores de libertad en un contexto histórico en el que se lucha contra los intereses de José I y Napoleón Bonaparte. A pesar de todo, la trayectoria de Juan Martín, aunque esté encaminada hacia una victoria, se ve abocada al fracaso y a la muerte, y como señala Martínez (1995: 79), el héroe fue víctima de su propia exaltación liberal. Tal como Fermín Cabal aborda la escena de su muerte, predomina antes la imagen del mártir que la del héroe.

Los acontecimientos políticos llevan a Juan Martín a debatirse entre diversos sentimientos, por lo que se transforma en un personaje lleno de matices. Y esa duda se refleja en la obra a través de las relaciones personales que mantiene con Carmelo Elguezabal, su esposa Catalina y su amante La Morena. En el plano sentimental, serán las mujeres entre las que se debate el héroe. La primera expresa un amor y rabia contenidos, próxima a las esposas brechtianas, mientras que la segunda se atreve incluso a amenazar al héroe si no le corresponde en sus senti-

mientos. En conjunto, veremos cómo la construcción de los personajes en la obra cabaliana se apoya sobre las dos fuerzas dramáticas que otorgan coherencia a la obra: la fidelidad y la traición.

DON JUAN MARTÍN COMO PERSONAJE TEATRAL

ENTORNO AFECTIVO

CARMELO ELGUEZÁBAL

Carmelo Elguezábal cumple la función del acompañante del héroe y su trayectoria casi sigue los parámetros de un héroe clásico⁶. Evoluciona desde un estado inicial más ingenuo a otro más maduro, manifestado este último en su valentía y en la capacidad de tomar decisiones importantes. Aun con todo, en él se muestra en algún momento la duda de seguir siéndole fiel a Juan Martín Díez porque ha escuchado opiniones negativas sobre las actuaciones del héroe de las guerrillas. En general, aunque posee los principios ideológicos que no derivan en traición, frente a Juan Martín y debido a su juventud, representa la energía y vitalidad constantes. Veamos de qué forma se observa su evolución.

El primer encuentro entre Juan Martín y Carmelo Elguezábal se produce de una forma casual cuando va camino de prisión y escoltado por un policía. Ya desde el comienzo se manifiesta su interés por integrarse a las partidas de Juan Martín, debido a que la fama del guerrillero ya era amplia. Sin embargo, desde la primera toma

6 MARGERY HOURIHAN (1997, p. 76), a partir del estudio del cuento tradicional, considera que el acompañante es el único con el que el héroe establece vínculos emocionales.

de contacto con estas personas, descubre que no despierta especial simpatías en todos, en particular, en Fuentes, pues este le provoca al considerarle “señorito” o al dudar de su sexualidad —“y eso dándole por varón, que ya es mucho decir” (CABAL, 1998, p. 51) —. Su respuesta se transforma en defensa pero también en una acusación para su interlocutor: “CARMELO — En cambio a mí no me sobra usted, caballero, porque entiendo que mala será una partida sin una buena recua de animales, pero siempre será menester que hayamos unas cuantas personas para montarlos” (CABAL, 1998, p. 51). Juan Martín, testigo de esta escena, percibe su inocencia. El Empecinado conoce que las afrentas de los compañeros serán frecuentes en el futuro y, por ello, le pide a Carmelo prudencia en sus acciones. Y esas precauciones deberá tomarlas, sobre todo, ante la gente de su propio bando y no tanto hacia el enemigo.

La presentación de este personaje resulta al menos distinguida ya que, frente a lo que era menos habitual, posee demasiada formación y cultura para alistarse en las guerrillas a pesar de sus veinte años de edad. Con todo, guarda similitudes con Juan Martín y, como él, se declara francomasón y republicano, pero sobre todo inamovible en sus ideales políticos. La razón de seguir al Empecinado la expone en el primer acto: “CARMELO — Sólo soy un patriota que, si como dicen estos hombres, es usted El Empecinado, me pongo a sus órdenes para lo que quiera mandar” (CABAL, 1998, p. 49). Muy pronto da a conocer sus destrezas bélicas, al vencer en una reyerta a Fuentes, y Juan Martín descubre que podrá ser un buen estratega en el campo de batalla, transformándose incluso en un ejemplo a seguir o, según el propio Empecinado: “JUAN MARTÍN — Este joven nos ha dado una lección del arte de pelear” (CABAL, 1998, p. 52).

Paulatinamente, Carmelo Elguezábal gana la con-

fianza de la gente de su bando y consigue representarlos en la Junta de Burgos. En esta ocasión, será el portavoz de Juan Martín para solicitar que le confisquen las propiedades al Duque de Osuna. Su anhelo, como el del Empecinado, consiste sólo en castigar a los malos patriotas y, de una forma particular, a los traidores. A pesar de sus cualidades, los dos deberán oponerse a numerosas voces discordantes. Sin embargo, tras la Junta de Burgos, se percibe un atisbo de debilidad de carácter y será Montijo quien le convenza para que no abandone a Juan Martín y reconozca sus cualidades. A partir de este momento le pide que le cuide y que le muestre la verdad cuando pueda verla, tal como se aprecia en el siguiente fragmento:

CARMELO — El Empecinado es hombre valiente y también honrado, pero, Excelencia, hay que decirlo todo: no es más que un labrador ignorante, que se deja arrastrar por los curas.

MONTIJO — No es esa la impresión que yo he sacado de tus informes. Ese hombre, Carmelo, es de los que han nacido con una estrella en la frente. España le necesita. Mantente a su lado y cuídale. CARMELO.— ¿Y cómo he de hacerlo?

MONTIJO — Muéstrale la verdad sólo cuando pueda verla. Sé que no va a ser fácil y que cometerás errores, pero no te preocupes: así tendrás también tú ocasión de aprender. ¡Suerte! (CABAL, 1998, p. 62).

En el tercer acto de la obra, la actitud de Elguezábal se diferencia con respecto a la de Juan Martín. Su comportamiento obedece a razones más impulsivas que las del líder y este acaba por no concederle la razón a su discípulo. Tal enfrentamiento entre los dos personajes

se ocasiona al contemplar ahorcados unos concejales de un ayuntamiento constitucional. De una forma impulsiva, Elguezábal pide que se maten varios de los hombres que trabajan al servicio del cura Merino. El escarmiento, según Elguezábal, sería fusilar a unos cuantos de sus hombres, pero la respuesta de Juan Martín resulta contundente: “JUAN MARTÍN — [...] ¿Qué culpa tienen ellos de la guerra?” (CABAL, 1998, p. 114). En este episodio se recoge pues un carácter ya sereno de Juan Martín, ansioso por regresar a su condición de labrador. El héroe les pide a los prisioneros que han encontrado en su camino que entreguen sus armas y regresen a sus casas.

A pesar del mencionado enfrentamiento, como se observa en el acto tercero, la relación de Elguezábal acaba por ser respetuosa. El joven le ofrece a su mentor la posibilidad de aproximarse a la frontera con Portugal para ampararlo frente a los enemigos. Casi con mirada visionaria, intuye que, a pesar de las promesas de Jerónimo Merino, tras su regreso a Castrillo, no conseguirá la ansiada paz ni el respeto. Su discurso posee ribetes de presagio fatal: “CARMELO — Merino no es nadie si el Rey quiere perderte. Escucha, ven conmigo por algún tiempo. Cuando pasen los primeros momentos podrás volver con más seguidores” (CABAL, 1998, p. 122).

CATALINA Y LA MORENA

Antonio José Domínguez (1999, p. 397) apunta que la antinomia entre el hombre y héroe en la construcción de don Juan Martín queda superada en una visión dialéctica de la historia. Pues bien, el autor leonés ha indagado en otra de las dimensiones ricas de personaje histórico al reformularlo como personaje teatral por abordar la dimensión sentimental. Presenta dos historias pasionales del héroe, la de su esposa Catalina y la del personaje

anónimo que aparece con el nombre común La Morena. La primera supone la legitimidad, mientras que la segunda representa el amor-pasión, instintivo e incontrolable.

La vida de don Juan Martín transcurre entre su hogar y los lugares en que se generan los diferentes conflictos. Es así que tales entornos suponen el punto de partida y el de regreso, y asociados con ellos, dos momentos de paz y normalidad, ajenos por tanto a la dimensión más bélica del héroe.

Su esposa Catalina es la figura protectora del hogar y del héroe, pero dentro de la obra, representa el dolor característico de las esposas brechtianas, las que sufren por las terribles consecuencias de la guerra. Así, es representante del coro de mujeres que han de ver la guerra desde el desgarramiento más acentuado ya que las partidas se convocan antes de lo previsto y los regresos, si se producen, llegan demasiado tarde. Pero, frente a lo que ocurre con otras esposas más enérgicas — este es el caso de la esposa de Sardina, quien no deja que su marido abandone su hogar para ir en busca de luchas absurdas —, ella se caracteriza por su carácter dócil.

El sufrimiento de la esposa se justifica por dos razones: por un lado, sabe que Juan Martín se expondrá a riesgos en las diferentes luchas y, del otro, intuye que su marido podrá tener relaciones extramatrimoniales durante el tiempo que duren las campañas militares. Por todo ello, se deriva que su unidad familiar se pueda ver afectada. En consecuencia, la evolución del personaje dramático se manifiesta de una forma gradual, desde una actitud condescendiente que manifiesta en el acto primero a otra defensiva y enérgica en el comienzo del acto tercero. Dentro de la actitud condescendiente están sus presencias silenciosas, en las que tan sólo se limita a ofrecerle una protección espiritual a través de una medalla de oro que ampare al héroe de las balas. En este mismo acto,

aunque servicial a su esposo, se atreve a exteriorizar su dolor y así se lo comunica, pues sabe que su inminente salida es un comportamiento ilógico, dado el estado convaleciente en el que se encuentra: “CATALINA — Me doy cuenta de que la guerra te está separando de mí. Se te ha apoderado de tal manera que lo que siento son casi celos. Ya no me buscas como antes” (CABAL, 1998, p. 63). De ahí que en el tercer acto, al aparecer Carmelo Elguezábal, la esposa no se moleste ni siquiera en ser agradable ni hospitalaria con el visitante porque teme que su marido, transformado en campesino durante seis años, la abandone de nuevo para ir en busca de una causa liberal perdida. Para ella, expresiones como “Constitución”, “Cádiz”, “liberalidad” o “defensa” representan el miedo. De ahí que se comporte como el personaje complementario a su marido porque es la que le espera fielmente en el hogar. Ahora se comprende el porqué de su imagen en el inicio del tercer acto, al aparecer Carmelo: la de la mujer que hila en una rueca (CABAL, 1998, p. 109). La situación se asemeja a la de la Penélope mitológica, si bien en este caso se trata de un presagio negativo y un anuncio de su dolor personal e íntimo.

Ya en el acto segundo, la figura de la esposa actuará a modo de recuerdo en el héroe pero también para generarle un sentimiento de culpabilidad, al saber que no está cumpliendo con su rol de esposo protector. Debido a la Guerra de la Independencia, ha dejado a su esposa sola al frente del hogar. De ahí que la presencia de Catalina asoma ahora no como personaje escénico sino que, al contrario, actúa a modo de voz de la conciencia en su marido: “CATALINA — ¿Cuándo volverás a Castrillo? (*Él no contesta*) El pequeño ha tenido fiebre, pero ya está mejor” (CABAL, 1998, p. 83).

La Morena, presente entre el final del primer acto y durante el segundo, posee la fuerza de la juventud, un

impulso desmedido e incontrolable. Juan Martín, además de no escuchar a su esposa y salir siempre a la guerra cada vez que lo llaman, no se resiste a los encantos físicos de La Morena, mujer de la que desconoce su verdadera identidad, pero que siempre le acompaña en los escenarios de las guerrillas. Por consiguiente, se opone a Catalina, en tanto que conoce la historia del héroe en los diferentes conflictos, al tiempo que defenderá de viva voz los intereses de los campesinos frente a Jerónimo Merino, en el primer acto.

Ella representa una tentación para el héroe y, mientras que el guerrillero es fiel a unos principios ideológicos y políticos no lo es en el plano sentimental. Ya desde su primera aparición hacia el final del primer acto, la joven se muestra ante Juan Martín como una mujer desafiante que nada teme de la vida ni de las adversidades que le puedan surgir. Y en el plano amoroso le exige al Empecinado una entrega absoluta en la que no divida sus sentimientos:

MORENA — [...] Pensé matarte la primera noche que te tuve en mi cama y no lo hice porque no me convino y porque me dio la gana me quedé contigo, ¿te enteras? Tú verás lo que te conviene, pero si llego a saber que tocas a otra mujer, ¡a la que sea!, me largo sin más palabras. Te lo he dicho una vez y no te lo repito. ¡Por éstas! (*Se pone en pie*) (CABAL, 1998, p. 83).

Juan Martín, al enterarse de la muerte de la que había sido su amante, decide ir en busca de su marido para vengar su muerte. Sin embargo, una vez que lo alcanza, decide perdonarle la vida, al escuchar la razón que le determinó a actuar de esa forma: descubre que la

razón que le impulsó a actuar de ese modo fue el amor. Esta solución es otra que dignifica al héroe, al no solucionar mediante otra muerte gratuita, una afrenta amorosa.

LOS TRAIADORES: FUENTENE BRO Y EL CURA MERINO

La primera aparición del cura Merino en el drama de Fermín Cabal es bajo la condición de prisionero, todavía párroco de Villoviado, apresado por los franceses. Estos entraron saquear su iglesia y, al oponerles resistencia, lo apalearon y secuestraron. El principal argumento que emplean para llevarlo preso es la instigación a sus feligreses para que se negasen a entregarles caballerías que los ejércitos del enemigo necesitaban. En consecuencia, lo expusieron a la vergüenza pública para escarmiento del pueblo.

Hasta el final del primer acto es otro de los guerrilleros que acompañan a Juan Martín⁷. Un punto de inflexión en la evolución de la trama se produce al percibir Merino que Juan Martín y los suyos deciden hacer frente a los intereses de la Iglesia y se dedican a arrebatarle sus propiedades. Tal comportamiento se pone de manifiesto tras el saqueo producido al pueblo de Curiel. Juan Martín lucha ahora para defender las pertenencias de los campesinos y ya desde este momento Merino deja clara su postura: “MERINO — [...] Tus pecados caerán sobre ti algún día si no enmiendas. ¡Desde hoy tú y yo haremos cruz y raya! ¡Que cada uno siga su camino! (*Sale furioso*) (CABAL, 1998: p. 74). A partir de este momento, Jerónimo Merino apoyará la causa de Fuentenebro y sólo en una

⁷ Para una visión más profunda de los sacerdotes guerrilleros vid. PASCUAL (2000).

ocasión acudirá junto a Juan Martín para pedirle clemencia por su mecenas para ayudarlo a conseguir su liberación. Al negarse Juan Martín, se incrementa la tensión entre los dos. A partir de aquí, tanto Fuentenebro como Merino se opondrán al héroe y sólo buscarán su derrota. Para ello pretenderán difamarlo al comentar que lo han visto acompañado de afrancesados, masones y volterianos.

A medida que se suceden los conflictos, traiciona a sus compañeros, saquea a los campesinos y abusa, en definitiva, de su poder. Pero sus acciones perjudican la imagen del héroe. Mientras defiende los intereses del absolutismo, los pueblos que han presenciado las luchas de las guerrillas también deben suministrarles alimentos a los soldados dejando así sus despensas vacías, ven desaparecer sus ahorros o despiden a sus hijos transformados en guerrilleros. Los padres exigen, por tanto, a Juan Martín que les devuelva a sus hijos porque ya no creen en este tipo de lucha ni en los valores que ellos representan⁸. Debido al conflicto que se genera entre don Juan Martín y el cura Merino, Cabal reflexiona sobre un tema muy caro en su obra teatral: la corrupción del poder.

Ya en el acto tercero, Jerónimo Merino no actuará como soldado sino como sacerdote y acude a visitar a Juan Martín, ahora preso y en condición de mártir. Merino le transmite la opinión de Fernando VII, al tiempo que dota su discurso de una elevada carga de sarcasmo:

MERINO — [...] ¡Tu vida vale poco más que la de una de estas ratas!... Aunque quizá por eso me gustas. [...] En esta tierra en la que tanto

mal has hecho son muchos tus enemigos y el Rey se ha visto abrumado por las peticiones de un castigo ejemplar. Se dice que El Empecinado ha sido masón y hasta comunero y que mientras esté vivo será un peligro para la Corona. (*Se le acerca*) Quieren tu muerte (CABAL, 1998, p. 125).

Que Merino acuda junto a Juan Martín obedece a un propósito de conseguir que El Empecinado renuncie a sus ideales políticos y no se levante en armas contra Fernando VII. Por esta razón, y actuando como portavoz del monarca, le ofrece diez mil reales de renta y un título nobiliario.

En el desenlace de la trama, la muerte del héroe es otro ejemplo de su tenacidad y resistencia, si antes ideológica, ahora también física. Para Fuentenebro la muerte de Juan Martín se contempla como un ajusticiamiento ejemplar tanto para el culpable como para el pueblo y, por tanto, lo transforma en un acto público. Este consiste en ahorcarlo y no en fusilarlo ya que trata a Juan Martín como un delincuente y no como un soldado. Como se aprecia en la didascalía, Juan Martín sigue siendo un ejemplo de resistencia hasta el final, y que aquí se ha visualizado con belleza dramática, característica habitual para la ambientación de su muerte (ECHEVARRÍA, 2001, p. 187). El autor le concede protagonismo a los metales, asociados con la idea de muerte, pero también con el propósito de abordar el óbito del héroe como un ejemplo de resistencia, al concederle al personaje un comportamiento activo y no pasivo:

Tratan los soldados de sujetarle y se defiende blandiendo los grillos. Sujeta al verdugo y utilizándole como escudo se protege. Ar-

8 En el correspondiente *Episodio Nacional* de Benito Pérez Galdós, será el tío de Juan Martín Garrapinillos quien acuda a su sobrino para exigirle que le devuelva el dinero que le han robado las personas bajo la responsabilidad de Saturnino Albuín, el Manco (PÉREZ GALDÓS, 2002, p. 74-84.).

rebata la espada a un soldado y en ese momento le acuchilla por detrás. Herido, aún se defiende largo rato a sablazos hasta que varias cuchilladas dan con él en tierra, pero antes trata de abrirse camino peleando hasta Fuentenebro, que se retira prudentemente (CABAL, 1998, p. 130).

Frente a esta conducta noble, Fuentenebro ordena que se cuelgue su cuerpo, todavía caliente, porque “así lo manda el Rey” (CABAL, 1998, p. 130). De esta forma, se crea una versión oficial más justa — la versión del poder (RUIZ RAMÓN, 1988, p. 175) — con el fin de disimular el asesinato de Juan Martín y, en nombre de la corona. También por el dictado de la Iglesia, se impone silencio, tras la muerte del héroe: “FRAILE — ¡Vecinos, ya lo habéis visto ni siquiera en el último momento de su vida se ha arrepentido! ¡No recéis, pues, por este perverso que ha muerto condenado!” (Cabal, 1998, p. 130).

FINAL

Fermín Cabal trató a un personaje que dirigió varias guerrillas, muchas de ellas vencidas, pero lejos de conseguir la victoria en la vida, sufrió la traición y la derrota. El autor leonés al concederle una entidad dramática al personaje histórico — ya de por sí público, según Kurt Spang (1998, p. 13) — se detiene en sus matices personales, en concreto, le interesa en tanto que ofrece la evolución de una personalidad dramática: es un campesino, se transforma en buen guerrero, lidera varios grupos de soldados y vence en numerosas batallas. Asimismo, el héroe se coloca entre dos fuerzas antagonistas sobre las que se articula el conflicto dramático, las procedentes del entorno afectivo y aquellos generados por personas que

se ajustan al perfil de traidor.

Aunque el tratamiento que del personaje central hace el autor leonés se realiza obedeciendo a la definición canónica de *héroe* entendida en su versión más clásica (virilidad, valentía, renuncia al entorno familiar, etc.), transgrede algunos de sus aspectos, estrategia que apunta a la reformulación del personaje histórico, al destacar sus aspectos más humanos. De ahí que presente rasgos propios del héroe moderno: no es rico ni tiene poder, aunque sí posee unas creencias firmes e inamovibles. Será su muerte la que permita insistir en el retrato patético del protagonista, en particular, en su lucha adversa contra el destino. En los dos primeros actos de este drama histórico, posee un comportamiento activo y entusiasta mientras que, en el final, ya cansado y desilusionado sólo le resta seguir siéndole fiel a unos principios ideológicos que han guiado su trayectoria vital. La muerte de don Juan Martín ha ayudado a fundar su leyenda y ha conseguido el misterio que lo perfila como héroe y mito.

REFERÊNCIAS

ARGULLOL, Rafael. *El héroe y el único*. Barcelona: Destino, 1990.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1990.

BERENGUER, Ángel. “Bases teóricas para el estudio del teatro histórico español entre 1975 y 1998”, en José Romero Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica*

literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED. Madrid: Visor libros, p. 111-128, 1999.

BOBES NAVES, M^a del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.

CABAL, Fermín. *Malandanza de D. Juan Martín*. Burgos: Asociación Cultural de Teatro "La Tarasca", 1998.

CABAL, Fermín. *Electra. Medea*. Madrid: Espiral-Fundamentos, 1999.

CORNAGO BERNAL, Óscar. *La vanguardia teatral en España (1965-1975)*. Del ritual al juego. Madrid: Visor Libros, 1999.

DOMÍNGUEZ, Antonio José. "Pedro Laín y Fermín Cabal: dos miradas ante *El Empecinado*" en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor libros, p. 389-397, 1999.

ECHEVARRÍA MOLLOY, Guillermo. *Una vida de héroe. Función y significado del mito*. Buenos Aires: Biblos, 2001.

EQUIPO GLIFO. *Diccionario de termos literarios*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, Dirección Xeral de Política Lingüística, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1998, vol II (e-h).

ESDAILE, Charles J. *España contra Napoleón*. Barcelona: Edhasa, 2006.

HOURIHAN, Margery. *Deconstructing the Hero*. London & New York: Routledge, 1997.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1966.

MARTÍNEZ RUIZ, Enrique. "La guerrilla y la Guerra de la Independencia", *Militaria*, núm. 7, p. 69-81, 1995.

OLIVA, César. "Teatro histórico en España (1975-1998)" en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor libros, p. 63-71, 1999.

PASCUAL, Pedro. "La guerrilla navarra en la Guerra de la Independencia", *Aportes*, 36, p. 51-60, 1998.

PASCUAL, Pedro. *Curas y frailes guerrilleros en la Guerra de la Independencia*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.) / Diputación de Zaragoza, 2000.

PAVIS, Patrice. *Diccionario de teatro*. Barcelona: Piados, 1998.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Episodios Nacionales: Juan Martín, el empecinado*. Madrid: Alianza, 2002.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974.

RUIZ RAMÓN, Francisco. "El drama histórico", en *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988, pp. 165-185.

SANTOLARIA SOLANO, Cristina. *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. S.P. Anexos de la revista *Teatro*, 3, 1996.

SCOTTI DOUGLAS, Vittorio. "Spagna 1808: la genesi Della guerriglia moderna", *Spagna Contemporanea*, 18, p. 9-31, 2000.

SPANG, Kurt, "Apuntes para una definición y el comentario del drama histórico", in SPANG, Kurt, (ed.). *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA, 1998, pp. 11-50.

SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Destino, 1994.

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca. "Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea" en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor libros, p. 73-92, 1999.

Recebido em 02/10/2009

Aprovado em 07/12/2009

A COMÉDIA AO LONGO DOS SÉCULOS

Josina Nunes Drumond

PUC/SP

RESUMO: Abordagem da Comédia desde seus primórdios; visão panorâmica da Antigüidade até nossos dias, a partir das festas dionisíacas e saturnais; rituais antigos e poderes mágicos da derrisão sobre a natureza; Aristófanes, o primeiro grande comediógrafo antes da era cristã; a abolição do riso da esfera oficial e religiosa na Idade Média; o resgate do riso no Renascimento; a distinção entre comédia, tragédia e tragicomédia; o drama moderno de Shakespeare, no século XVI; Molière e a punição do vício e dos maus costumes pela sátira, nos séculos XVII; liberação do humor a partir do século XIX; caminhos históricos da comicidade; diferentes abordagens filosóficas e divergentes teorias a respeito da comicidade e da derrisão; curiosidades a respeito do riso.

PALAVRAS-CHAVE: Tragicomédia. Comédia. Derrisão.

RÉSUMÉ: Approche de la Comédie depuis ses origines; vision panoramique de l'Antiquité jusqu'à présent, à partir des dionysies et des saturnales; les rituels anciens et les pouvoirs magiques de la dérision sur la nature; Aristophanes, le premier grand auteur de comédies de l'ère chrétienne; l'abolition du rire de la sphère officielle et religieuse au Moyen Âge; la reprise du rire à la Renaissance; la distinction entre la comédie, la tragédie et la tragicomédie; le drame moderne de Shakespeare, au XVI^{ème} siècle. Molière et la punition des vices et des mauvaises habitudes par la satire, au XVII^{ème} siècle; la libération de l'humour depuis le XIX^{ème} siècle; les chemins historiques de la comicité; différentes approches philosophiques et des théories divergean-