



**un** **Antonio Gala.**  
**El teatro**  
**A que yo escribo**

**i** Universidad  
Internacional  
de Andalucía

Monólogo de César Oliva con textos de Antonio Gala









ANTONIO GALA  
EL TEATRO QUE YO ESCRIBO



ANTONIO GALA  
EL TEATRO QUE YO ESCRIBO

CÉSAR OLIVA

**Universidad Internacional de Andalucía**

Edita: Universidad Internacional de Andalucía

Diseño e Impresión:

Taller Gráfico «Doble A»

C/. Rey Alí, n.º 1, bajo - 23007 Jaén

Teléf. 953 267 212 - Fax 953 291 724

E-mail: [info@artigraficasdoble-a.com](mailto:info@artigraficasdoble-a.com)

Web: [artigraficasdoble-a.com](http://artigraficasdoble-a.com)

Depósito Legal: J. 308 - 2008

I.S.B.N.: 978-84-7993-070-7

IMPRESO EN ESPAÑA / PRINTED IN SPAIN

# A MODO DE PRÓLOGO

## **La Escuela de Teatro de la UNIA**

**E**L concepto más común de lo que llamamos teatro alude a una rama del arte relacionada con la actuación, que representa historias frente a una audiencia usando una combinación de discurso, gestos, escenografía, música, sonido y espectáculo. Es también el género literario que comprende las obras concebidas para ser ofrecidas en un escenario, ante un público. La dramática es una trama que nos presenta, de manera directa, uno o varios conflictos a través de uno o varios personajes que desarrollan sobre la escena un argumento gracias, fundamentalmente al juego combinado de los gestos y el diálogo.

Más que eso, el teatro es una de las más antiguas muestras de la creatividad humana, una vieja profesión de la que por fortuna, y pese al impactante paso de los años, nos quedan numerosas y variadas pruebas materiales de

diversas épocas y lugares. Por un lado, su naturaleza literaria nos ha hecho conservar obras lejanas en el tiempo y en el espacio, desde la Grecia Clásica hasta nuestros días; por otro, su naturaleza espectacular ha preservado también los edificios propiamente destinados a su representación, aunque desde sus orígenes el teatro anidó también en plazas, portales, calles de las villas y de las cortes. Así mismo, a lo largo de la historia el teatro nos ha dejado una riquísima producción propiamente literaria, porque para él se han escrito páginas inmemoriales que forman ya parte de la cultura universal. Así mismo, el teatro nos ha legado una amplia documentación acerca del vestuario utilizado, maquillajes, decorados, métodos de iluminación, etc., en suma, de todos esos elementos complementarios pero esenciales para que el hecho teatral suceda y produzca todos sus efectos.

El teatro, en su más amplio y noble sentido, es un hecho tan viejo como el ser humano. Porque el hombre es por naturaleza un ser mimético, un ser que finge e imita. Lo hace por utilidad material algunas veces, y por puro placer las más de ellas. Cuando el niño juega, está haciendo teatro. Cuando el adulto se disfraza y danza en fiestas o en rituales, está haciendo teatro. El afán de remedar, de reproducir gestos, ademanes, voces y actitudes, es connatural al ser humano que de esta manera incrementa su capacidad creativa y, por ello, el fenómeno ocurre que el hecho dramático precede, en todas las culturas, al fenómeno literario propiamente dicho o al de las

artes plásticas, porque el ser humano, para satisfacer su afán de creación y de imitación, utiliza antes que nada el material disponible más próximo: el de sí mismo, el de su cuerpo.

El interés científico por todos los temas relativos al mundo del teatro, sobretodo en sus aspectos más cercanos y pragmáticos y no tanto desde el puramente erudito, muy pocas veces tiene cabida en la programación oficial del mundo académico universitario y este hecho está en el origen de una iniciativa que la Universidad Internacional de Andalucía ha acogido en sus programas desde el año 2005, la Escuela de Teatro, un programa que, pese a sus todavía corta trayectoria, ha acabado convirtiéndose en una de las señas de identidad de nuestra institución, tanto por el valor de cuanto en ella se ofrece, como por la repercusión que en este sector cultural alcanzan las sesiones que cada verano se desarrollan en nuestra Sede Antonio Machado de Baeza (Jaén).

La Escuela de Teatro de la UNIA echó a andar bajo el impulso y la dirección del profesor César Oliva, verdadero alma máter del proyecto, principio rector de cuanto sucede en el marco de sus diferentes propuestas, canalizadas en una serie de talleres y cursos sobre diferentes materias escénicas que van desde las puramente actorales hasta las de la escritura de la obra dramática, desde las formas y técnicas de expresión, hasta el conocimiento de los rudimentos fundamentales de los muchos oficios que acompañan a la acción teatral propiamente

dicha. De todo ello se ocupa la Escuela de Teatro de la UNIA, componiendo una oferta poco frecuente en el mundo académico. Así, la Escuela de Teatro se ha acabado convirtiendo en una cita que esperan las «gentes del teatro», que saben ya que en la hermosa ciudad baezana se les llama para poner al día los conocimientos de estudiosos, para que cuenten sus logros los investigadores y para que los profesionales del mundo del teatro en diferentes campos como la interpretación, la redacción de textos o las técnicas escénicas, puedan transmitir sus experiencias a los más jóvenes, aquellos con los que el hilo de continuidad del teatro mismo se garantiza.

En sus últimas ediciones, la Escuela de Teatro de la UNIA ha incorporado a estas sesiones internas, aquellas que hacen del aula su recinto y espacio propio, un complemento fundamental para la conformación del proyecto, a saber: programar actuaciones teatrales que se ofrecen no sólo a los alumnos que siguen los cursos o talleres, sino a la ciudadanía baezana y a la del entorno de esta hermosa comarca jiennense. Esta línea de actuación ha alcanzado en esta edición de 2008 un hito decisivo, con el acuerdo de colaboración suscrito entre la Universidad y el gobierno municipal. Con esta suma de esfuerzos y de recursos, la Escuela de Teatro de la UNIA se hace anunciar con una programación específica, rubricaba con el sugestivo título de «UNIAescenaBaeza», que integra los diferentes géneros que van desde la representación en espacios cerrados, al teatro de calle, la danza vertical e incluso el cine.

Hoy, justamente en el año en que la Escuela de Teatro parece haber alcanzado una cierta mayoría de edad, merced a los hechos antes descritos, hemos querido retomar y retener en un libro, el contenido de las sesiones que en su día se dedicaron al estudio de la obra dramática de Antonio Gala. Tuvimos entonces la fortuna inmensa de que el autor nos acompañara, de que estuviese con nosotros varios días, haciéndose presente en los debates de su propia obra y otorgando a aquellas sesiones un tono que han quedado ya por siempre inscritos en la historia de la Escuela de Teatro.

Sobre aquellos materiales ha trabajado quien fuera alentador de toda aquella inolvidable confluencia cultural y humana, el profesor César Oliva, componiendo un texto reflexivo, profundo, sabio, que será pronto de lectura casi obligada para quienes ambicionen conocer las claves, todas las claves, de la obra y de la personalidad del gran dramaturgo cordobés. A ambos, al profesor Oliva y al maestro Gala, en nombre propio y en el de la Universidad Internacional de Andalucía quiero expresarles nuestra gratitud más sincera y efusiva.

JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN

Rector de la Universidad Internacional de Andalucía



## NOTA PRELIMINAR

EN EL VERANO de 2005, dentro de la recién inaugurada Escuela de Teatro de la Universidad Internacional de Andalucía en su sede Antonio Machado, organizamos un curso-homenaje sobre la figura del dramaturgo Antonio Gala. El mismo consistió en el análisis de cinco de las obras fundamentales del autor, en clases de mañana, para que, por la tarde, y con la presencia del propio Gala, hubiera un amplio coloquio acerca de las circunstancias que rodearon la inspiración y escritura de cada una de ellas. Conociendo la versatilidad del dramaturgo, y su gran conocimiento de la escena, las previsiones rebasaron los límites de un curso académico, ya que dio pie a conocer muchos de los pormenores de su proceso creativo. Para las sesiones matutinas seleccionamos a una serie de estudiosos de la obra escénica de Antonio Gala, como Julio Huélamo (Centro de Documentación Teatral), Ana Padilla (Universidad de Córdoba), Andrés Peláez (Museo

del Teatro), Rosana Torres (Periodista), a los que yo mismo me sumé, tanto por mi consideración hacia el dramaturgo como por poder asumir la responsabilidad del curso de manera plena. Todas las sesiones fueron grabadas, quedando guardadas aquellas palabras para el momento oportuno que pudieran salir a la luz.

Hoy es ese momento, cuando los responsables de la UNIA han tenido la idea de que concluyéramos aquel curso-homenaje con un pequeño libro en el que quedara plasmada la voz del autor, acompañada con imágenes tanto de aquellos días como de sus obras más representativas. La riqueza de aquellas palabras es tal que pensé dejarlas (casi) como salieron de sus labios, aunque finalmente se me ocurrió presentarlas como si de un monólogo se tratara, ya que de teatro estamos tratando.

Ha sido una labor divertida, como dice Gala que debería ser cualquier tipo de escritura. Una labor divertida y llena de estímulos. Caminar por los infinitos caminos de su imaginación es un premio reservado a quienes frecuentamos su literatura. No obstante, una vez concluida, me di cuenta de que el número de nombres que aparecen es muy elevado, y no todos accesibles al lector medio, al lector que no esté demasiado familiarizado con la nómina del quién es quién de la escena española contemporánea. Por eso me presupuse explicar esos papeles que han ido representando todos ellos en el gran teatro del mundo artístico. Y me propuse decirlo en forma de notas a pie de página, con el fin de no distraer del con-

tenido del texto. Es evidente que la intención que ha surgido tiene reminiscencias didácticas, para qué negarlo. De ahí que la impresión que quizás produzca sea la de repasar una serie de páginas de la historia reciente de nuestra escena. De la escena, y de la cultura y política nacional, que es en donde me he centrado en la elaboración de tales llamadas. Quédense con tal propósito que, por supuesto, no intenta otra cosa que dar brillo a las palabras de Antonio Gala, auténtico protagonista de esta historia.

CÉSAR OLIVA

Universidad de Murcia

Primavera de 2008



## APUNTE BIOGRÁFICO DE ANTONIO GALA

Antonio Gala Velasco nace en Brazatortas, Ciudad Real, el 9 de octubre de 1936. Aunque manchego de nacimiento, se considera cordobés por haber transcurrido allí los primeros años de su vida. Lector precoz de poetas como Rainer Maria Rilke, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz y otros autores, comienza sus estudios universitarios a los 15 años, merced a una dispensa especial. Hace Derecho en la Universidad de Sevilla y, como alumno libre, Filosofía y Letras y Ciencias Políticas y Económicas en la Universidad de Madrid, logrando licenciarse en todas esas disciplinas. Al acabar sus estudios prepara oposiciones al Cuerpo de Abogados del Estado. En un gesto que él recuerda como de rebeldía ante las presiones de su padre, ingresa después en el Monasterio de la Cartuja de Jerez. La rígida disciplina monástica no parece indicada a su personalidad, y, como cuenta en su autobiografía, *Ahora hablaré de mí* (2000), tiene que abandonar la Orden.

Vive durante un breve período en Portugal, liberado de toda presión externa. En 1959 empieza a impartir clases de Filosofía e Historia del Arte. A mediados de 1962 se marcha a Italia, instalándose en Florencia, en donde permanece casi un año. En este tiempo publica en *Cuadernos Hispanoamericanos* poemas de su libro *La Deshora*. Recibe un accésit del Premio Adonais (1959) de poesía por su obra *Enemigo íntimo*. Desde 1963 inicia una notable carrera teatral y periodística, que le hace posible vivir sólo de la escritura. A principios de la década de los setenta, una grave enfermedad lo lleva al borde de la muerte. Durante su convalecencia se habitúa a utilizar el bastón, de los que reúne una variada e interesante colección. Se hacen célebres sus artículos de prensa publicados en el suplemento dominical de *El País*: «Charlas con Troylo», «A los herederos», «A quien conmigo va», etc. Todos esos artículos han sido después recopilados en libros.

Inicia su actividad como dramaturgo con *Los verdes campos del edén* (1963), Premio Calderón de la Barca, que estrena con gran éxito en el Teatro Nacional María Guerrero. Después presenta en el mismo Teatro *El caracol en el espejo* (1964), texto mucho más atrevido que el anterior, pero recibido con bastante menos éxito. *Noviembre y un poco de hierba* (1967) habla de la muerte de un republicano, encerrado en su casa tras la guerra civil. Indultado, la pasividad de sus convecinos lo lleva a buscar la muerte. *Los buenos días perdidos* (1972) es una historia de la

España negra, en la que trata de la frustración de una familia, engañada por un embaucador. *Anillos para una dama* (1973), drama histórico, recrea la figura de doña Jimena que, resignada a ser viuda del Cid, oculta su amor por Minaya Álvar Fáñez, convencida de que la sombra del héroe se interpondrá entre ellos. *Las cítaras colgadas de los árboles* (1974) cuenta un relato de marginación en el siglo XVI: la conversa Olalla, violada por Alonso, no será esposa de Lázaro, que predica una España nueva. La comedia *¿Por qué corres, Ulises?* (1975) critica al galán español, a través de un Ulises caprichoso y consentido. Penélope tampoco queda sin culpa: por su autoritarismo e intransigencia escapa su marido. Telémaco es un ambicioso y Nausícaa, el último capricho de Ulises, a la que renuncia para aceptar la seguridad doméstica de Penélope. *Petra regalada* (1980) es el primer estreno que hace en democracia. Trata de la conjura de Mario y la prostituta Petra contra las fuerzas reaccionarias de un pueblo español. Mario abusa de su poder y Tadeo lo asesina, por amor a Petra. Esta obra inicia una llamada *Trilogía de la Libertad*, que se completa con *La vieja señorita del Paraíso* (1980) y *El cementerio de los pájaros* (1982), todas ellas recibidas con éxito por parte del público. *El hotelito* (1985) es una sátira de la España autonómica sin demasiada trascendencia. *Séneca o el beneficio de la duda* (1987), un diálogo dramático en que el filósofo revisa su época y filosofía, que concluye diciendo: «Lo propio del hombre es dudar sin descanso». *Carmen Carmen* (1988), es una verdadera comedia mu-

sical, como lo será *La truhana* (1992), escrita por encargo de la Exposición Universal de Sevilla. En 1989 compone el libreto de la ópera *Cristóbal Colón. Los bellos durmientes* (1994) pone en cuestión la dejadez de la juventud. *Café cantante* (1997), *Las manzanas del viernes* (2000) e *Inés desabrochada* (2002) son sus últimos estrenos teatrales. La obra dramática de Gala ha sido más apreciada por el público que por parte de la crítica en general.

En los años noventa, convertido ya en una figura muy popular de la literatura española, comienza a escribir novelas iniciándose con *El manuscrito carmesí* (1990), con la que logra el Premio Plana. La llegada de Antonio Gala a la novela fue tardía, pero obtuvo un éxito de público arrollador, con textos como la histórica *El manuscrito carmesí* y *La regla de tres* (1996), así como *La pasión turca* (1993) adaptada al cine por Vicente Aranda. Su obra narrativa se prolonga con *Siete cuentos* (1993), *Más allá del jardín* (1995), *Las afueras de Dios* (1999), *El imposible olvido* (2001), *Los invitados al jardín* (2002) (32 relatos cortos), *El dueño de la herida* (2003) y *El pedestal de las estatuas* (2007).

Además de los anteriores libros de narrativa cuenta con *El Águila bicéfala* (1993), una colección de artículos sobre el amor, y, de temas andaluces específicos, *Córdoba de Gala* (1993), *Granada de los nazaríes* (1994) y *Andaluz* (1994). Sus memorias *Ahora hablaré de mí* (2000), constituye un texto muy ameno, escrito con un fino e irónico sentido del humor.

Actualmente su colaboración en prensa se reduce a artículos de opinión breves, publicados con el nombre de «troneras» en el periódico *El Mundo*. En diversas ocasiones ha manifestado su deseo de dejar de escribir, sobre todo, teatro, aunque nunca cumple tales promesas. *El pedestal de las estatuas* podría ser su última novela.

Antonio Gala ha cultivado todos los géneros literarios, incluidos el periodismo, el relato, el ensayo y el guión televisivo, y ha sido galardonado con numerosos premios, no sólo en el ámbito de la poesía, sino también como resultado de su valiosa contribución al teatro. Así mismo, no pocas veces ha sido ninguneado por los poderes públicos y por determinados sectores de la crítica. En su palmarés figuran múltiples galardones, entre los que cabe destacar el ya citado accésit al Premio Adonais de poesía (1959), por *Enemigo íntimo*, El Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca (1963) por *Los Verdes Campos del Edén*, y el también mencionado Planeta por su primera novela *El manuscrito carmesí* (1990). De su obra poética, inédita en gran parte, destacan *Sonetos de La Zubia*, *Poemas de amor*, *Testamento Andaluz*, la ya citada *Enemigo íntimo* y *El poema de Tobías desangelado* (2005).

Estamos ante un autor de gran éxito entre los lectores, en cualquiera de los géneros que cultiva: teatro, columnismo, novela o lírica. Su estilo abunda en imágenes y recursos líricos, siendo muy elaborado en lo formal, hasta extremos que despiertan críticas, sobre todo por sus diatribas en tono extremadamente agrio contra personajes

reales por los que siente especial antipatía. La literatura de Gala está marcada por temas históricos, los cuales son utilizados más para iluminar el presente que para ahondar en el poder. Desde la transición política española (de 1975 a principios de los ochenta) ha defendido públicamente posturas de izquierda aunque sin militar en ningún partido político. En 1981 es nombrado Presidente de la Asociación de Amistad Hispano-Árabe, cargo que desempeña durante los primeros años de existencia de esta institución. También ha sido presidente de la plataforma cívica que propugnaba el «no» al ingreso de España en la OTAN, cuyo referéndum de adhesión se celebró en 1985. Es Doctor Honoris Causa por la Universidad de Córdoba (1982) y Premio Andalucía de las Letras (1989).

En su labor destaca también la faceta de mecenas: crea la Fundación Antonio Gala para Creadores Jóvenes, dedicada a apoyar y becar la labor de artistas jóvenes, instalada en un bello palacete de la cordobesa calle de Ambrosio de Morales.

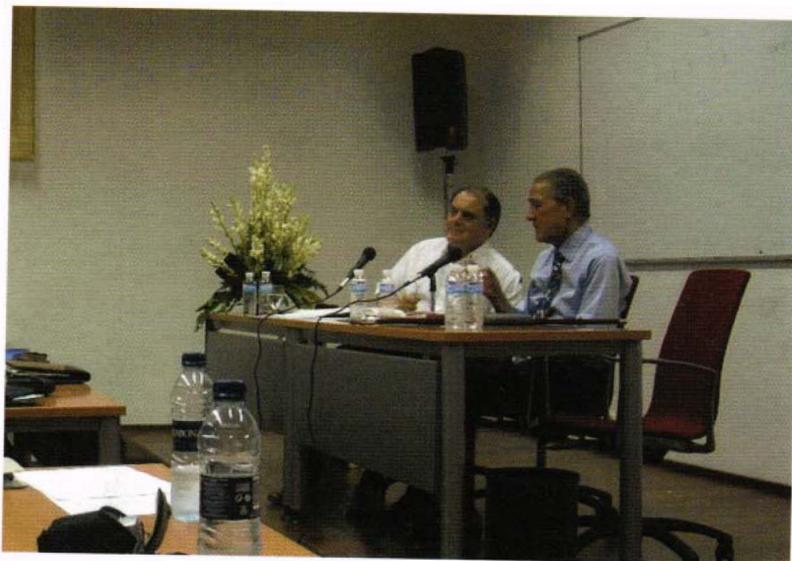
*Antonio Gala*  
*en Baeza*



Antonio Gala y César Oliva en clase.



Con Ana Padilla.



Con Rosana Torres.



Con Andrés Peláez.





Fin de clase.



# EL TEATRO QUE YO ESCRIBO EL TEATRO QUE YO AMO

---

MONÓLOGO DE CÉSAR OLIVA  
CON PALABRAS DE ANTONIO GALA

*Personaje:* Antonio Gala

*Espacio escénico:* Un aula del Palacio de Jabalquinto, en Baeza

*Tiempo:* Las tardes del 29 de agosto al 2 de septiembre de 2005



## PRÓLOGO

**Y**O SOY un pesimista que está bien informado. Puedo parecer optimista, pero lo que soy es alegre. Que no tiene nada que ver. Uno puede ser alegre y pesimista. Yo he sido siempre un cachondo, que no sabe soportar la tristeza, la amargura de los políticamente agredidos. La tristeza y la amargura se resuelven diciendo cosas graciosas. Hace mucho más daño la risa que el insulto. El autor que no utiliza el humor puede llegar a los mismos sitios que el que sí lo hace, pero mucho más tarde. El humor en teatro es esencial. Y en la vida, imprescindible.

Por eso soy un autor que utiliza el humor. Y cuando escribo, lo hago con alegría y con gusto. Yo siempre escribo a mano, con letra absolutamente ininteligible. Luego lo dicto porque nadie entiende mi letra. Ni yo mismo. Entre mi secretario y yo sacamos un término medio. Escribo muy pequeño porque soy un ahorrador de papel; no es que sea tacaño, pero pienso cuántos árboles

son necesarios para obtener una libreta cualquiera. Me da mucha pena malgastar papel. Escribo con rotulador finísimo. Y sin importarme las horas. Y sin música. La música hay que oírla con recogimiento, no de fondo. Es una cosa sagrada. Escribo con mis perrillos a los pies, y nada más. El silencio y la concentración absoluta. Además, como muy poco, y necesito hacer un clin después de comer, que es un poco la siesta de los mandarines chinos. Un momento de descanso porque yo no estoy bien de mis órganos digestivos. Mi digestión es absolutamente metafórica. Cuando sufrí muerte clínica me quitaron casi todo lo de arriba; y hace poco, el colon.

Escribir teatro es una labor gozosa. Incluso cuando alguien mata a alguien en una escena, o un acto acaba como el rosario de la aurora, se pasa muy bien. Y si escribo aún teatro es porque es lo que más me divierte. Más que la novela, que es un esfuerzo más largo. El corredor de fondo se siente más solo. Para escribir hay que estar obsesionado. Sea lo que sea, teatro o novela. El poema es distinto. Aquí no puedes estar obsesionado porque no te saldría. Para escribir un poema lo que hay que tener es buen oído. En poesía es como si alguien te estuviera dictando una cosa y tú vas y lo copias. Lo copias mal, con faltas y lo que sea, pero luego lo corriges. La poesía es algo en lo que casi no tenemos parte. Sólo para estropearla si la retocas demasiado. Se nos da como tiene que ser dada. Una comedia si la escribes con cierta rapidez te tiene que ocupar mañana, tarde, noche y madru-

gada. Porque estás en eso. Estás viviendo con esos personajes, estás comiendo con ellos, los estás viendo realizar cosas que ni siquiera luego van a hacerlas en escena. Quizás no te interesa saber cómo almuerzan, o cómo discuten o cómo se pegan o cómo ven la luna, pero tú los tienes que ver de tal manera que cuando les toque hablar a ellos hablen ya por sí solos. Por eso el autor tiene que estar verdaderamente obsesionado. Cuando los personajes hablan, y se sueltan del autor, tienen que ser tan conocidos que uno ha de prestarles buen oído y oírlos hablar. Por todo hay que estar obsesionado. Como con el amor, que si no es obsesivo no es amor. Y tiene razón de ser siendo obsesivo. Está llenándote entero. No te deja sitio para más.

Por eso mi tema favorito es el amor. El amor como combate, algo que arrastra. Nada de «este queso para este pan» y «más de este queso no tengo»... ¡Hay que dar el queso entero! Lanzarse al combate y morir, si es preciso. Si no la vida, ¿para qué sirve? La vida es una ocasión de vivir, de vibrar, de morir, de multiplicarse dentro uno mismo. Si no, ¿para qué? Primero el desayunito, luego estamos y comemos algo, y otro rato y nos tomamos un té, y cenamos y nos acostamos. ¿Eso es vida? Yo no la quiero así. Hay que vivir. Si no amase apasionadamente la vida no habría hecho nada de lo que he hecho; ni escribir, por supuesto. Si no amase la vida por encima de la vida.

El teatro es más fácil hacer que otros géneros. Para escribir teatro yo elaboro apenas unos bocetillos en papeles usados. Pongo «Acto Primero», aquí tiene que

pasar esto o aquello. Poco más. Una especie de escaleta, algo así. En la novela me informo mucho, tomo cantidad de notas, a veces, todas ellas podrían formar un libro mucho más gordo que será la novela. Soy muy detallista para eso. Antes de escribir lo pienso mucho, por eso no suelo corregir demasiado. Para *El manuscrito carmesí* necesité mucho tiempo. Tiempo para recopilar datos históricos, paisajes, esquemas de personajes... Yo escribo y escribo mientras dura el impulso. Luego siempre se puede corregir. Entre un renglón y otro apenas dejo espacio, así que tengo que corregir con mucha dificultad; y en verde. Escribo en negro y corrijo en verde. Rocío Jurado me dijo que no escribiera en colorao. Creo, de verdad, que es más fácil escribir teatro, pero tener éxito en los escenarios es muy difícil. En los últimos tiempos está muy raro eso del teatro.

Cuando empiezo a escribir siempre hay algo que me dice el género que necesita: si es teatro o es cuento o poema o ensayo. Lleva como con una etiquetita debajo. Y te tienes que resignar a cómo viene dado y ordenado. Si no, no sale bien. Cada tema te requiere. Cuando estoy escribiendo algo estoy absorbido por eso que estoy escribiendo. No podría redactar al mismo tiempo otra cosa. Siempre son las obras las que salen a mi encuentro. Cualquier creación parte de algo, un pequeño retoño, que empieza a crecer por su cuenta. Yo no tengo capacidad para imaginar si no me dan motivo. En teatro, todo forma parte de la poiesis, el dominio de la palabra.

Por otra parte, el teatro debe de ser algo jocoso. Siempre lo fue. Yo empecé a reírme con Eurípides, que es el más malvado de los trágicos. Me reía con él. A mí me enseñó a entender a los griegos ésa que tiene bigote cuando no se afeita, Irene Papas<sup>1</sup>. Una vez me dijo que los europeos viajamos a Grecia creyendo que cuando asistimos a una tragedia vemos teatro, pero no es teatro; es un rito. Por eso la tragedia griega no es teatro, es algo que está sucediendo, algo espantoso. El teatro tiene que ser de verdad, una catarsis que te limpie. Si no te hace olvidar las preocupaciones con las que has entrado a verlo es que ese teatro no funciona. Ya por la risa, ya por el llanto, ya por la emoción, tiene que hacer que el espectador se olvide de aquello pequeño, personal, con lo que ha entrado. Ésa es la catarsis.

Aunque el teatro sea fácil de escribir, hacerlo no lo es tanto. Por eso, la gente de teatro es muy especial,

---

<sup>1</sup> Irene Lelekou (n.1926), más conocida como Irene Papas, es una de las más prestigiosas actrices griegas. Ha interpretado unos 70 papeles a lo largo de más de 50 años de carrera. Nació el 3 de septiembre de 1926 en Chilimodion, Corinto, Grecia. Empezó su carrera cinematográfica en su país y se hizo famosa allí. Sin embargo, adquirió fama internacional después de sus actuaciones en películas muy conocidas, como *La ley de la horca* (1956), de Robert Wise, junto a James Cagney; *Los cañones de Navarone* (1961), de J. Lee Thompson, y *Zorba el griego* (1964), de Michael Cacoyanis. A pesar de sus constantes apariciones en la pantalla nunca dejó de pisar los escenarios. Hasta hace pocos años ha sido asesora teatral de la Generalitat de Valencia, en donde ha programado varias producciones en la nave de Sagunto.

sobre todo, el día del estreno. Yo ese día, en cambio, no suelo estar nervioso. Si me pongo nervioso es porque veo a los actores nerviosos. Yo paseo. No quiero estar con nadie, ni que me vengan a dar murgas. Me quedo en los pasillos andando y sin oír. A veces escucho aplausos y calculo a qué frases o momentos están dirigidos.

Las actrices, el día del estreno, se dan cuenta de que se aproxima el horror. Una vez, Julia Gutiérrez Caba<sup>2</sup> me llamó a su camerino. Mandó salir a su marido, Manolo Collado Álvarez. Una actriz tan absolutamente fría como ella, me dijo a las diez y diez de la noche, veinte minutos antes de levantarse el telón:

—Todavía podemos irnos. Podríamos coger algún avión...

Lo decía completamente en serio. Estaba muerta de miedo. Luego, cuando pisan el escenario, es otra cosa.

---

<sup>2</sup> Julia Gutiérrez Caba (n. 1934), nacida en el seno de una familia de artistas, es hija de los actores Emilio Gutiérrez e Irene Caba Alba, sobrina de Julia Caba Alba, y hermana de Irene y Emilio. Debutó en el teatro en 1951, con *Mariquilla Terremoto*, de los hermanos Álvarez Quintero, y la Compañía de Catalina Bárcena, de dónde pasó a la de Isabel Garcés. En años sucesivos se convierte en una importante actriz teatral, en obras como *Las entretenidas*, de Mihura; *Petra Regalada*, de Gala, o *El jardín de los cerezos*, de Chejov. En cine ha interpretado, entre otras, *A las cinco de la tarde*, de Juan Antonio Bardem, y *La herida luminosa*, de José Luis Garci. En televisión hizo muchos de los títulos de Estudio 1, además de series como *Buenas noches, señores* (1972), y, más recientemente, *Los Serrano*.

Mari Carrillo<sup>3</sup>, en *La vieja señorita del paraíso*, estaba dándome un beso antes de empezar, o yo a ella, no recuerdo, cuando Flechilla, el regidor, se equivocó y dio la ejecución antes de hora. Se levantó el telón y ella, que tenía que aparecer en lo alto de una escalera, no estaba allí, claro. Ante su error, el regidor se dio golpes en la cabeza con la pared y empezó a echar sangre. Mari Carrillo lo cogió y le dijo:

–En teatro no pasa nunca nada, Flechilla, inunca pasa nada!

---

<sup>3</sup> Mari Carrillo (María Carrillo Moreno, n. 1919) nace en Toledo, aunque su formación teatral la lleva a cabo en Barcelona. Casada con el actor Diego Hurtado es madre de cuatro hijas, de las cuales tres se han dedicado también a la escena. Comienza en el teatro incorporándose a la Compañía María Guerrero, en la que interpreta, entre otras, *La florista de la reina*, *La Santa Hermandad* y *La Santa Virreina*. En 1948 forma su propia Compañía, siendo posteriormente primera actriz de la Lope de Vega, con José Tamayo. Su carrera teatral siempre estuvo muy por encima de la cinematográfica, estrenando muchos de los textos más importantes de la escena española de posguerra, como *La alondra*, de Anouilh; *Historia de los tarantos*, de Alfredo Mañas; *La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona, y *La mamma*, de Rousin. Otro gran éxito, ya posterior, fue *Buenas noches, madre* (1984), de Marsha Norman, junto a Concha Velasco. En cine, a pesar de que su participación fue menor, hay que destacar sus excelentes interpretaciones en *El pisito* (1959), de Isidoro Martínez Ferry y Marco Ferreri; *Nueve cartas a Berta* (1965), de Basilio Martín Patino, y *Los santos inocentes* (1984), de Mario Camus. Mari Carrillo ha impartido charlas, escrito sus recuerdos (en *Narraciones y memoria*), e incluso relatos novelescos no exentos de calidad.

Y subió hacia la escalera. El público, que sólo veía el decorado, aplaudió, porque le parecía espléndido. Y a ella le dio tiempo a ir hacia arriba y bajar como estaba previsto, con ese traje de extraña muñeca.

Otra curiosidad que me llama la atención del teatro es las tres cosas que resultan más atrayentes ver en un escenario: un animal, un niño y un loco o borracho. Como haya un perro en escena, no hay actor que le pueda hacer la competencia, que es lo que pasaba en *Samar-kanta*. Un hombre en escena, como no sea un actorazo, no significa nada. Una actriz, es distinto. Hay mejores actrices que actores.

Con la literatura yo tengo un destino. Un fatum. Estoy absolutamente convencido de que he nacido para escribir, y que el resto de lo que haga le importa a la vida una porra. Ella me ha traído aquí para eso, y yo lo sé, y cumplo esa cosa que se llama vocación que en realidad es destino. Nosotros decidimos nuestra vida, nuestro proyecto de vida. La vida es un taxi que nos lleva a donde le da la gana y por donde le da la gana, por más que nosotros le digamos que sea por este o por aquel atajo. Somos cosas de la vida y no la vida nuestra. Somos un proyecto que la vida tiene con cada uno de nosotros. Por eso no se puede vivir con cautela; es como vivir al cincuenta por ciento. Porque la muerte está ahí para quien amas o para ti mismo, hay que obrar sin cautela ninguna. La cautela no sirve para nada, no sirve para evitar la muerte que es lo que podría ser evitado. El mayor absurdo de la vida hu-

mana es que se acaba. ¿Para qué obrar con cautela si no sirve absolutamente para nada? Hay que enloquecerse. La vida es la ocasión de hacer algo. Es un pretexto, un traerte aquí como si fuéramos una actriz que la llevan a un escenario para representar lo que ella quiera. Tenemos que arriesgarnos, estrenar la comedia de la vida a su hora y con el compromiso de hacerlo lo mejor posible.

Después de dedicar muchos años de mi vida al teatro, alguna vez he pensado en dejarlo. Estaba harto de los actores y actrices. Y pensé dedicarme a la novela. Pero me compré una casa de campo, y le puse La Baltasara. La Baltasara era una actriz que, en el ápice de su gloria, se convierte, se hace buena, y se va a la Cueva de la Cómica en donde se le aparece la Fuensanta<sup>4</sup>. De ella habían es-

---

<sup>4</sup> Creo que Antonio Gala se confunde cuando habla de La Baltasara y de la Cueva de la Cómica, confusión por otro lado bastante habitual. En un artículo reciente, que aparecerá en un libro-homenaje a Arturo Pérez-Reverte, intento aclarar este punto: «Por la similitud de su aislamiento espiritual a veces ha sido confundida la biografía de la Baltasara con la de otra actriz, Francisca de Gracia, la cual, junto a su marido Juan Bautista Gómez, llegó a Murcia con la compañía de Andrés de Claramonte. La cómica iba a misa a la catedral los sábados al amanecer, y en una ocasión tuvo una visión sobre la vida de penitente que debía de llevar. Pidió permiso al cabildo para retirarse a una cueva cerca de la Fuensanta, en la que pasó 28 años, hasta su muerte. Dejó todo su dinero, joyas y vestidos para la Virgen y su ermita, falleciendo en el hospital de la ciudad en 1638. Todavía se conserva el lugar de su reclusión, en el camino del Convento de la Luz a la Fuensanta, con el nombre de Cueva de la Comediante o de la Cómica». La ermita, que no cueva, en la que estuvo la Baltasara fue cerca de Cartagena, y estaba dedicada a San Juan Bautista.

crito los mejores poetas del Siglo de Oro. Pero si mi casa se llamaba La Baltasara, ¿cómo iba a dejar de escribir para el teatro? Me di cuenta de que no podía dejar de hacerlo: tenía a la Baltasara detrás de mí, a mi lado, impidiéndolo. Además, como sitio, la Baltasara, es tranquilísimo para escribir.

Ni yo puedo morir para el teatro ni el teatro puede morir para mí. Ni para nadie. Es absolutamente congénito con el hombre. El hombre se disfraza de otro para conocerse mejor a sí mismo. Por eso hemos de conseguir que el hombre sea otro al salir del teatro, más abierto, más gozoso, más resignado, porque ha visto que en el escenario suceden cosas que son atractivas (o repulsivas), y sale más contento porque a él no le pase eso, como sería vivir en un panteón, como los personajes de *Los verdes campos del Edén*.

Si aludo mucho a la vida y al amor es porque todo lo que he hecho ha sido por amor. Todo. Yo tenía un cariño muy especial a mi padre. Como todos los padres, el mío quería la seguridad de su hijo. Por él me encontré, a los 21 años, con tres licenciaturas y un doctorado. Fui niño prodigio y tuve una dispensa para poder empezar en la Universidad con 14 años. Hice Derecho, Filosofía y Letras y Ciencias Políticas y Económicas. Preparé la oposición de Abogado del Estado, como me había pedido mi padre, y cuando la aprobé lo llamé para decirle que me iba a la Cartuja de Jerez. En ese momento estaba en una especie de disparadero de doble personalidad. Y me fui al mo-

nasterio. Allí bebíamos vino de jerez aguado, pero vino, y sólo sabías lo grande que eran las celdas cuando te tocaba limpiarlas. Y empecé a escribir poemas. Don Luis María Buniel, que era el prior, empezó a pensar que yo era un místico exaltado. Lo que pasa es que yo no comía; bebía un poco, y agarraba unas turcas monstruosas que me hacían escribir poemas místicos que se publicaron. Fui también historiador de la Orden, hasta que pensaron que mi voz no era su silencio, que yo tenía que escribir, que yo tenía que hablar, que no podía quedarme allí. Tenía demasiadas cosas que decir para permanecer en la Cartuja. Estuve aproximadamente un año. Un día me llamó el prior y me dijo:

–Te envío disfrazado de joven Gala como un cordero entre lobos. Sálvate y sálvanos.

Al salir, cerca ya de la estación, estaba cantando Juanita Reina *Y sin embargo, te quiero* en una radio muy cercana. Me desmayé.

Soy en verdad un *homo religiosus* pero con el catolicismo no puedo. Me pidieron que escribiera, con 50 escritores más, para un libro titulado *Carta a Dios*. Yo empezaba así: «No sé si existes o no existes, no lo sé con certeza. La única certeza que tengo es que si existes no eres católico». Lo que han hecho con el mensaje de Jesucristo es una calamidad.

*Escena Primera.*—MI LLEGADA AL TEATRO:  
LOS VERDES CAMPOS DEL  
EDÉN

Si estoy en el teatro es porque me divierte mucho inventar. Y por José Luis Alonso<sup>5</sup>. Cuando escribí *Los verdes campos del Edén* no imaginaba dedicarme al teatro. El teatro me parecía algo poco serio. Yo siempre pensé en la poesía o en la novela. Pero en ese momento había una persona a mi lado a la que le gustaba el teatro, y para ella escribí *Los verdes campos del Edén*. Yo siempre he hecho las cosas por amor.

Una vez estaba en Almodóvar del Río, que tiene un cementerio precioso junto al castillo. Iba con una se-

---

<sup>5</sup> José Luis Alonso Mañes (1924-1990) es uno de los primeros y más destacados directores de escena españoles. Se inició en teatros íntimos, hasta que empezó a colaborar con Luis Escobar en el Teatro María Guerrero. En 1947, dirigió la obra *Ardèle o la margarita*, de Jean Anouilh, en el Teatro de Cámara de Madrid. José Luis Alonso sustituyó a Escobar en la dirección de dicho Teatro Nacional, en el que permaneció dieciséis años, hasta 1975. Entre las obras que puso en escena figuran *El jardín de los cerezos* (1960), de Chejov; *El anzuelo de Fenisa* (1961), de Lope de Vega; *Rinoceronte* (1961), de Ionesco; *Adiós, señorita Ruth* (1972), de Tennessee Williams; *El adefesio* (1976), de Rafael Alberti, y *La Dama Duende* (1990), de Calderón de la Barca. También dirigió el Teatro Español, tras su rehabilitación de 1980, y, desde 1983, el Teatro de la Zarzuela de Madrid, dedicándose al montaje de óperas y zarzuelas, entre las que están *El trovador*, *Fidelio*, *La verbena de la Paloma* y *Doña Francisquita*. Fue galardonado con el Premio Nacional de Teatro en tres ocasiones.

ñora, que era suegra de un hermano mío, a la que le dije que el paisaje era tan bonito que me hubiera quedado a vivir allí. Ella me contestó:

—¡Vete de mi lado!

Entonces imaginé que quería escribir algo de gente que viviera en un cementerio tan lindo, tan bonito, tan pequeño, tan gracioso. Yo mismo tenía entonces dificultades para encontrar vivienda. Tantas, que tuve que liarme con una señora para vivir, que fue por la que escribí esta comedia. A ella le gustaba mucho el teatro. Y como me tenía recogido, pensé recompensarle con *Los verdes campos del Edén*.

Alguna vez he dicho que la idea de esta obra está también en mi poemario *Enemigo íntimo*, que escribí con 17 años, y que recibió el Premio Adonais. Estoy plenamente convencido de que la poesía es un don. Te inviste, te viene dado desde arriba. Luego tú puedes meterte en tu laboratorio y corregirla, y pulirla, pero la intención te viene dada. Decía en aquellos versos que «La vida, más que mezcla con la muerte, nace de ella». La naturaleza es un ciclo clarísimo. Es cierto que hay algo de esto en mi primera comedia, pero la idea plástica la tuve en aquel cementerio de Almodóvar del Río. Allí tomé mis primeras notas e hice un dibujo que me sirvió para fijar el concepto de la obra, incluso para el decorado. Y allí imaginé que el teatro sería la forma literaria que necesitaba mi idea. Antes no pensaba en teatro. Cuando se me ocurría algo, era el nacimiento de un poema.

Entonces era muy joven y no tenía ni la menor idea de cómo se hacía una comedia. Era alguien que se acercaba al género y que, al escribirlo, ponía algo nuevo. Esto pasa siempre cuando no sabes hacer una cosa. Yo era aficionado al teatro, pero al de Rambal<sup>6</sup> y esas cosas. Por eso mis hermanos decían que tenía muy mal gusto. Dos buenos amigos (Félix Grande<sup>7</sup> y Paca Aguirre) pre-

---

<sup>6</sup> Enrique Rambal (1889-1956) fue actor, director y empresario de enorme ingenio y extraordinaria popularidad. Heredero de la tradición escénica de folletines, melodramas y comedias de magia, se hizo famoso por sus efectos escenográficos. Mostraba con suma destreza un incendio en el escenario (*Miguel Strogoff*), un ventoso siroco del desierto (*Las mil y una noches*), y hasta caminó él mismo, como actor, sobre las aguas (*El mártir del Calvario*). Fue un mito de los aficionados al teatro entre los años veinte y cuarenta, con largas temporadas de permanencia en ciudades españolas y americanas, y repertorio que le hacía mover un gran equipaje. Su compañía era muy numerosa, tanto de técnicos como de intérpretes, incluso con figurantes que seleccionaba en cada lugar. En *Miguel Strogoff*, por ejemplo, aparecían 175 personas en escena. De *El mártir del Calvario* ofreció más de cinco mil representaciones. Su imparable trayectoria fue cortada por la presencia del cine-espectáculo, cuya competencia fue imposible detener.

<sup>7</sup> Félix Grande (n. 1937) poeta, flamencólogo y crítico español, es uno de los grandes renovadores de la poesía española de los años sesenta. Hijo de un guardia de asalto, era guitarrista de flamenco cuando cambió ese instrumento por la literatura. Su obra evolucionó desde la inspiración machadiana y el compromiso social de *Las piedras* (Premio Adonais 1963) a una reflexión sobre el lenguaje y el erotismo. Es autor de *Apuntes para una poesía española de posguerra* (1970). Está casado con la poeta Francisca Aguirre. Aficionado a la música, letrista y guitarrista él mismo, como flamencólogo ha escrito *García Lorca y el flamenco* (1992), *Agenda flamenca* (1987), *Memoria*

sentaron *Los verdes campos...* al Premio Calderón de la Barca sin decirme absolutamente nada, y falsificando mi firma. Por entonces, yo estaba atravesando un trance muy doloroso.

Un día, paseando por el paseo de Recoletos, alguien me dijo:

–Oye, creo que tú eres Antonio Gala. Tengo que hablar contigo porque tenemos que empezar a ensayar tu obra.

Era José Luis Alonso. Creía que se trataba de una broma. Él me cogió de la mano y me introdujo en el teatro. Enseguida me dijo que no podía ser autor de una sola comedia.

–Escribe. Tú estás perfectamente dotado. Hazlo. Hazlo. Hazlo. Quédate.

Y me mostró la parte simpática y agradable del teatro... que no son los actores precisamente. Fue el mejor director que hemos tenido en España. Dirigió varias de mis comedias. Ninguno ha habido como él.

---

*del flamenco* (1995), que obtuvo el premio nacional de Flamencología, y *Paco de Lucía y Camarón de la Isla* (2000). Es miembro de número de la Cátedra de Flamencología y estudios folclóricos. Dirigió durante un tiempo la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. Al perder las elecciones el Partido Socialista Obrero Español, fue destituido y pleiteó para ser restituido a su cargo, cosa que consiguió. Como narrador destacan *Por ejemplo, Doscientos* (1968), *Lugar siniestro este mundo, caballeros* (1980), *Fábula* (1991), *Decepción* (1994), *Sobre el amor y la separación* (1996) y *La balada del abuelo palancas* (2003).

Puedo decir incluso que José Luis conmigo mejoró. Tenía dos o tres prejuicios que se le quitaron al montar mis obras. Por ejemplo, el que *Los verdes campos...* se desarrollara en un cementerio, siendo como soy tan supersticioso, a José Luis le daba miedo. Era un reto a la suerte. Pero lo hizo, e ideó una escenografía espléndida. Aunque la dibujó Pablo Gago<sup>8</sup>, el que de verdad la planeó fue José Luis. Otro recelo que tenía era que hubiera chistes en situaciones trascendentes, cosa que a mí me gusta mucho. Es decir, hablar en comedia cuando se actúa como si de un drama se tratara. Sucede en esta obra, y aún más en *Los buenos días perdidos*. Conmigo se acostumbró a eso. Yo le convencí de que esas opciones eran buenas para la comedia.

Sin embargo, aprendí otras muchas cosas de él: que en el teatro no se puede decir «Se está haciendo un poco tarde», porque el público se pone a mirar el reloj inmediatamente. Y tampoco «Ay, que sueño tengo»; inmediatamente bostezan quince como mínimo. Todo esto me lo enseñó José Luis Alonso.

La mayor parte de los ensayos de *Los verdes campos...* fueron en Valencia porque la censura prohibió *La*

---

<sup>8</sup> Pablo Gago (n. 1926), escenógrafo español que ha alterado el cine con el teatro en el que, si no produjo un elevado número de decoraciones, sí algunas de las más significativas desde los años cincuenta. Ha trabajado en varias producciones del Teatro María Guerrero, como *Música en la noche* (1953), de Priestley; *Medea* (1955), de Séneca; *Tránsito de madrugada* (1958), de Santiago Moncada; y *La piel de nuestros dientes* (1958), de Thornton Wilder.

*visita de la vieja dama*, de Dürrenmat, que la Compañía Nacional María Guerrero tenía previsto estrenar. Entonces corrió turno y tuvo que hacerse la comedia que iba después, es decir, la mía. Recuerdo que el primer ensayo fue el mismo día que mataron a Kennedy. Precisamente iba yo en un autobús a Valencia. La Compañía estaba allí, en el Teatro Principal, haciendo *Los caciques* y *El inspector*<sup>9</sup>. José Luis adoraba a los actores, en el trabajo, pero fuera de él no podía soportarlos. Quería que yo estuviera siempre con él. Me decía: «Ven de prisa, que vienen los rinocerontes». Los llamaba así desde que estrenó *Rinoceronte*, de Ionesco. Es posible que esa primera obra mía tenga una actitud coral que recuerda la *Misericordia* de Galdós, otro gran éxito de José Luis Alonso. Pero *Los verdes campos* ...la hizo bastante antes que aquélla.

Enseguida tuve el primer piso en Madrid. Le pedí a mi madre que me dejara traerme a mi ama de toda la vida, Amalia. Me la traje. Pero no se acostumbró a la capital y me abandonó. Acababa de estrenar precisamente *Los verdes campos del Edén*. Mi ama me adoraba, y fue la mejor testigo de mi precocidad. Con cinco años yo ya había escrito un villancico. Mi ama me decía:

---

<sup>9</sup> No he encontrado en la programación de esta Compañía (*Historia de los Teatro Nacionales*, Centro de Documentación Teatral, 1993 Tomo I, y 1995 Tomo II) a qué *Inspector* se refiere Gala cuando dice el repertorio que llevaron a Valencia.

–¡Sí, claro, ese villancico lo vamos a cantar!  
¡Como si estuviéramos locos!

Y lo cantaron:

Cuando con los otros niños  
de niño jugabas tú,  
¿sabías o no sabías  
que eras el niño Jesús?

¡Que es todo el dogma de la unión hipostática!  
Pero claro está que no lo hice con esa intención. Lo hice  
porque rimaba «tú» con «Jesús». El ama le puso música. Y  
lo cantamos, por supuesto que lo cantamos.

A los 12 años aprendí a escribir a máquina,  
porque quería demostrarle a mi padre que con las manos  
podía hacer algo. Pero yo siempre escribo a mano. Todo. A  
máquina hice un texto para Rafaela Aparicio<sup>10</sup>, que me

---

<sup>10</sup> Rafaela Aparicio (Rafaela Díaz-Valiente Aparicio, 1906-1996) estudió Magisterio, y ejerció como maestra apenas dos años. Su gusto por el teatro procede de la condición de empresario de su padre. A los 23 se incorpora a una compañía de comedias familiar, de allí pasa a la zarzuela, hasta que, en 1931, se instala en Madrid, en la compañía de Juan Espantaleón y María Mayor. Le decían «la menúa» por lo baja y dotes cómicas que disponía. Después de la guerra civil pasa ocho temporadas en la compañía de Paco Martínez Soria, con el que interpreta *Los habitantes de la casa deshabitada*, *La tía de Carlos*, *El abuelo Curro*, *Préstame a tu suegra*, etc., obras todas del género más popular. Con Isabelita Garcés estrena *Sublime decisión* y *La decente*, ambas de Miguel Mihura. Luego pasa al Teatro María Guerrero, con textos de un nivel artístico muy superior. Sin embargo, la verdadera popularidad de Rafaela Aparicio vendrá por el cine y la televisión, con

pidió José Luis Alonso para probarme qué tal era yo de ágil escribiendo teatro. Me convenció de que faltaba un monólogo para ella, a principio de la segunda parte de *Los verdes campos...* Me compré una botella de coñac y una máquina de escribir y me fui a mi casa. Me puse malísimo. Lo vomité todo. Pero escribí el monólogo de Rafaela en cinco minutos, para que la actriz aceptara el papel.

Volviendo a *Los verdes campos...*, su gran ironía no es que pasara en un cementerio, sino que arriba (fuera, en el mundo exterior) no se podía vivir. Era mi sátira anti-franquista. La novedad residía en que lo que pasaba en la obra no parecía nada trascendental, como sucedía con las de Buero Vallejo<sup>11</sup> o Lauro Olmo<sup>12</sup>. Yo he pretendido siempre en el teatro que la gente se sonría, que la gente se

---

éxitos tan notables como *La casa de los Martínez*. En cine populariza ese tipo de criada bajita, rechoncha, cargada de la gracia andaluza. Ha intervenido en más de doscientas películas, la mayoría de muy baja categoría, aunque Carlos Saura la llamara para cometidos de enorme interés, como sucedió en *Ana y los lobos* (1973) y *Mamá cumple cien años* (1979), y Víctor Erice para *El sur* (1982). Con Fernando Fernán Gómez interpretó *El extraño viaje* (1964), verdadera obra de culto. Sus últimos grandes éxitos en los escenarios fueron dos obras de Rafael Mendizábal: *Mala yerba* y *La abuela echa humo*.

<sup>11</sup> Antonio Buero Vallejo (1916-2000), uno de los más destacados autores teatrales españoles de la segunda mitad del siglo XX, se distinguió por un teatro comprometido, acorde con una línea de contestación a la política franquista de la posguerra. Su presentación, con el estreno de *Historia de una escalera* (1949), Premio Lope de Vega, pasa por ser uno de los hitos más importantes de la cultura de

ría, y que la gente se carcajee incluso. No me ha gustado el teatro profundamente serio, porque a mí me da risa escribirlo. Con *Séneca o el beneficio de la duda* me propuse escribir una obra seria y profunda. Pero me daba tanta risa que tenía que corregirla. Ponía momentos de humor porque Séneca era un sinvergüenza, vamos a hablar claro. Aunque sea de Córdoba, como yo, reconozco que si para los demás era muy exigente para él mismo no lo parecía tanto. Tenía responsabilidades políticas, y debería haber sido un poco más ético porque era estoico. No fue así.

La escenografía del primer montaje (Pablo Gago) era muy silenciosa, muy poco coloreada, hasta que aparecía el cementerio. Yo le sugerí a José Luis Alonso que hiciera proyecciones. Que proyectara la pensión y todo lo demás, para que luego, al abrirse la luz, se viera el ce-

---

oposición a la Dictadura. Posteriormente escribió algunos de los textos más hermosos de nuestro teatro, como *En la ardiente oscuridad*, *Un soñador para un pueblo*, *Las Meninas*, *El concierto de San Ovidio*, *El sueño de la razón* y *El tragaluz*. Ha sido galardonado en varias ocasiones, y traducido a la mayor parte de los idiomas europeos. Sin duda, es el gran referente de la escena española de la segunda mitad del siglo XX.

<sup>12</sup> Lauro Olmo (1922-1994) es otro de los más representativos dramaturgos de la llamada generación teatral realista, desde la vertiente más popular gracias a su facilidad para el género de matiz sainetesco. Su mayor éxito fue *La camisa* (1960), estrenada el 8 de marzo de 1962 en el Teatro Goya de Madrid. Otros títulos destacables en su amplia obra dramática son: *La pechuga de la sardina* (1962), *El cuerpo* (1965), *English spoken* (1967) y *Pablo Iglesias* (1983).

menterio entero. Fue un decorado muy moderno, porque entonces no había proyecciones. Salían y entraban carras pequeñas. Sin embargo, la escenografía de la nueva versión que ha estrenado el Centro Dramático Nacional no me gustó. Recuerdo que entonces tuve que intervenir para que el cementerio saliera también en la primera parte, como dice el texto, y no guardarlo como sorpresa para cuando se levantara el telón después del intermedio. A mí no me gusta intervenir en la dirección, porque no entiendo el teatro. Pero entonces tuve que hacerlo. El panteón cuando aparecía en la segunda parte lo hacía como del otro lado, algo muy gracioso y original: una nueva perspectiva del decorado que el público había visto antes.

Creo que las críticas del estreno de 1963 fueron muy buenas. En todos los sectores de la profesión la obra creó un revuelo muy grande, entre profesionales, estudiosos y público en general. La excepción fue un periodista de *Ya*, Nicolás González Ruiz<sup>13</sup>, aunque dijera que, a

---

<sup>13</sup> Nicolás González Ruiz (1897-1967), escritor, crítico literario y periodista español, disponía de una vasta cultura. Fue profesor en la Universidad de Liverpool. Encarcelado por las autoridades republicanas, al entrar en Madrid las tropas de Franco sacó a la calle el primer número del periódico *El Debate*, en su reaparición tras la guerra. A partir de 1939 fue editorialista del periódico madrileño *Ya*, que había salido a la calle como vespertino. En este diario colaboró con un artículo diario, en la sección *Comentario leve*, además de editoriales, críticas de libros y sobre todo las crónicas de los estrenos teatrales. Dirigió la *Enciclopedia del Periodismo* (Noguer, 1953). Fue también director de la *Escuela de Periodismo de la Iglesia*, que él mismo

pesar de los problemas de esta comedia, detrás de ella había un autor. También señaló que sobre la obra «aletea la sombra funesta de Bécquer». ¡Qué barbaridad!

La crítica no me ha interesado jamás. Nunca las he leído. Aunque dijera que *Los verdes campos de Edén* era menos política que *El sol en el hormiguero*, a mí me importaba poco. Yo creo que tan políticas son una como otra. El Alcalde de la primera es un personaje plenamente franquista. Llega a decir: «Pensar, ¡qué insolencia!». Lo que sí se me reprochó fue cierta falta de carpintería teatral. Yo decía: «Es que yo no soy carpintero». Por eso, después de estrenar me voy siempre. Lejos. No leo las críticas. Claro que siempre hay amigos que te las cuentan. La crítica me hizo un mal gesto con la obra que más veces se ha traducido y se ha representado, *¿Por qué corres, Ulises?* Por eso me pasé al cabaret.

El día del estreno de *Los verdes campos...* me tropecé con Víctor Ruiz Iriarte<sup>14</sup> y José López Rubio<sup>15</sup>, que no

---

había fundado, y que fue la primera institución docente de estas características en España.

<sup>14</sup> Víctor Ruiz Iriarte (1912-1982). Es autor de éxitos importantes en el teatro español de posguerra, como *El landó de seis caballos* (1952) e *Historia de un adulterio* (1969). Tuvo mucho éxito de público, y llegó a ser Presidente de la Sociedad General de Autores durante varios años, desde 1969. Para televisión escribió series de pequeño formato.

<sup>15</sup> José López Rubio (1903-1996) es compañero de generación del anterior. Hombre de gran cultura, fue del grupo de autores

me conocían, e iban diciendo maravillas de la obra. Me presenté y desde entonces fuimos muy amigos los tres. Los quise mucho. Ellos sí que poseían eso de la carpintería teatral. Se iban a El Escorial a escribir. Cada uno en su casa, pero por las tardes se veían, aburridos como muertos. Víctor me dijo algo que no he olvidado ni un momento de mi vida: «Antoñito: el teatro, a las 7 y a las 11». Fueron las últimas palabras que le oí. Esa misma noche se murió.

Alejandro Casona<sup>16</sup> me mandó una carta preciosa. Acababa de regresar a España, y lo hizo con cierto complejo, pensando que quizás no debería haber vuelto. El primer paso que dio fue escribirme con motivo de las 100 representaciones de *Los verdes campos del Edén*. «No te vayas de aquí, decía, porque tú no sabes lo triste que es

---

que pasó varios años escribiendo guiones para la Fox, en Hollywood. A su regreso, dirige y colabora en algunas películas, como *La Malquerida*, basada en la obra de Benavente. En 1950 estrena en el Teatro Español, y con enorme éxito, *Celos del aire* (1950).

<sup>16</sup> Alejandro Casona (1903-1965) es pseudónimo de Alejandro Rodríguez Álvarez, maestro asturiano que tuvo un importante cometido en la escena española de la II República. En 1931 dirigió el «Teatro del pueblo» o «Teatro ambulante», para las Misiones Pedagógicas. Consiguió el Premio Lope de Vega con *La sirena varada* (1933). Más aplaudida aún fue *Nuestra Natacha* (1936), obra que trataba de la experiencia pedagógica republicana. Durante la guerra civil se exilia en México. En la capital azteca representa *Prohibido suicidarse en primavera* (1937). De allí pasa a vivir a Buenos Aires, en donde escribió sus textos más celebrados, de los que citaremos *La dama del alba* (1944) y *La barca sin pescador* (1945). Vuelve a España en 1962, y redacta y dirige la que sería su última obra, *El caballero de las espuelas de oro* (1964), sobre Francisco de Quevedo.

querer escribir la palabra castaño y tener que poner ombú». Vino tan españolizado que pensó en que si no tenía una querida, estaría fatal. Y se echó una que le costó la vida. Le compró un piso en una cuarta planta sin ascensor, y de tanto subir y bajar se murió prácticamente por esa escalera. Aunque alguien lo ha insinuado, yo no tengo nada que ver con Casona. Casi no había visto sus obras. La primera copia de *Los verdes campos...* la hice en una máquina de escribir del Reader's Digest, de Fernando Quiñones<sup>17</sup>, con un papel cebolla asqueroso que no se podía ni leer. Ni conocía a Casona y casi a nadie. Luego me tuve que volver a Córdoba, por enfermedad de mi padre.

Enseguida esta obra se hizo en Brasil y en Portugal. Al portugués la tradujo Manuel Bandeira<sup>18</sup>. Una

---

<sup>17</sup> Fernando Quiñones Chozas (1930-1998). Poeta y periodista, principalmente, en 1948 crea la revista *El Parnaso*, a la que seguirá *Platero*. Pronto empieza a escribir en la prensa, una actividad que no abandonó nunca. Terminado el servicio militar, marcha a Madrid donde trabaja para el Reader Digest desde octubre de 1953. En 1957 publica su primer libro de poesía, *Ascanio o Libro de las flores y Cercanía de la gracia* con el que obtiene el accésit al Premio Adonais de poesía. En 1971 decide dedicarse por completo a la literatura. En 1973 marcha con su amigo Félix Grande a Hispanoamérica, como embajadores del flamenco: Puerto Rico, Perú, Argentina, Nicaragua y Chile. Para Cádiz crea Alcances, un festival que dirige desde 1968 a lo largo de una década. Escribió también teatro, como *Carmen*, *Andalucía en pie*, *El grito* y *Si yo les contara*.

<sup>18</sup> Manuel Bandeira (1886-1969), poeta portugués de gran prestigio, cuyas principales obras son *Carnaval* (1919) y *Libertinagem* (1930).

traducción bellísima. Más bonita que mi texto. Y con una escenografía muy parecida a la del María Guerrero. Luego se estrenó en Italia.

La representación reciente de *Los verdes campos del Edén* no me pareció demasiado bien porque aún tengo retratada aquella primera versión. Esto sucede como con los novios y las novias. La primera vez que estás con ellos te queda de manera muy personal e irrepetible. El nuevo montaje me dio un poco de pena. Eché de menos la emoción del primero. Pero Lola Cardona<sup>19</sup> estaba muy bien. Y Joan Crosas, espléndido. La dirección (Antonio Mercero<sup>20</sup>) me pareció más discutible, y la escenografía (Montse

---

<sup>19</sup> Lola Cardona (1936-2006), comienza su carrera artística sobre los escenarios siendo muy joven en la ciudad de Valencia, donde su padre dirigía la coral *El Micalet*. Continúa trabajando en teatro, de la mano de Modesto Higuera y Ángel Fernández Montesinos, e interpreta obras como *La viuda valenciana*, de Lope de Vega, o *La madriguera*, de Ricardo Rodríguez Buded. En 1961 pasa a la Compañía María Guerrero, con José Luis Alonso, interpretando *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega. Otras piezas representadas a lo largo de su carrera incluyen *El milagro de Ana Sullivan*, *Sonata a Kreutzer*, con Fernando Fernán Gómez, *Juana de Arco*, *El tragaluz*, *El rinoceronte*, *El jardín de los cerezos*, *Otelo*; y, más recientemente, *Hay que deshacer la casa* (1986), de Sebastián Junyent, con Amparo Rivelles; *La Trotski* (1992), de Martín Recuerda; *El jardín de nuestra infancia* (1995), de Alberto Miralles; *El sí de las niñas* (1996), de Leandro Fernández de Moratín, con dirección de Miguel Narros y compartiendo escenario con Emilio Gutiérrez Caba; y *Los verdes campos del Edén* (2004), de Antonio Gala, dirigida por Antonio Mercero.

<sup>20</sup> Antonio Mercero (n. 1936) Licenciado en Derecho, por la Universidad de Valladolid, en 1958, obtiene el título de Director de

Amenós<sup>21</sup>) no me gustó nada. La primera versión tenía unos actores formidables: Antonio Ferrandis, Tote García Ortega (que sería una actriz fetiche mía), Amelia de la Torre, Pepe Bódalo (que no poseía grandes dotes, pero era enorme; yo iba algún domingo para comprobar cómo, mientras hacía la comedia, oía los partidos del Madrid)... Cuando vi el último montaje pensé que todo artista tiene la sensación de que el tiempo pasa sobre sus obras. Y es cierto. El tiempo pasa sobre todo. Pero hay cosas que no necesitan actualizarse. La *Divina Comedia* no necesita actualizarse. Quizás Mercero tuvo la necesidad de incorporar cosas nuevas: añadir un «coño», sacar a un negro, a un mariquita o algo. No lo sé...

*Los verdes campos...* no, pero las tres siguientes las escribí en una mesa de Santa Teresa de Jesús que yo había conseguido. Al perder la guerra, se bloquearon los bienes

---

cine en la Escuela Oficial de Cine de Madrid, en 1962. De 1966 a 1970 rueda varios documentales para televisión. En 1963 dirige su primer largometraje *Se necesita un chico*. Después haría para televisión la célebre pieza *La cabina* (1972), con José Luis López Vázquez. También en televisión produjo series tan conocidas como *Verano azul*, *Crónicas de un pueblo*, *Farmacia de guardia* y *Manolito Gafotas*. En 2007 dirigió la película *¿Y tú quién eres?*, sobre el tema del alzheimer. Sus inclusiones en el teatro son muy escasas.

<sup>21</sup> Montse Amenós (n. 1954), escenógrafa y figurinista catalana, se dio a conocer en el mundo del teatro a través de la Compañía Dagoll-Dagom, junto a Isidre Prunés, logrando éxitos tan reconocidos como *El Mikado* (1986), *Quarteto da cinque* (1987) y *Mar i cel* (1988). Posteriormente ha colaborado con los más prestigiosos directores y teatros, así como en cine.

a la Embajada Alemana, en cuyo poder estaba la mesa del Monasterio de la Encarnación, que había sido de Santa Teresa. Mesa modesta, gorda, incómoda, que cuando trabajaba en ella terminaba con las piernas amoratadas, pero con gusto. Me la llevé a la primera casa que tuve en Madrid, un apartamento pequeño, en donde, por cierto, hay una placa que dice: «En este edificio, entre tal a tal, Antonio Gala vivió años de intensidad y creación». Es cierto lo que dice, aunque me dé mucho apuro que lo diga una lápida. Allí me hice mucho daño con la mesa de Santa Teresa.

Después de *Los verdes campos...* pensé escribir una obra llamada *La piara sobre el acantilado*, basada en el tema del endemoniado de Jerasa. Yo no soy católico, pero soy muy cristiano, en el sentido de que Jesús de Nazaret me parece un personaje completamente fascinante. Jesucristo le pide al endemoniado cuál es su nombre, y éste le contesta que: «Legión, porque somos muchos». Y los demonios invaden una piara de cercos que se tiran por el acantilado. El endemoniado de Jerasa le dice a Jesucristo que quiere seguirlo, después de su fracaso. Pero aquél no lo deja. Le dice «Quédate, cuenta lo que el Padre ha hecho contigo». Sin embargo sí acepta al muchacho rico, que le dice: «Vende todo lo que tengas, y se lo das a los pobres, y luego sígueme». Escribí esta obra nada más salir de la Cartuja. Enseguida la rompí. Yo he roto muchas cosas.

*Escena Segunda.*—MIS ESTRENOS SIGUIENTES  
HASTA *LOS BUENOS DÍAS*  
*PERDIDOS*

La segunda obra que sí escribí y estrené fue *El sol en el hormiguero*, texto con un sentido político más profundo que el anterior. El simbolismo de Gulliver se entendió perfectamente. Sobre todo por los estudiantes. Por eso la prohibió Fraga<sup>22</sup> a los quince días del estreno. José Luis Alonso se empeñó en hacerla, aunque la censura hubiera cortado dieciocho folios. El protagonista no se pudo llamar El Republicano. Menos mal que dejaron que se llamara El Idealista. José Luis tuvo especial interés en mi teatro, cosa rara porque no solía repetir autores en su programación. Y menos, autores españoles vivos. Cuando di a conocer *El sol en el hormiguero* a los actores, lo hice con una lectura magnífica. El marido de Julia Gutiérrez Caba vaticinó: «¡Carcajadas homéricas! ¡Homéricas!». Pero cuando él actuaba en el escenario no se reía nadie.

---

<sup>22</sup> Manuel Fraga Iribarne (n. 1922), político español, fue Ministro de Información y Turismo con Franco, desde 1962 a 1969. En la transición jugó un papel fundamental en la creación del partido Reforma Democrática, precedente de Alianza Popular, transformado luego en Partido Popular. Con Arias Navarro fue Ministro de Gobernación (1975-1976). Ha sido Presidente de la Xunta de Galicia desde 1990 a 2005.

Hablando de simbolismo me hace gracia que algunos me incluyan en el realismo. Pero yo no soy como José María Rodríguez Méndez<sup>23</sup>, Pepe Martín Recuerda<sup>24</sup> o Lauro Olmo. En todo caso, en mis comedias habría una especie de realismo trascendido. Un realismo mágico, poético. No un realismo en el que se tenga que decir «coño» cinco o seis veces. Lo que sí me gusta

---

<sup>23</sup> José María Rodríguez Méndez (n. 1925). Madrileño de nacimiento, tras la guerra emigra a Barcelona, en donde estudia el bachillerato, y trabaja en la compañía de teatro del actor Francisco Melgares. Cursa Derecho en la Universidad de Barcelona, e ingresa en el TEU (Teatro Español Universitario) de dicha institución académica. Ejerce de apuntador en el Teatro de Cámara que dirige José Luis Alonso. Posteriormente comienza su colaboración como corresponsal en el diario barcelonés *El Noticiero Universal*. Vive la experiencia militar como oficial de complemento. En 1958 vuelve a fijar su residencia en Barcelona, uniéndose al grupo teatral «La Pipironda». Comienza a escribir teatro con *Vagones de madera* (1959), representada por el TEU de Barcelona. *Los inocentes de la Moncloa* (1961) es su primera salida profesional. *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandango* (1968), *Historia de unos cuantos* (1970) y *Flor de Otoño* (1972) obtienen notables éxitos en sus respectivos estrenos madrileños. En 1978 se traslada a vivir a El Barco de Ávila, aunque, en 1982, regresa a Madrid.

<sup>24</sup> José Martín Recuerda (1922-2006) estudia Filosofía y Letras en la Universidad de Granada, doctorándose años después en Filología Románica. Fue profesor de literatura en un instituto de su ciudad natal. En los años cincuenta dirigió el TEU de Granada. Con este grupo, en 1954 dirigió y estrenó su drama *La llanura*, al que siguió, *Las atridas* (1955) y *El payaso y los pueblos del Sur* (1956). En 1959 obtiene el Premio Lope de Vega con *El teatrito de Don Ramón*, que estrena en el Teatro Español. *Las salvajes en Puente San Gil* (1961), obra grotesca y esperpéntica, sitúa al autor en dimensión social deci-

siempre ha sido jugar con las escenografías. Los escenógrafos me parecen imprescindibles en los teatros.

Antes decía que leí *El sol en el hormiguero* a los actores. Es que me divierte mucho leer la obra a los actores el primer día de ensayos. Es una preciosa tradición. A veces, me graban la lectura y me copian los tonos. Quien mejor lo hizo fue Mari Carrillo, en *Los buenos días perdidos*. Cuando doña María, la madre del Rey, le dijo después de una función que soltaba los tacos que no parecían tacos, la actriz le respondió:

—Porque los digo como los dice el autor.

En esas lecturas me gusta darle el sentido que tiene cada personaje. Luego me deja de interesar un poco. Me gusta leer las comedias porque creo que yo leo bien. No todos los autores leen bien. Pero yo sí. Leo bien la poesía, que parece mejor cuando la recito yo.

Pero a los ensayos de mis comedias voy poco, o muy poco. Sobre todo desde que desapareció José Luis Alonso. Con él me divertía mucho porque para dirigir a los actores él mismo hacía todos los personajes. Y no reñía nunca a nadie en público. Los llamaba aparte para corregir.

---

didamente crítica. Entre sus obras posteriores se encuentran *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* (1965), y *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970), estrenada en 1977 en el teatro de la Comedia de Madrid. A finales de los años sesenta estuvo dos cursos como profesor en universidades de Estados Unidos. En 1970 es nombrado director de la cátedra Juan del Encina en la Universidad de Salamanca, regresando definitivamente a España.

Yo no. Yo decía fuerte: «¡Uy, qué mall!», y José Luis me daba una patada por debajo. Me acostumbré a callarme.

Hay actores que les gusta más ensayar que representar, porque representar todos los días es monótono. Es una vida muy dura. Sólo se puede concebir una vida así por su amor al teatro. Tienen esa vocación misteriosa que es la de representar. Los días que no lo hacen (no trabajan), se agotan más que si actúan. Yo admiro a los actores por el hecho de serlo, por hablar delante de todos los demás. Pero a ningún actor de los de antes se le ocurría salir a ver la catedral o cosas así cuando estaban de gira. Ahora sí. Ahora parece que tienen más inquietudes. Antes, no. Estaban en su hotel o pensión jugando a las cartas hasta que llegaba la obra de la función.

Antes, las grandes actrices tenían una pronunciación, un deje muy personal. La Xirgú<sup>25</sup> hablaba como

---

<sup>25</sup> Margarita Xirgu (1888-1969) se inicia como actriz en grupos de aficionados. Debuta como profesional con *Mar i cel*, de Angel Guimerá. A los veintidós años forma su propia compañía, consiguiendo gran prestigio en la escena catalana. Hace Margarita Gautier, la protagonista de *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas. De 1909 a 1916 interpreta algunas películas (*Guzmán el bueno*, *El nocturno de Chopin*, *El beso de la muerte*, *Alma torturada*, *La reina joven...*), aunque, tras esas experiencias, no volvió a ponerse ante una cámara hasta 1938, en el filme de Edmundo Guibourg *Bodas de sangre*. Todavía muy joven es empresaria del Teatro Español, de Madrid, en donde estrena autores como Valle-Inclán, Unamuno, los hermanos Machado, George Bernard Shaw, Gabriele D'Annunzio, Alejandro Casona y, sobre todo, a Federico García Lorca, del que fue asidua colaboradora. También presentó las obras de Rafael Alberti *Fermin*

una especie de cotorra borracha; Irene López Heredia<sup>26</sup>, con tono siempre trágico; Milagros Leal<sup>27</sup> también lo tenía. Echo de menos ahora ese tipo de actriz mayor, envenenada por el teatro, pero que le da a éste la impor-

---

*Galán* (1931) y *El adefesio* (1942). En 1936 iniciaba una nueva gira por Sudamérica, con obras de García Lorca, sorprendiéndole allí la guerra civil. Elige vivir en el exilio: Chile, Uruguay y Argentina. En 1945 estrena en Buenos Aires el último drama de Lorca, *La casa de Bernarda Alba*. En Montevideo funda la Escuela de Arte Dramático, en 1942. En 1949 es nombrada directora de la Escuela Dramática Municipal. A pesar de estar a punto de volver a España en diversas ocasiones, finalmente obtiene la nacionalidad uruguaya. Al cumplir 60 años Margarita dejó de interpretar y sólo se dedicó a dirigir.

<sup>26</sup> Irene López Heredia (1893-1962) fue una de las actrices emblemáticas de la escena española de la primera mitad del siglo XX. Intervino ya en la película *El golfo* (1917), de José de Togores. Viajó a América con María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza y Enrique Vilches. Encabezó la Compañía de Ricardo Baeza y, durante varios años, fue empresaria, junto a su marido, Mariano Asquerino. Con él estrenó, entre otras, *Farsa y licencia de la reina castiza* (1931), de Valle-Inclán. Tiene en su haber el monólogo *Así son todos* (1925). En los años cincuenta protagonizó *La Celestina* (1957), en el Teatro Es-lava, bajo la dirección de Luis Escobar.

<sup>27</sup> Milagros Leal Vázquez (1902 -1975). Se inicia en el teatro siendo aún una niña en la Compañía Loreto-Chicote. A temprana edad comienza a cosechar éxitos sobre el escenario, como el alcanzado con la obra *Champán*. Actriz eminentemente teatral, en 1934 crea su propia compañía junto a su marido, Salvador Soler Marí. A lo largo de una trayectoria que se prolonga durante seis décadas, se consolidaría como una de las grandes damas de la escena española del siglo XX, con éxitos tan notables como *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona; *La Celestina*, de Fernando de Rojas; y *Las mariposas son libres*, de Leonard Gershe.

tancia justa que tiene: no cree que vayan a salvar al mundo haciendo una versión insólita de Celestina o de Medea o de Jimena.

Lola Membrives<sup>28</sup> hizo *Los verdes campos...* en Buenos Aires con 80 años, y casi sin poder andar. Fue en el Teatro Sandrini. Interpretaba dos papeles, de manera que se cambiaba ocho veces de vestuario cada día. Esta actriz decía:

—¡Al que no le guste el olor de los retretes de los teatros es que no le gusta el teatro!

Aunque escribo para actrices de mucho recorrido, también de mis obras han salido actrices jóvenes, como Alicia Sánchez<sup>29</sup> (*Samarkanda*), Enma Suárez<sup>30</sup> (*El cemen-*

---

<sup>28</sup> Dolores Membrives Fernández (1888-1969), actriz dramática argentina, hija de españoles, su trabajo supuso un puente entre el teatro español y el argentino. Comenzó como tonadillera, aunque enseguida interpretó a los grandes autores de la escena de habla hispana, llegando a ser protagonista de obras de Jacinto Benavente, Federico García Lorca, los hermanos Machado y otros destacados escritores. Su formación fue en España, siendo su debut en el Teatro Apolo de Madrid. En 1905 viajó a Buenos Aires, donde continuó una carrera artística que duró más de sesenta años. En 1920 creó su propia compañía, al frente de la cual trabajó hasta 1927 siempre con grandes éxitos. En 1929 regresó a España y estrenó dos nuevas obras, *Pepa Doncel*, de Jacinto Benavente, y *La Lola se va a los Puertos*, de los hermanos Machado, obras que también representó, al año siguiente, en Buenos Aires. En 1933 dio a conocer en Argentina al poeta granadino Federico García Lorca con su obra *Bodas de Sangre*, que alcanzó un importante reconocimiento en todo el país.

<sup>29</sup> Alicia Sánchez (n. 1949), actriz española que comenzó en grupos de teatro independiente, como Tábano. Luego pasó al cine,

terio de los pájaros)... Pero no suelo escribir para protagonistas jóvenes. Yo lo haría para una compañía independiente, pero para que me estrenen una comedia, no para que me la tiren a la cara. Para actores no he escrito. La mujer me parece que está llena de expresividad; el hombre es más taciturno, actúa pero no se explica; la mujer actúa y dice por qué actúa. Es mucho más expresiva. Y es más fácil encarnar una idea en una mujer que en un hombre. La libertad, la igualdad y la fraternidad siempre son mujeres. El amor lo expresa mucho mejor la mujer que el hombre. La mujer es más capaz de amor. Deja que entre el amor y la inunde, la queme, y abata los muros de su casa, mientras que el hombre mantiene toda la casa guardadita. El hombre a mí me pone muy nervioso. Eros era un niño pero tiraba a las mujeres. El hombre debería ser igual, y en el fondo es más secreto, más cauteloso para la expresión, no para el sentimiento. Más prudente, más taciturno. También siente la felicidad ajena y la hace como propia.

A propósito de escribir para actrices, hay una anécdota muy divertida. Un autor de Valencia había escrito una comedia para María Fernanda Ladrón de Gue-

---

consiguiendo un notable reconocimiento con *Furtivos* (1975), de José Luis Borau. Actualmente se dedica tanto a la interpretación como a la dirección escénica.

<sup>30</sup> Enma Suárez es una conocida actriz española (*El perro del hortelano*, 1996, de Pilar Miró), dedicada preferentemente al cine, aunque al principio de su carrera hizo algunas producciones teatrales.

vara<sup>31</sup>. Iba todos los días a preguntarle si la había leído. Pero nunca había tenido tiempo. El autor, cansado, le dijo un día: «Mire usted, que hasta Rafael Rivelles me ha estrenado a mí». «Y a mí también», le contestó la actriz, que había sido esposa de Rivelles. «Pero como le diera las mismas representaciones que me dio a mí...».

*Noviembre y un poco de yerba* la escribí por las noches, en Bloomington, USA, en donde estaba ofreciendo un curso. La obra duró dos semanas, un fracaso. La clave me la dio Pedro Laín<sup>32</sup>, en su crítica: «Has hablado de

---

<sup>31</sup> María Fernanda Ladrón de Guevara (1896-1974) empieza su carrera como actriz de meritoria en la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, con una reposición de *La Malquerida*, de Benavente, y *La enemiga*, de Darío Nicodemi. Su presencia en los escenarios los alterna con estudios en Arte Dramático con María Tubau. En 1922 forma compañía propia, con Rafael Rivelles, con el que se casa un año después. En 1930 inicia su carrera cinematográfica con *El embrujo de Sevilla*, de Benito Perojo. Después se traslada, junto a su marido, a Hollywood y, posteriormente, a Joinville (París), en donde hace varias interpretaciones para el cine. Se divorcia de Rivelles en 1933, y se vuelve casar, terminada la guerra civil, con el también actor Pedro Larrañaga. Aunque intervino en películas muy famosas, como *Rosas de Otoño* (1943), de Juan de Orduña, y *Sabela de Cambados* (1949), de Ramón Torrado, le importaba más actuar en los escenarios, y sobre todo en el género de la alta comedia. Lo suyo era la naturalidad, pues en las tablas se movía lo mismo que en los grandes salones. En televisión hizo la serie *Mi hijo y yo*, junto a Juan Diego. Una de sus últimas películas fue *El bosque del lobo* (1970), de Pedro Olea.

<sup>32</sup> Pedro Laín Entralgo (1908-2001). Junto a Dionisio Ridruejo fundó la Revista *Escorial* en 1941, que encarnó el espíritu más

unas heridas que han producido cicatrices. Has hablado demasiado pronto». En esta obra se decía una vez «puñeta» y me lo tacharon. ¿Por qué, dije a la censura, si ya está ese taco en *Los verdes campos del Edén*? «Pues por eso, me dijeron, si ya lo ha dicho usted en una obra, ¿para qué quiere decirlo todo el tiempo?». Había que hacer el pino para poder meter cosas escondidas que entendiera el público. Entonces, la gente tenía capacidad de percepción, esa capacidad de sensibilidad que hacía entender las cosas a veces mejor que los propios autores. Cualquier cuestión era interpretada como algo mayor a su primer significado.

Pero nunca he escrito autocensurándome. He preferido que me corten a que me corte yo. Nunca he sido escandaloso y de decir tacos y decir insultos, ni de ponerme violento o atacar con furia a un régimen. Todo lo he hecho de una manera más irónica, más sonriente, más eficaz me

---

liberal dentro de Falange Española. Doctor en Medicina y licenciado en Ciencias Químicas, ocupó la cátedra de Historia de la Medicina de la Universidad Complutense de Madrid, de la que fue rector, durante el tiempo en que Ruiz-Giménez fue ministro de Educación. Laín dimitió de su cargo tras los sucesos de 1956. Miembro de la Real Academia Española (de la que fue director), de la Real Academia Nacional de Medicina y de la Real Academia de la Historia. Su obra es muy variada y extensa, habiendo tratado temas de historia de la medicina, la relación médico y enfermo, etc. En el año 1949 alcanzó gran notoriedad su libro *España como problema*, en polémica con *España sin problema* de Rafael Calvo Serer, dentro del llamado debate sobre el Ser de España. Eventualmente ejerció la crítica teatral, incluso escribió dramas para la escena.

parece, porque una persona que grita ya empieza a perder la razón en cuanto grita.

*Los buenos días perdidos* no es una de mis primeras obras. Está escrita pronto, pero no se estrenó entonces porque yo no admito malos modales. Se tuvieron malos modales por ignorancia del público con *Noviembre y un poco de yerba*. Y me dije: No escribo más teatro porque el público de España ni está preparado ni tiene el menor deseo de prepararse. Estuve tres años sin estrenar, dedicándome a otras cosas mucho más productivas. Y *Los buenos días perdidos* consiguió el Premio Nacional de Literatura. Se lo dieron en diciembre, cuando el estreno había sido en octubre de 1972.

Esta obra la escribí hacia 1970, en la mesa de Santa Teresa haciéndome polvo las espinillas. Dispone del conflicto político más claro de mis obras. El guardia de la porra, Lorenzo, como no se podía poner en escena un militar de ninguna manera, significaba los militares del ejército; el sacristán, Cleofás, como no se podía sacar a la iglesia, representaba a la iglesia; y la señora, Hortensia, era la derecha rabiosa que se agarra a la iglesia y a la milicia y a todo lo que puede; la otra, Consuelito, el pueblo tonto que se queda preñada y se tira por una torre. Es la más sencilla y directa de todas mis comedias. Sólo tiene cuatro personajes y los cuatro son perfectamente identificables. La estrenamos en el Teatro Lara, aunque tuvimos que mudarnos a otro local porque duraba y duraba.

Es una historia real, práctica, desgraciada, boba, aunque pueda parecer simbólica. Pero no es simbólica. La obra la leí en casa de los productores (Antonio Redondo) la misma noche que íbamos a salir para el Casino de Estoril, no sé a qué. Allí estaba Mari Carrillo. José Luis Alonso tenía dudas de que ésta aceptara un papel que no fuera de absoluta estrella maravillosa. Yo no la conocía. Lo leí, y antes de terminar la primera parte dijo:

–Hortensia la hace esta servidora. Sí, lo voy a hacer porque está lleno de carne, está lleno de posibilidades. ¿Podré comer pipas?

Y comía pipas. A la lectura que hice se llevó una grabadora y me cogió los tonos para aprendérselos.

Yo quería hacer una historia un poco de cocido, un poco casposa, un poco trincona, de gente trincona, de cómo era todo aquello, un poco del estraperlo, de la triste y rara posguerra, aunque ya quedara lejos. El cocido tuvo la culpa de la guerra civil. Si la gente no hubiera comido tanto cocido, no hubiera habido guerra. Esta obra tiene muchas referencias a esa guerra civil. Hortensia es un personaje con mucha carne, como había dicho Mari Carrillo. Cada representación era un duelo entre las dos actrices, Mari y Amparo Baró<sup>33</sup>. Dependía todo de cómo

---

<sup>33</sup> Amparo Baró (n. 1937), finalizados sus estudios de Bachillerato inicia su actividad artística integrándose en grupos de teatro aficionado en su Cataluña natal. Debuta profesionalmente sobre las tablas a las órdenes de Adolfo Marsillach en el Teatro Windsor de Bar-

entrara Hortensia para saber quién iba a ganar el duelo. Era una perpetua pelea para ver quién lo hacía mejor. Amparo estaba genial, nunca ha hecho otra cosa igual. El decorado lo diseñó Paco Nieva<sup>34</sup>. Y para la dirección, José Luis Alonso. Siempre he tenido en José Luis una fe ciega, y me ha convenido tenerla. Me consultó el reparto,

---

celona en 1957. Un año antes había hecho su primera aparición ante las cámaras, en la película *Carta a Sara* (1956), de Eduardo Manzanos. En esa misma época comienza también a desempeñar sus primeros papeles en Televisión Española, en donde ha sido uno de los rostros más conocidos. A lo largo de su carrera profesional ha compaginado teatro, cine y televisión. Llegó a formar su propia compañía interpretando, entre otras, *Ondina*, *El sombrero de copa*, *Frankie y la boda*, *La Dama boba*, *Los buenos días perdidos* y *Los peces rojos*.

<sup>34</sup> Francisco Nieva (n. 1924), autor teatral, escenógrafo, director de escena, narrador y pintor. Él mismo ha contado su biografía en su libro de memorias *Las cosas como fueron* (Madrid, 2002). Tempranamente atraído por el arte marchó a Madrid donde estudió pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Entabla amistad con Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro, e intenta abrirse paso como autor plástico en 1945, dentro del movimiento de vanguardia de posguerra conocido como Postismo. Entre 1948 y 1963 residió en París, en medio de un ambiente sumamente bohemio. Tras residir un año en Venecia regresó a Madrid en 1964 y, salvo largas estancias en Berlín y Roma, ha permanecido afincado en España entregado a su trabajo como escenógrafo, autor dramático y colaborador de diversas publicaciones periódicas. Desde 1949 había escrito teatro, pero sólo empezó a estrenarlo y publicarlo a partir de 1971. Su producción teatral le ha valido el Premio Nacional de Teatro en dos ocasiones (1980 y 1992). Su obra dramática está parcialmente reunida en los dos volúmenes de su *Teatro completo* (1991). Ha tenido además una relevante actividad como ensayista y articulista. En 1986 es elegido miembro de la Real Academia Española. Su teatro lo divide en

aunque por educación, porque él sabía que yo iba a decir que sí a todo.

Quería hacer algo con pocos personajes y la simplificación fue inmediata: ejército/iglesia; ricos/pobres. La derecha colaboradora; la izquierda sacrificada, tontucia. La historia se me ocurrió así, porque un cura no podía tener novia ni estar casado. Entonces se me ocurrió que fuera un sacristán. El título *Los buenos días perdidos* me apareció enseguida, y enseguida me lo pidió Mario Camus<sup>35</sup> para una película<sup>36</sup> que quería hacer con Antonio

---

dos grandes grupos: «Teatro furioso» y «Teatro de farsa y calamidad». Cuenta también con una obra narrativa, muy imaginativa, que viene a ser una prolongación de su peculiar universo. Destacamos *El viaje a Pantaélica*, *Océanida* y *La llama vestida de negro: novela de misterios y sobrecogimiento* (1995). *La mutación del primo mentiroso* (2004) fue galardonada con el I Premio de Novela Ducado de Loeches.

<sup>35</sup> Mario Camus (n. 1935) estudia en la Escuela Oficial de Cine, además de licenciarse en Derecho. Pertenece a la generación del Nuevo Cine Español de la que forman parte, entre otros, Carlos Saura, Basilio Martín Patino, José Luis Borau, Miguel Picazo y Manuel Summers. Está especializado en la adaptación de textos literarios al cine, como se comprueba en películas basadas en obras de Calderón de la Barca y Lope de Vega (*La leyenda del alcalde de Zalamea*, 1972), Ignacio Aldecoa (*Young Sánchez*, 1964; *Con el viento solano*, 1967 y *Los pájaros de Baden-Baden*, 1975), Pérez Galdós (la serie de televisión *Fortunata y Jacinta*), Camilo J. Cela (*La colmena*, 1982), Miguel Delibes (*Los santos inocentes*, 1984) y García Lorca (*La casa de Bernarda Alba*, 1987). Junto a un cine más comercial al servicio del cantante Raphael y de Sara Montiel en los años sesenta, realiza sus películas más personales en la década de los noventa, con el análisis del terrorismo de ETA presente en *Sombras en una batalla* (1993) y *La playa de los galgos*

Gades<sup>37</sup> y Marisol. Me pidió el título porque es un hermoso título. Primero salió el nombre y enseguida se me ocurrieron las cosas. Un sacristán tontucio, la derecha mandando por encima de todo, hipócrita y solapada, exa-

---

(2002), e historias críticas con la sociedad capitalista: *Después del sueño* (1992), *Adosados* (1997) y *El color de las nubes* (1998). Ha escrito los libros de relatos *Un fuego oculto* (Madrid, 2003) y *Apuntes del natural* (Santander, 2007).

<sup>36</sup> Creo que se refiere a *Los días del pasado*, que dirigió Mario Camus con Antonio Gades y Marisol, en 1977. Quizás la demora en hacerla se debiera a la censura.

<sup>37</sup> Antonio Esteve Ródenas (seudónimo de Antonio Gades) (1936-2004), bailarín y coreógrafo español, nace en el seno de una familia humilde pocos meses después de comenzar la Guerra civil española. A principios de 1937, su padre, albañil de profesión, se alista voluntario en el Ejército republicano, trasladándose al frente de Madrid. Un poco más tarde lo seguirá toda la familia. En 1949 se inscribe en una academia de baile, donde la casualidad le permitiría conocer meses más tarde a Pilar López Júlvez. Fue ésta quien le propone el nombre artístico de Antonio Gades, como recuerdo a las bailarinas gaditanas. En 1951 entra a formar parte de la compañía. Pronto descubrirá que la gran inspiración para la creación de sus propias coreografías está en el poeta Federico García Lorca. En 1962 funda su primera compañía. En Italia actuará, además de en Roma, en el Festival de Spoleto. Tras varios meses allí regresa a España representando *La historia de los tarantos*, de Alfredo Mañas, en teatro, al tiempo que hace la película *Los tarantos* (1963), de Rovira Beleta. En 1965 estrena *Don Juan* en el Teatro de la Zarzuela. En 1969 realiza la coreografía de *El amor brujo* con la Ópera de Chicago. Hasta 1974 recorrerá todo el mundo, llegando a Roma con *Crónica del suceso de bodas de sangre*. El éxito le acompaña, ya incluso en España, pero Gades anuncia su retirada y disuelve la compañía. En 1978 es nombrado Director del Ballet Nacional Español. Después, con los baila-

gerada. Todo un poco disparatado y algo caricaturesco. Un poco exagerado para que la gente se diera cuenta de que no era una historia cualquiera que yo les estaba contando; lo que yo les estaba contando era la historia. Y lo entendieron todos desde el primer momento. Con personajes muy marcados. El público nota que el guardia es un guardia raro, que ha sido campanero, que ha sido chulo y sigue siéndolo, y va a engañarlos a todos. Al público le da una alegría enorme saber que pasa lo que él ha predicho. Le da mucha alegría porque así piensa que son listísimos. La obra está llena de pequeñas sorpresas que se me iban ocurriendo sobre la marcha: lo del tío de Argentina, lo del pájaro Tarsicio... Todos los españoles durante mucho tiempo han pensado que tienen un tío que heredar y, naturalmente, lo que heredan son deudas con fulanas. Yo quería hacer una tragedia muy española, repito que muy de cocido. El título remite a los buenos días que todos hemos perdido, que hemos tenido y no hemos sabido verlo. Todos echan de menos cosas que han poseído en sus manos, han apretado, han oprimido, que las tuvieron e incluso las echaron un poco de más, en vez de menos. Ésa es la lección de esta comedia. Los buenos días que todos perdemos.

---

rines de este Ballet Nacional, forma nueva compañía hasta 1981. Antes rueda *Bodas de sangre* con Carlos Saura, con quien haría además *El amor brujo*, *Carmen* y *Flamenco*. Su última producción como coreógrafo fue *Fuenteovejuna*, sobre el texto de Lope de Vega, con adaptación de José Manuel Caballero Bonald, estrenada en la Ópera de Génova en 1994.

Hay en la obra un homenaje a *La Regenta*, un homenaje interesado, que traslada el papel de sacristán al de la catedral. El cura de *La regenta*, don Fermín, es más importante. Mi comedia es muy comedia, muy teatral. Yo tengo mucho cariño a los cuatro personajes. El que peor lo hacía, pero daba el físico, era Galiardo<sup>38</sup>. Estaba muy bien, y extraordinariamente guapo. Se comprendía perfectamente que Consuelito se enamorara de él, y la vieja también, claro. Lo estrenamos en el Teatro López de Ayala, de Badajoz, y de repente, Juan Luis Galiardo lo cambió todo. Lo hizo como si hubiera sido Marcelo Mastroiani. A José Luis Alonso lo vi absolutamente demudado. El actor le pidió perdón.

En la escena cumbre del desenterramiento, la gente no se lo podía creer. En aquella capilla, los muertos estaban enterrados de pie, como los Golfines, para darse más prisa y llegar antes al Juicio Final. Pero en las es-

---

<sup>38</sup> Juan Luis Galiardo Comes (n. 1940), actor español de cine, teatro y televisión. Abandona sus estudios para dedicarse a la interpretación, titulándose en la Escuela Oficial de Cine, hoy desaparecida. Debuta en el cine con *Acteón* (1965), de Jorge Grau. En los años ochenta trabaja en México. A su regreso a España funda la productora Penélope Films, desde la que surgen películas como *El disputado voto del señor Cayo* (1986), de Antonio Giménez-Rico, o la popular serie para televisión *Turno de oficio*. Entre las películas más representativas de su trayectoria destacan *Coqueluche* (1970), *La campanada* (1980), *Soldadito español* (1988), *Don Juan, mi querido fantasma* (1989), *Madregilda* (1993), *Familia* (1996), *Lázaro de Tormes* (2000) y *El caballero Don Quijote* (2001).

cenos más trascendentes yo siempre pongo humor. El humor tiene que ser muy breve porque, más que antídoto (yo no quiero dar antídotos para el veneno que propongo), es un gancho de abordaje, para que traguen bien el veneno. El humor en mi caso es un instrumento de trabajo. Yo no quiero hacer reír a la gente sin más, pero la que tengo delante de mí quiero que no se vaya, que se quede conmigo. Está claro que no se puede hacer un manifiesto político en forma de comedia. Es una equivocación horrorosa. A los dos días no va nadie a verla. La comedia es una comedia. En la comedia si tú quieres decir algo que haga verdaderamente reflexionar a la gente, dilo, pero adóballo, ponle sal, un poco de pimienta, guísalo bien guisado. La carne cruda no le gusta a la gente. Yo estoy dotado para esto, lo sé. Puedo hacer reír a la gente cuando quiera. Cuando está la niña tonta esa y el guardia que llega y empieza a coquetear con ella, y la coge y la sube, y la besa, en el momento más emocionante, se oye a Consuelito que dice: «Lorenzo, que se me clava el correaje, hombre...». La gente tiene que seguirme, y para seguirme tiene que reírse conmigo, si no, no me seguirá.

El suicidio es la solución más hermosa para la chica. Y la más delatora para todos los demás: para un marido cornudo y estúpido, para un policía de mierda que dice que va a tocar las campanas de Orleáns porque se enteró de que Consuelito se ha quedado embarazada, y para una señora traidora que termina diciendo que esas

campanas son un milagro y que, por lo menos, queda algo que vender. Luego llorará a su estúpida nuera.

No sufrió demasiado con la censura esta obra. Siempre ponía yo cebos para que la censura cayera en ellos y quitaran lo menos importante. A la censura, estas comedias de cocido les gusta, porque ellos eran así de casposos. Ésta se iba a llamar *Las campanas de Orleáns*, que es el título que tiene en su traducción al inglés. Pero me di cuenta de que *Los buenos días perdidos* dice muchas más cosas. Se hizo enseguida en el cine, para darme otra nueva patada en el mismo sitio que siempre me dan los del cine. La dirigió Rafael Gil<sup>39</sup>, con Teresa Rabal. Los chicos (Manolo Galiana<sup>40</sup> y Juan Luis Galiardo) eran los mismos y a

---

<sup>39</sup> Rafael Gil (1913-1986), director de cine español famoso durante el franquismo por sus adaptaciones literarias a la gran pantalla. Debutó con *El hombre que se quiso matar* (1941), sobre un relato de Wenceslao Fernández Flores, del que adaptó también *Huella de luz* (1942). Después dirigió *Un adulterio casi decente* (1969), *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), *La fe* (1947), *El gran galeoto* (1951), *La casa de la Troya* (1959), y *Nada menos que todo un hombre* (1971). Posteriormente llevó a cabo adaptaciones de Fernando Vizcaíno Casas, como *Hijos de papá* (1976), *...Y al tercer año resucitó* (1979), y *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982).

<sup>40</sup> Manuel Galiana (n. 1941), actor español de teatro, aunque muy conocido por sus aportaciones en Televisión Española en los años sesenta y setenta. En esa época incorpora con frecuencia personajes de corte idealista y de honda humanidad. Entra en la profesión con la Compañía de Amelia de la Torre, obteniendo grandes éxitos con obras como *La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona. Luego haría *A Electra le sienta bien el luto*, de Eugene O'Neill;

la señora, Queta Claver<sup>41</sup>, no le iba demasiado el papel. Bueno, a la Rabal no le va ninguno.

Cuando pasa el tiempo veo mis obras como si no las hubiera escrito. ¡Hay tanta distancia entre ellas y yo! Y no tengo la menor vanidad en eso. Creo que uno hace las cosas lo mejor que puede, y si no lo hace es que debería re-

---

*Hay una luz sobre la cama*, de Torcuato Luca de Tena y *Tango*, de Slawomir Mrozek. Entre sus últimos trabajos en el mundo del teatro destacan *El veneno del teatro*, de Rodolf Sirera; *Anselmo B o la desmedida pasión por los alféizares*, de Paco Melgares; *Abejas en diciembre*, de Alan Ayckbourn; *Ay, Carmela*, de José Sanchis Sinisterra; *Misión al pueblo desierto*, de Antonio Buero Vallejo (1999); *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand (2000), *La raya del pelo de William Holden* (2001), de Sanchis Sinisterra; *La guerra de nuestros antepasados*, de Miguel Delibes (2003) y *La comedia del bebé* (2006-2007), de Edward Albee.

<sup>41</sup> Enriqueta Claver Delás (1929-2002), Queta Claver, famosa actriz valenciana, se inició en el Conservatorio de Valencia. Siendo aún muy joven se incorporó a la Compañía teatral de Rafael Rivelles, debutando en 1950 con *Un crimen vulgar*. Enseguida se especializa en el género de la Revista, llegando a convertirse en una de las mayores vedettes de España. Alcanza el protagonismo con *Ana María* y *La chacha, Rodríguez y su padre*, de las que llegaron a hacerse más de mil representaciones, lo que la convierte en una de las artistas más populares del país. Durante años mantuvo una vinculación artística con el tandem Zori y Santos. Luego se pasó a la comedia, interviniendo, entre otras muchas, en *El nido ajeno*, de Benavente; *La casa de las chivas* y *La noche de los cien pájaros*, ambas de Jaime Salom; *El sueño de la razón*, de Antonio Buero Vallejo; *La condecoración* (1977), de Lauro Olmo; *La Saturna* (1977), de Domingo Miras; *El corto vuelo del gallo* (1980), de Jaime Salom; *La comedia de los errores* (1994), de Shakespeare, y *La camisa* (1995), de Lauro Olmo. También en cine participó en muchos de los títulos más populares de los últimos años.

tirarse de escribir o de lo que fuera. El que no ve lo que tiene delante de sus ojos tiene un plazo de caducidad. Pero el que no ve lo que no está delante de sus ojos tiene derecho a inventárselo.

*Escena Tercera.—ANILLOS PARA UNA DAMA,  
UN ÉXITO REDONDO*

*Anillos para una dama* surgió porque me llamaron de un periódico para que dijera qué me parecía que se casara Jacqueline Kennedy, ya que era amiga mía. Se bebía con ganas unos martinis que yo le preparaba, cuyos bordes mojaba ligeramente con un papel secante impregnado de chanel n.º 5. Cuando se anunció su matrimonio con Onassis padre, al día siguiente todas las señoras dijeron que era una cerda por casarse otra vez. Y yo pensé, ¿acaso alguien que está en el pedestal de la historia no puede bajarse y ser feliz pie a tierra? Eso fue lo que me dio la pista de la obra. Pensé en Andrómaca, la gran viuda de Héctor, que se quiso casar. Pero yo creía que en España somos tan brutos, que la gente hubiera dicho: «Le está muy bien empleado por llamarse Andrómaca. ¡Qué nombre más feo!». También pensé en casar en secreto a Pilar Primo de Rivera con Hitler. Pero no me divertían ninguno de los dos. Tenía que ser alguien muy español. Yendo a Valencia en autobús con un amigo escultor, Rafael Marín, pensé en el Cid Campeador. Imaginé a Doña Jimena, que también se quedó viuda, queriendo volver a casarse. Estupendo. Nada más llegar nos fuimos de inmediato a los puestos de libros que había en uno de los laterales de la Lonja, que me parece el edificio civil más bonito que hay en España. Buscamos el número 500 de Austral, el libro de Ramón Menéndez Pidal sobre el Cid. Y escribí *Anillos* en tres días. Me reí mucho y lo pasé muy bien.

Pero si no llego a encontrar ese libro quizás no hubiera escrito la comedia. No sé. Soy así de supersticioso. La escribí en Madrid, en la mesa de Santa Teresa, con los pies encogidos y las espinillas moradas.

Tuve muy claro desde el primer momento cómo tenía que ser doña Jimena. Minaya lo veía más borroso. Minaya significa camarada, amigo del señor, fiel al Cid. Se enamora de Jimena pero por respeto al Cid no hace nada. Quizás sea un poco cobarde, pero en ese momento no podía hacer nada. Minaya es muy hombre. Es muy masculino saber que no va a ser feliz porque comprende que los dos amantes están traicionando. Así no se puede ser feliz. La mujer es más sentimiento que razón, y se tira, y se arriesga, y se lanza a los brazos de quien ama. Una mujer, por amor, es capaz de hacerlo todo y después decirle al hombre: «¿Y ahora qué hacemos?». Porque el que organiza es el hombre. Jimena arriesga todo. Es una mujer un poco trastornada, y con el peso de la historia encima, aunque ella quiera sacudírselo. Siempre con la apoyatura de Constantza, la mujer que lleva al lado, que no es en absoluto su antagonista. El espectador tiene que elegir entre Minaya y Jimena, dos posturas distintas pero magníficas.

La actriz que hiciera el papel de Jimena no la tuvimos hasta el último momento. Yo hubiera pensado en otra. María Asquerino<sup>42</sup> estaba un poco en descrédito en

---

<sup>42</sup> María Asquerino Muro (n. 1925) debutó siendo una niña en el teatro de la Comedia, y ya en 1942 en el cine con la película

ese momento. Pero comprendo que tenía ese garbo de mujer histórica. El figurinista sí se pensó desde el principio que fuera Elio Berhanyer<sup>43</sup>. Siempre que se ha representado fuera de España, ha sido con su vestuario. Parecían trajes actuales pero de entonces. Quiso hacerlos en blanco y negro, menos uno que es el de la escena de amor, que le pedimos que lo hiciera rojo.

Todos los personajes de esta comedia son raros, menos Jimena. El Rey es odioso, es un trincón. El Obispo, un sinvergüenza como todos. Las niñas, aunque sólo sale

---

*Aventura* (1944), de Jerónimo Mihura. Está considerada como una de las grandes intérpretes del teatro, medio en el que ha obtenido éxitos con obras como *Madrugada* (1953), de Buero Vallejo; *El rey ha muerto* (1960), de Ionesco; *El zapato de raso* (1965), de Claudel; *Anillos para una dama* (1973), de Antonio Gala; *Motín de brujas* (1980), de Benet y Jornet, y *Roberto Zucco* (2005), de Koltés. Aunque fue muy famosa y conocida en el cine, sobre todo desde su interpretación en *Surcos* (1950), de Nieves Conde, ha sido más importante su carrera en la escena. Dirigida por Fernando Fernán Gómez aparece en algunas destacadas películas españolas, como *Mambrú se fue a la guerra* (1986), *El mar y el tiempo* (1989, Goya a la Mejor Actriz de Reparto) y *Fuera de juego* (1991). Posteriormente ha intervenido en *La Comunidad* (2000), de Alex de la Iglesia, y *Tiovivo 1950* (2004), de José Luis Garcí. En 1987 publicó sus memorias.

<sup>43</sup> Elio Berhanyer (n. 1929), artista fundamental en el mundo de la moda, dedicó no pocos esfuerzos al vestuario de cine y teatro. En 1967 representó a España en la Semana Internacional de la Moda de México y un año más tarde ofreció su primera línea masculina. En el año 1973 se decidió por combinar la Alta Costura con el *prêt-à-porter* y en esa misma época diseñó los uniformes de las azafatas de Iberia.

una, María, son unas pesadas. Con razón los de Carrión le dieron una paliza. El ama Constanza no está del todo de parte de Jimena. Todas mis amas tienen un punto de maldad; gozan de tal manera de la confianza de sus señoras que son una especie de señora razonable: la señora si razonara. Las conocen mejor que ellas. Las madres son distintas. Las amas son cómplices, y las madres nunca son cómplices. Aunque quieran, no quieren aparentarlo. Las amas muchas veces tiran las escalas para que suban los novios. Tienen la autoridad y el cariño suficiente para poder reírse de ellas. Cuando las señoras se hacen las estrechas, se ríen de ellas.

Hay en *Anillos para una dama* una de las canciones más bonitas de mis obras:

A pie van mis suspiros  
camino de mi bien.  
Antes de que ellos lleguen,  
yo llegaré;  
mi corazón con alas,  
mis suspiros a pie.  
Abierta ten la puerta;  
abierta el alma ten...

No es absurda la vida de Jimena. No es absurdo nada que pueda conmover tan seriamente un corazón humano. Sería absurdo que se enamorara de alguien que nunca va a ser suyo, que pretenda casarse con alguien que verdaderamente tiene el corazón comprometido con su recuerdo, con su señor, con su misión en el mundo. Desde

que Jimena baja la escalera cree que Minaya es el Cid. Está enamorada de Minaya y piensa que todo es posible. El enamorado nunca se da él mismo con la puerta en las narices. Siempre piensa que algo sucederá. Una persona que ama nunca es absurda, aunque sea imposible el amor. A Jimena, tal y como yo me la imagino, una Jimena hermosa, llena de vida, que quiere seguir en Valencia conquistada, se le viene todo abajo porque entregan la ciudad a los moros. Alfonso VI se va de nuevo a Burgos con el cadáver del Cid y con el «cadáver» de Jimena. Es una vida inservible, pero no absurda.

La obra fue prohibida directamente por Carrero Blanco<sup>44</sup>. Incluso no la dejó entrar en la Junta de Censura. Ellos pensaron: Caudillo que se casa con señora de Oviedo, anillos, collares, «la collares». Podía ser el matrimonio de Franco con doña Carmen «la collares». En la obra, que empezaba con el funeral del Cid, se podían unir las palabras muerte y caudillo, palabras imposible de conjugar en un escenario. La salvó Adolfo Suárez<sup>45</sup>. En sus

---

<sup>44</sup> Luis Carrero Blanco (1903-1973), almirante y político español, ocupó diversos cargos en el gobierno franquista, siendo víctima de un atentado de ETA cuando era Presidente del Gobierno de España durante la etapa final de la Dictadura.

<sup>45</sup> Adolfo Suárez González (n. 1932), abogado y político español, fue pieza clave en la transición política española tras la Dictadura de Franco. Con éste llegó a ser Ministro Secretario General del Movimiento. Posteriormente fue Presidente del Gobierno entre 1976 y 1981, siendo el primer presidente democrático desde la II República.

tiempos de Director General de Televisión había tenido grandes éxitos con mis series *Si las piedras hablaran* y *Paisaje con figuras*. Me invitó a almorzar con unos suecos que querían comprar la primera.

—Aquí está Antonio Gala, el autor de *Si las piedras hablarían...*

—Si las piedras hablarían o hablarasen, dije.

La cosa empezó regular, pero nos hicimos amigos. Suárez le dijo a Carrero que pasase *Anillos para una dama* por la censura, aunque fuera la de televisión, que era más estricta que la teatral. Y pasó. Cortaron cosas, pero pasó. Y fue un éxito muy grande. Redondo.

Y eso que el ensayo general fue muy mal. Un mal ensayo normalmente da un buen estreno. De un buen ensayo general hay que temer. Los actores se han entregado en él y al día siguiente están un poco bajos y confiados. Los estrenos salen bien por la tensión que tienen los actores. Los dos días posteriores no suelen ser buenas representaciones, porque todos están algo caídos.

En el ensayo general yo le dije a María Asquerino delante de todo el mundo:

—Has estado como una cabra enloquecida.

O no se sabía el papel o no se había enterado de nada. José Luis me rogó que le pidiera perdón. Cosa que hice.

—Mira, María. Hasta ahora has sido siempre la pobre María Asquerino. A partir de mañana, serás María Asquerino, esa cabrona.

Y lo entendió perfectamente. Entendió perfectamente que iba a tener un gran éxito, y que iba a ser criticadísima, insultadísima por sus compañeros. Y me dio un beso llorando.

Recuerdo que la primera carcajada colectiva que se oye en *Anillos para una dama* es cuando el Rey dice:

—Ancha es Castilla, pero el Cid era más ancho.

La gente interpretó que yo me estaba metiendo con alguien. Quizás porque por muy ancha que fuera Castilla, el Caudillo era más ancho. Eso es lo que yo decía en la obra pero del Cid. Precisamente en esa frase los actores empezaron a darse cuenta del sentido de comedia que tenía esa obra. El público había reparado antes. Bódalo<sup>46</sup> entró al escenario diciendo:

—¡El público lo está entendiendo todo!

---

<sup>46</sup> José Bódalo Zúffoli (1916-1985). Su nacimiento en Argentina coincidió con una gira artística de sus padres, pero pronto se traslada a Madrid en donde inicia estudios de Medicina. Tras la guerra civil emigra con su familia a Venezuela. Allí debuta en la radio, y trabaja como locutor y actor para Radio Caracas, iniciándose también en el fútbol profesional. En 1940 realiza su primera representación teatral, junto a sus padres, en la obra *Madres frente a la guerra*, con la que recorre varios países de Latinoamérica. En 1947 regresa a España para interpretar *La enemiga*, de Dario Nicodemi. Actúa también en su primera película *Alhucemas* (1948), de José López Rubio. En los siguientes años se consolida como uno de los más destacados intérpretes en el panorama artístico español, tanto en cine como en teatro y televisión. Durante muchos años fue primer actor de la Compañía María Guerrero, bajo la dirección de José Luis Alonso.

Y le dije:

–Desde luego más que tú.

Fue un estreno apoteósico. Como hacía tres meses que me habían operado de una muerte clínica la gente decía: «¡Ay, pobrecito, si se va a morir vamos a aplaudirle!». Pero tres años aplaudiendo son muchos años... José Luis Alonso, con el que mantuve una amistad tan unida como fría, se acercó a mí en el estreno y me dijo:

–Ya te dije yo que no estaba nada mal.

*Anillos para una dama* era una historia trasladada aquí. Yo no tenía que hacer grandes gesticulaciones. Intencionadamente se hablaba de café, cuando el café no estaba descubierto. Tenía un lenguaje un poco antiguo y a la vez de ahora. Y un gran final, con un velo de seis por seis que caía sobre doña Jimena.

–¡Sola! ¡Dejadme sola! ¡Lo que tengo que hacer de ahora en adelante lo puedo hacer yo sola!

Y descendía el gran manto de viuda, tan especial que lo hicieron en Italia.

Luis Escobar<sup>47</sup> quiso dirigir *Anillos para una dama*, porque estaba programada en su teatro, el Eslava. Em-

---

<sup>47</sup> Luis Escobar (1905-1991), dramaturgo, director de teatro y actor español, tenía el título de Marqués de las Marismas del Guadalquivir. En 1938 fue nombrado Jefe de la Sección de Teatro dependiente de la Jefatura de Propaganda del Ministerio del Interior del primer gobierno de Franco. Fundó y dirigió la Compañía de Teatro Nacional de FET y de las JONS, que al final de la guerra pasaría a ser

pezó los ensayos pero a mi no me gustaba nada. Yo dije que eso no iba para adelante si no la dirigía José Luis, que por cierto era discípulo de Escobar. José Luis se las arregló para dirigirla. Menos mal.

---

la del Teatro María Guerrero de Madrid. Tras su etapa en este Teatro Nacional, fue director y empresario del Teatro Eslava. Escribió diversas comedias y dirigió dos películas: *La honradez de la cerradura* (1950), basada en la obra de Jacinto Benavente y primera película de Paco Rabal como protagonista, y *La canción de la Calibran* (1951). Pasados los 70 años, Luis García Berlanga le dio un papel en *La escopeta nacional* (1977). Su interpretación del Marqués de Leguineche tuvo tanto éxito que dio lugar a otras dos películas: *Patrimonio Nacional* y *Nacional III*. Comienza así una carrera como actor encasillado en el papel de aristócrata con tintes autoparódicos (*A la pálida luz de la luna*). Murió durante el rodaje de *Fuera de juego* de Fernando Fernán-Gómez.

## Escena Cuarta.—LA TRILOGÍA DE LA LIBERTAD

Desde *¿Por qué corres, Ulises?*, que presenté en 1975, no había estrenado nada hasta *Petra Regalada*, en 1980. Aquélla fue la obra de más éxito económico que he tenido, tanto dentro como fuera de España, pero no la entendió la crítica. Entonces dije: «A la mierda los críticos», y me retiré del teatro. Estuve cinco años escribiendo para televisión, encantado de la vida.

Aparentemente, las tres comedias que forman la *Trilogía de la libertad* son parecidas a las anteriores, aunque están escritas ya sin censura. La primera de ellas, *Petra Regalada*, la hizo Amparo Rivelles<sup>48</sup>, que había anunciado

---

<sup>48</sup> María de los Desamparados Rivelles Ladrón de Guevara (n. 1925), es hija de Rafael Rivelles y María Fernanda Ladrón de Guevara, y hermana de Carlos Larrañaga, fruto del segundo matrimonio de María Fernanda con el actor Pedro Larrañaga. A pesar de su primera inclinación a estudiar pronto se dedica al cine y al teatro. Tras *Alma de Dios* (1941), de Ignacio F. Iquino, y *Los ladrones somos gente honrada* (1942), del mismo director, llega su gran éxito con *Malvaloca* (1942), de Luis Marquina, y, sobre todo, con *Un caballero famoso* (1942), de José Buchs, coincidiendo en ambas con Alfredo Mayo. Con Rafael Gil interpreta *La calle sin sol* (1948), y con Juan de Orduña, *Alba de América* (1951). Marcha a México con un contrato de seis semanas. Sin embargo, se queda allí veintiséis años, logrando ser la gran figura del teatro y de la televisión. Trabaja con Orson Welles (*Mister Arkadín*, 1955) y con Luis Alcoriza (*Presagio*, 1974). Vuelve a España a principios de la década de los ochenta, y se incorpora de manera inmediata a la profesión. Logra con la serie de

su regreso a España. Amparo acababa de hacer con gran éxito *Anillos para una dama* en México y en toda América de habla española. Pero ella prefirió otro tipo de papeles, y no quiso hacer la *Petra*, un putón que interpretó estu-pendamente Julia Gutiérrez Caba y que estuvo más de dos años en cartel. La quitamos por decisión de ella: un día me dijo que ya no salía como al principio.

A veces regalo comedias a actrices, como a Mari Carrillo, *La vieja señorita del paraíso*; a Irene Gutiérrez Caba<sup>49</sup>, *El cementerio de los pájaros*, y a Amparo Rivelles,

---

televisión *Los gozos y las sombras* un enorme éxito, así como con la obra de Sebastián Junyent *Hay que deshacer la casa* (1985), que un año después la hace en cine. En teatro interpreta *Los padres terribles* y *Rosas de Otoño*. Adolfo Marsillach la incorpora a la Compañía Nacional de Teatro Clásico para hacer *La Celestina* (1988) y *Una noche con los clásicos*, junto a María Jesús Valdés. Entre sus muchos galardones está el Goya a la mejor actriz, precisamente por *Hay que deshacer la casa*. Es Doctora *Honoris Causa* por la Universidad Politécnica de Valencia.

<sup>49</sup> Irene Gutiérrez Caba (1929-1995) Hija de los actores Emilio Gutiérrez e Irene Caba Alba, y sobrina de Julia Caba Alba, continuó la tradición familiar, como sus hermanos Emilio y Julia. Debuta en escena en 1945 con la obra *Vestida de tul*. En 1951 ingresa en la Compañía de Catalina Bárcena, participando en el reparto de *Primera de otoño*. En 1958 forma parte de la Compañía de Guadalupe Muñoz Sampedro, y en 1960, en la de María Fernanda D'Ocón. En 1963 interpreta, como primera actriz, las obras *Los derechos del hombre*, de Alfonso Paso, y *El caballero de milagro*, de Lope de Vega. En 1968 forma su propia Compañía. Entre sus últimas interpretaciones teatrales figuran: *La vieja señorita del paraíso* (1981), de Antonio Gala, y *Cena para dos* (1992), de Santiago Moncada. En los

*Petra Regalada*, aunque, como acabo de decir, no aceptara este regalo. Mari Carrillo se peleó con Vicky Lagos<sup>50</sup> en las funciones de *La vieja señorita* y se la quitamos. Se la dimos a Irene con la condición de que le escribiría otra comedia especialmente a ella, como fue *El cementerio de los pájaros*. La vida del teatro es muy complicada. Es como la del amor; tienes que darlo todo.

Esta *Trilogía de la libertad* es claramente política. En *Petra Regalada* ya hay un desánimo muy grande cuando el socialista cambia de chaqueta y abandona otra vez a la protagonista. Petra dice que hay una edad en la que todo lo que sucede sucede por segunda o tercera vez. A partir de un momento es como si la cosa volviera a la espiral de la vida: los amores, las mujeres que tienen los hijos... Petra Regalada se da cuenta de que está triste en

---

años sesenta fue uno de los rostros más conocidos en los Estudios 1 de Televisión Española.

<sup>50</sup> Aurelia Goyanes Muñoz, conocida como Vicky Lagos (n. 1938), actriz española, hija de Mimí Muñoz y hermana de Mara, María José y Conchita Goyanes, comienza su actividad artística en el mundo de la Revista, actuando como segunda vedette en la Compañía de Celia Gámez. El éxito cosechado con la representación *Tè espero en el Eslava* le permite iniciar su carrera cinematográfica con *Muchachas de azul* (1957), de Pedro Lazaga. Su paso por el cine no va mucho más allá de 1966 y sus intervenciones posteriores han sido mucho muy esporádicas. A partir de mediados de los años sesenta, se concentra en el teatro y forma su propia Compañía con su marido, el también actor Ismael Merlo, destacando el éxito que cosechan con la obra *El grito*, de Fernando Quiñones. En televisión interviene en la serie *El Súper*, y en *Como el perro y el gato*, junto a Arturo Fernández.

el momento en el que se enamora. Es una comedia que yo quiero mucho. Quizás balbuceé en ella al principio; luego, la protagonista resultó ser un personaje omnipresente. José Luis Alonso quiso que se llamara *La Petra Regalada*. El primer título que tuvo es *En Jericó resisten las murallas*. Lo gracioso del caso es que todo el mundo creyó que me había basado en una tradición andaluza. La Regalada viene de San Pedro Regalado, de Valladolid. Pero hubo quien pensó en las Petras Regaladas como institución patrocinada por el alcalde del pueblo. Una especie de inquilina, que se la llevaba el edil a su casa para sus escauceos. En un momento dado, era sustituida por una nueva Petra Regalada, quedándose la anterior como criada de la siguiente, la cual cambiaba hasta de nombre: Camila. La gente creía que esto era una realidad, una realidad andaluza, en vez de la ficción que me había inventado. Incluso creían que Petra tenía ciertos poderes cuando la visten de Virgen, con un gran manto, para pedir la lluvia.

La soledad amorosa persigue a pobre Petra Regalada, que termina yéndose con sus dos amigos, los dos únicos decentes. Eso no es quedarse en soledad. La soledad no es sólo la amorosa. La soledad de verdad es cuando se ha hecho un poco el mal y uno se muestra profundamente solo si es abandonado. Yo no me encontré nunca solo en la Cartuja porque era una soledad buscada. En español no tenemos más que una palabra, «soledad», para mostrar un estado de ánimo y una situación.

En inglés está la «solitude» (la buscada, la que tú estás conforme) y está la «loneliness» (la que te quebranta, la que se te impone, la que te parte por el eje). La única que se queda sola y por voluntad propia será la Vieja señorita. Y Jimena.

La fecha de ficción de *Petra Regalada* es como si continuara *Noviembre y un poco de yerba*. Que es la fecha que me abandonaron.

Tú me abandonarás en primavera,  
cuando sangre la dicha en los granados,  
y el secadero de ojos asombrados  
presenta la cosecha venidera...

Cuando estrené *Petra Regalada*, en febrero de 1980, y me fui después del estreno, en ese mismo viaje me quedé solo. Se quebró un amor y me quedé solo. Entonces tenía la sensación de que debía trabajar para distraerme, para distraer mi pena. Por eso escribí enseguida *La vieja señorita...*, que es el triunfo de unos amores y las desgracias de otros.

Las tres comedias de la libertad proponen grandes decepciones. Salvo en los amores individuales, que siempre se pueden conseguir, cosa que no sucede en la vida colectiva. Es un poco desalentadora esta trilogía, a pesar de que está escrita sin problemas de censura, ésa es la verdad. Los personajes, su desenvolvimiento y sus conclusiones son verdaderamente tristes. Las tres están escritas en la transición política. Es toda una crónica de la

transición la que se hace, un juicio sobre una época muy concreta de España.

Adelaida, *La vieja señorita del paraíso*, espera el regreso de aquel amor que tuvo. Vive en un mundo distinto, como la propia España vivió toda la época del franquismo. La vieja señorita en el fondo es una enamorada que defiende la libertad de la mujer para casarse con un caballero que no es de su clase, de un blanco para estar con una negra, de dos chicos, en definitiva, la libertad que todos estábamos soñando mientras no se muriera el dictador. Ella hace lo que puede para contradecir la vida de un dictador absurdo, irreflexivo y esclavizante.

Esta obra se me ocurrió en un restaurante chino que estaba en la calle de la Reina. Tenía que cenar muy deprisa porque iba a ver una comedia interpretada por Paco Martínez Soria<sup>51</sup>. Fui con el Director de Actividades de la

---

<sup>51</sup> Paco Martínez Soria (1902-1982), actor y empresario de teatro, de muy joven se traslada a Barcelona donde comienza sus estudios. Durante esta época compatibiliza su trabajo con actuaciones en grupos de aficionados del barrio de Gracia. Durante la guerra civil deja su empleo y se centra en la actividad de actor profesional. En 1938 debuta en el Teatro Fontalba, con la compañía de Rafael López Somoza, y la obra *Antonio pasó el infierno*. Dos años más tarde funda su propia empresa con la cual trabaja durante los años cuarenta, en el Teatro Urquinaona, y en la década de los cincuenta, en el Talía, ambos en Barcelona. En 1934 colabora en *Sereno... y tormenta*, de Ignacio F. Iquino, con quien haría, como actor, otras once películas. Su primer papel como protagonista será en 1938, en un mediodiámetro cómico titulado *Paquete, el fotógrafo público número uno*. Su nombre comienza a ser conocido cuando entre los años 1942 y 1944

Casa de España en París, Pepe Agost. Le dije: «Me gustaría escribir una comedia para Mari Carrillo. Tiene que ser para una vieja terrible». Estuve todo el tiempo que veía la comedia de Paco Martínez Soria (que era *La tía de Carlos*) tomando notas de cuanto se me ocurría para *La vieja señorita...* ¡Qué cosa más contradictoria! Cuando estaba allí, en aquel teatro, yo ya sabía las personificaciones de los tres tipos de amor que iba a proponer: de clases sociales diferentes, de sexo idéntico y de razas distintas. La escribí muy deprisa. La llamé «vieja señorita», porque en Andalucía llamamos «mocitas viejas» a las solteronas. Pemán<sup>52</sup>

---

es nombrado director y primer actor de la compañía titular del Teatro de la Zarzuela. Volvió al cine en los cincuenta, aunque fue en 1965 cuando, dirigido por Pedro Lazaga, consiguió notable éxito con la película *La ciudad no es para mí*. Desde ese momento no dejó de hacer el papel de *cateto* entrañable.

<sup>52</sup> José María Pemán y Pemartín (1897-1981), poeta, escritor, periodista y orador español. Estudió en el colegio del Oratorio de San Felipe Neri de Cádiz, y Derecho en Sevilla. Durante dos años trabajó como penalista. Pronto comenzó a acreditarse como poeta. Prestó un apoyo ideológico importante a la Dictadura de Primo de Rivera, siendo nombrado en 1927 presidente en Cádiz de Unión Patriótica. En los años treinta empezó a cultivar el periodismo; como articulista sería una de las firmas más asiduas en la «tercera» del diario *Abc* de Madrid. Durante la República, en 1933, funda Renovación Española, un pequeño grupo defensor de la restauración monárquica. Se destaca como un activo orador antirrepublicano, monárquico y tradicionalista. Desde el inicio de la guerra civil apoyó a los golpistas adquiriendo el sobrenombre de «Poeta alférez, que siente, canta y vive la nueva Epopeya Nacional». Durante la contienda recorrió los frentes, pronunció discursos y alternó en los hospitales con los he-

llamaba a la Virgen «la atareada del Paraíso». Entonces, entre señorita vieja y paraíso me salió la idea. Para justificar lo del «paraíso», lo más lógico es que fuera un bar, un café que ella regentaba y que estaba allí, sin cobrar ni nada, como testigo de esa ciudad misteriosa. Recuerdo que había un señor que tenía (no sé si tiene aún) un Café del Paraíso en Vallecas, que venía a verme y me traía café molido y esas cosas. Entonces todo empezó a ser coherente y me pareció que yo debía escribir sobre eso. Partiendo de esos supuestos lo que tenía que inventar eran unos personajes que de alguna forma justificaran la libertad del amor, que es lo que defiende la protagonista.

A *La vieja señorita del Paraíso* le tuve mucho cariño hasta que empezaron los ensayos. Después le perdí el

---

ridos. Publicó su *Elegía de la tradición de España* (1931), y dirigió la revista *Ellas*. En 1933 estrenó *El divino impaciente*, que obtuvo el premio Cortina de la Real Academia. Como autor teatral cultivó el drama histórico-religioso en verso (*El divino impaciente*, *Cuando las Cortes de Cádiz* y *Cisneros*), la temática andaluza (*Noche de levante en calma*), y la comedia costumbrista (*Julieta y Romeo* y *El viento sobre la tierra*). Realizó adaptaciones de obras clásicas (*Antígona*, *Hamlet* y *Edipo*). Como narrador mostró su ingenio en novelas y cuentos (*Historia del fantasma* y *doña Juanita*, *Cuentos sin importancia*, *La novela de San Martín*...). También publicó ensayos. Fue Director de la Academia Española, de 1939 a 1940, y entre 1944 y 1947, cuando renunció a su cargo para que lo ocupara Ramón Menéndez Pidal. Entre los años 1968 y 1970 trabajó para televisión y radio como autor de guiones. El programa de mayor éxito de entonces fue *El Séneca*, una serie en la que el personaje creado por Pemán derrochaba sentido común, gramática y buen humor.

cariño. No encontraba yo que hubiese sido perfectamente entendida. Como decía Mari, era un «aria coreada». Y ella, la absoluta protagonista. La llevaba bien. Fue un éxito muy grande, pero a mí me desanimó verla en escena. Me desanimaron las peleas entre Mari y Vicky Lagos. Me pareció feísimo. Tanto es así que a los ensayos de *Petra Regalada* llevaba yo a Troilo, y a los de *La vieja señorita...* no lo llevé nunca. A Troilo le gustaba el teatro. Por otro lado, tuvimos mala suerte: el negro (Juan Carlos Nasel) murió en una carretera recta chocando contra el único árbol que había en 10 ó 12 kilómetros. Yo creo que se suicidó. Tenía un perrillo, y me quedé con él. El reparto de esta obra era muy bueno. Además de Mari Carrillo, estaban Lola Cardona, Juan Diego, Víctor Valverde, Yolanda Ríos, Juan Carlos Nasel, Manuel Ángel Egea, Vicky Lagos, Manuel Torremocha, José Luis Alonso y Jesús Enguita.

Sin embargo, la obra es muy pesimista. «Bendita sea la duda que permite esperar», dice la vieja señorita. Es una frase que, desde entonces, repite mucho Mari Carrillo. Porque dudar es lo humano; es mucho más que la verdad; la verdad no es humana. Ella duda de si ha sido real su amor, duda de todo, pero tiene que mantener el tipo. Y tiene momentos de desfallecimiento. A un paraíso que no se pueda entrar de dos en dos ni es paraíso ni es nada. Al paraíso se tiene que entrar, como mínimo, con otra persona. A ser posible cuantas más mejor.

La tercera comedia de la trilogía, *El cementerio de los pájaros*, es la que le prometí escribir a Irene Gutiérrez

Caba cuando le pedí que sustituyera a Mari Carrillo en *La vieja señorita...* El papel de Irene es precioso, malvado, porque ella es la dictadora. Es el personaje sobre el que gira el resto. Siempre le doy el poder a la mujer. El ser humano llamado hombre generalmente es tonto, con honrosas excepciones. Mis protagonistas son siempre mujeres.

Estas tres comedias las dirigió Manolo Collado<sup>53</sup>. Y fueron bien. Menos me gustó lo que hizo en *Séneca y el beneficio de la duda*, la última de mis obras que puso en escena, que yo quería hacerla sin decorados, con unos escalonamientos de manera que la luz iluminara a cada personaje. Pero él me decía que eso era cine. Entonces hizo el coliseo romano. Nunca me ha gustado D'Odorico<sup>54</sup>, salvo en la *Petra Regalada*. Collado quería hacer algo grandioso. En los repartos no siempre acertaba, cosa que le sucede

---

<sup>53</sup> Manuel Collado Sillero (1944-1992), fue uno de los productores más activos del teatro durante la transición española, y director también de muchas obras. Comenzó desde muy joven como actor, para ser después productor de grupos de teatro independiente, como Goliardos y TEI. Uno de sus montajes más destacados fue *Equus* (1975), de Peter Shaffer. Dirigió también, para el Teatro María Guerrero, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán* (1978), de Valle-Inclán, con los que recorrió Hispanoamérica.

<sup>54</sup> Andrea D'Odorico (n. 1942), escenógrafo italiano afinado en España desde mucho tiempo atrás, y colaborador habitual del director de escena Miguel Narros. Desde hace algunos años es responsable de una productora teatral en la que colabora tanto en el plano artístico como en el organizativo.

también a Narros<sup>55</sup>. Pero la relación con Manolo Collado fue buena. Yo lo insultaba y él se callaba.

En el teatro, el público tiene una responsabilidad muy grande: ir, atender, escuchar... Mis espectadores no pueden quedar impasibles; deben poner de su parte. Si no, que se quedan en casa viendo la televisión. Mientras hubo censura la gente tenía cierta curiosidad por presenciar lo que sucedía en un escenario porque se daban mensajes que no se producían en otro medio de comunicación colectiva. Pero luego, cuando llegó la libertad, se quedaron en su casa. Tampoco el teatro dijo después nada interesante y que fuera revulsivo.

---

<sup>55</sup> Miguel Narros Barrios (n.1928) es uno de los más relevantes directores teatrales españoles. Tras cursar estudios en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, se traslada a Francia para completar su formación. Posteriormente ejerce como Catedrático de la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Empieza su actividad en el Teatro Español Universitario. Luego impulsa varios proyectos teatrales, como el Pequeño Teatro y posteriormente el Teatro Estudio de Madrid y el Teatro Estable Castellano, junto a José Carlos Plaza y William Layton. Con estos últimos ha sido responsable de escuelas y laboratorios de interpretación, de las que han salido muchos de los principales nombres de la escena española. Ha sido responsable en dos ocasiones de la dirección del Teatro Español, de Madrid.

## *Escena Quinta.—EL TEATRO MUSICAL*

Escribir un texto musical en vano es doloroso. Tienes que tener el productor, la cantante, el teatro en donde estrenar... Yo escribiría más para este género, pero necesito que me hagan el encargo. No se puede escribir por escribir. Salvo que tengas una ilusión personal por algo o por alguien. *Samarkanda* la redacté en menos tiempo porque quería leérsela a alguien. Ahora estoy pensando en escribir una comedia para María Jesús Valdés<sup>56</sup>. Escribir para los actores significa aprovecharte de sus risas, de sus sonrisas, de la forma de sentarse, de su forma de fumar.

---

<sup>56</sup> María Jesús Valdés (n. 1927) debuta sobre los escenarios en 1944. Mientras cursa estudios en el Instituto Beatriz Galindo de Madrid, comienza a interesarse por la interpretación. En el T.E.U. de Madrid toma la decisión de dedicarse profesionalmente al mundo del espectáculo. En 1949, Cayetano Luca de Tena la incorpora al reparto de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, en el elenco del Teatro Español. En esa época realiza también sus primeras incursiones cinematográficas, participando en *Catalina de Inglaterra* (1951) y *La laguna negra* (1952), ambas de Arturo Ruiz Castillo. En 1953 pasa a formar parte, como primera actriz, de la Compañía del Teatro María Guerrero. Un año después crea su propia compañía, junto a José Luis Alonso, en la que se integraron, entre otros, Jesús Puente, Alicia Hermida, María Luisa Ponte, Julieta Serrano, Agustín González y Francisco Valladares. Tiene ocasión de interpretar, entre otras, *Macbeth*, de Shakespeare. Tras su matrimonio dejó el teatro, volviendo a los escenarios después de quedar viuda, en 1980. Interpreta entonces *La dama del alba*, de Casona, con dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente. A partir de ese momento mantiene una

Es difícil que yo hiciera una comedia que no fuera profundamente española. Y en el género del musical, menos. Fíjense en mis títulos: *Carmen Carmen* y *La truhana*. Ambas españolísimas. Aunque la primera que hice en este género se llamaba *Spain's strip-tease*. Hacer un musical en España es muy difícil porque no existe una tradición. Es un teatro importado. La Gran Vía no es Broadway.

*Carmen Carmen* me la pidió Tamayo<sup>57</sup> para que la cantara Isabel Pantoja. Después la iba a hacer Marilina

---

presencia constante en los escenarios españoles, con papales destacados en *La visita de la vieja dama*, de Dürrenmat; *La muerte de una viajante*, de Miller, o *Carta de amor*, de Fernando Arrabal. Ha intervenido en media docena de películas, entre las que destaca *Juana la Loca* (2001), de Vicente Aranda.

<sup>57</sup> José Tamayo Rivas (1920-2003) es uno de los más grandes directores teatrales que ha dado nuestro país. Se inició en 1944, en el TEU de Granada, que, en 1946, se transformaría en la Compañía Lope de Vega, elenco con el recorrió toda España. Desde 1954 a 1962 dirigió el Teatro Español de Madrid. En 1959 fundó la compañía lírica Amadeo Vives. Después se hizo cargo del Teatro Bellas Artes, que inauguró con *Divinas palabras* (1961), de Valle-Inclán. En 1970 fue nombrado responsable del Teatro Lírico Nacional. A partir de la década de los años cincuenta dio a conocer a autores como Lorca, Valle-Inclán, Brecht, Anouilh, Dürrenmatt, Faulkner, Arthur Miller o Tennessee Williams, por citar algunos. En otro sentido, sus montajes de zarzuela han significado una enorme renovación del género lírico español, retomado por él en un momento de imparable decadencia. Así, su creación de grandes espectáculos han alcanzado difusión internacional, mereciendo destacarse la *Antología de la zarzuela*, que paseó por medio mundo entre 1969 y 1987, y a la que siguieron su-

Ross, luego Ana Belén, luego Concha Velasco<sup>58</sup>... Se estrenó en 1988, y fue un éxito enorme. Estuvo más de dos años en cartel. *La truhana* se hizo en octubre de 1992. Yo quise que se llamara así, *La truhana*, una casa que tenía Te-

---

cesivas versiones. Hacia final del siglo XX remodeló y fue empresario del Teatro Nuevo Apolo.

<sup>58</sup> Concha Velasco Verona (n.1939) estudia Danza Clásica y Española en Madrid y en el Conservatorio Nacional entre los 10 y 20 años. Se estrena como bailarina en el Cuerpo de Baile de la Ópera de La Coruña, y en la compañía de Manolo Caracol como bailaora flamenca. Debuta luego como vicietiple con Celia Gámez. Inicia su carrera en el cine a los quince años en *La reina mora* (1954), de Eusebio Fernández Ardavín y Raúl Alfonso, a la que siguen numerosos títulos como actriz de reparto. Interpreta luego como coprotagonista *Muchachas en vacaciones* (1957), de José María Elorrieta, y *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), de Rafael J. Sevilla, su consagración profesional. De esta época son éxitos como *Los tramposos* (1959), *El día de los enamorados* (1959), *Amor bajo cero* (1960), *La verbena de la paloma* (1963), e *Historias de la televisión* (1965) En los años sesenta hace un elevado número de películas con Mariano Ozores, José Luis Sáez de Heredia o Pedro Lazaga, de bajo nivel artístico. Sin embargo, en 1971 encabeza la huelga de actores, que reivindica la reducción de la jornada laboral en España. Se acerca entonces a la clase progresista del país y distancia sus apariciones en la gran pantalla para dedicarse al teatro. Por su postura liberal es vetada en TVE. Hace después papeles de corte más serio en películas como *Pim, pam, pum... fuego* (1975), de Pedro Olea; *Las largas vacaciones del 36* (1976), de Jaime Camino; *La colmena* (1982), de Mario Camus; *Esquilache* (1989), de Josefina Molina; *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (1992). En teatro también ha sido una actriz fundamental para el desarrollo de la escena española contemporánea. En 1977 estrena *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, de José Martín Recuerda, junto a Pilar Bardem y María Luisa Ponte, en la que interpretaba el personaje de

renci Moix<sup>59</sup> en el Ampurdán. Creía que ese título traía mucha suerte, por eso me propuse escribir algo que se titulara de esa manera, sin saber exactamente qué. Como en otras ocasiones, primero salió el título. Era para la Expo 92 y pensé que estaría bien hablar del momento de mayor decadencia de los reyes más grandes, cuando les quitan más tierras; y que la protagonista fuera alguien que se va a América porque no quiere acostarse con el rey. En el fondo es una gran comedia picaresca. Toda la novela picaresca

---

Mariana Pineda. Posteriormente, *Filomena Marturano* (1979), de Eduardo de Filippo; *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (1981) y *Mata Hari* (1983), ambas de Adolfo Marsillach; y *Buenas noches, Madre* (1985), de Marsha Norman. En 1986 hace *Mamá, quiero ser artista*, todo un éxito que le reporta nuevamente una gran popularidad. También en el género musical protagoniza *Carmen Carmen* (1988) y *La truhana* (1992), ambas de Antonio Gala. Sus últimas obras de teatro han sido *Inés desabrochada* (2003), también de Gala, y una nueva versión de *Filomena Marturano* (2006), de Eduardo de Filippo.

<sup>59</sup> Ramón Moix i Messeguer (Terenci Moix) (1942-2003), fue uno de los más famosos escritores de la literatura española tras la publicación de *No digas que fue un sueño* (Premio Planeta 1986), con más de un millón de ejemplares. No lejos quedó *El sueño de Alejandra* (1988). De formación autodidacta y anárquica, se dio a conocer como narrador con la obra *La torre de los vicios capitales* (1968). Fue un apasionado del cine y de la historia del antiguo Egipto. Por este hecho sus novelas más célebres se basan en amores y desamores durante el imperio faraónico. En 1992 publicó *El sexe dels àngels*. Plasmó su biografía en una trilogía denominada *Memorias del peso de la paja*. Como colaborador en publicaciones periódicos, escribió en *Téle-Express*, *Téle-Estel*, *El Correo Catalán*, *Destino*, *Nuevos Fotogramas*, *Serra d'Or* y *El País*.

está metida en *La truhana*. Arturo Pérez-Reverte<sup>60</sup>, que se dedica a la novela histórico-picaresca, no sabe nada comparado conmigo. Un crítico dijo en Sevilla que mi obra era un gran recorrido por toda la literatura del siglo XVII. Es la comedia con la que más me he reído escribiéndola. Sabía que la iba a hacer Concha, y sabía lo que le podía molestar; sabía también que la malvada Oliva lo iba a hacer mi actriz fetiche, Tote García Ortega<sup>61</sup>. Concha era ideal para el papel: baila, interpreta, canta, tiene hijos, lo tiene todo. El modelo de su personaje es la Calderona, de la que yo había escrito un *Paisaje con figura*; una actriz pretendida por el rey y que tuvo que huir de él. Desde el principio tuve claro el itinerario de la protagonista y de todos sus acompañantes: unos sinvergüenzas que huyen de Valladolid. Realmente es una novela, más que una obra de teatro, e incluso un

---

<sup>60</sup> Arturo Pérez-Reverte (n. 1951), novelista y periodista español, y desde 2003 miembro de la Real Academia Española de la Lengua, es uno de los escritores más populares y leídos de la actualidad. A pesar de que dispone de novelas de un buen ganado prestigio, la serie *Alatriste* es la que le ha dado, y sigue dando, una fama que traspasa fronteras. Con *El maestro de esgrima* (1986) se presentó en los ambientes literarios. Fue reportero de guerra durante 21 años (1973-1994), primero en *Pueblo* y luego en Televisión Española. Varias de sus novelas han sido pasadas al cine.

<sup>61</sup> Margarita García Ortega (1915-1998), más conocida como Tote García Ortega, fue una de las actrices secundarias de mayor prestigio de la escena española de la segunda mitad del siglo XX. A pesar de sus intervenciones en televisión y, más esporádicamente, en cine, fue el teatro el medio que ejerció con mayor frecuencia y éxito. Permaneció muchos años en la Compañía Nacional María Guerrero.

guión cinematográfico. Un gran fresco de toda la decadencia española: frailes, sobones, violadores, ladrones...

*La truhana* la escribí de un tirón y en muy poco tiempo. Luego la corregí un poco, pero también en poco tiempo. Una semana o así. Es mejor escribir deprisa aunque sea con errores y luego corregir. Hay que aprovechar el ímpetu y la ilusión inicial de escribir una comedia. Y soltar todas esas sinvergonzadas, los engaños y cómo vivían de mal, y cómo se resignaban a pesar de todo, y qué significaba entonces Valladolid, y lo que era Sevilla. Todo eso tenía que salir estando muy concentrado. La obra tuvo defectos de montaje: la dirección (Miguel Narros), la escenografía y, en menor medida, el vestuario. El reparto, sin ser demasiado ajustado, no estaba mal. El galán (Juan Carlos Naya) quizá fuera demasiado joven, pero es que todos los actores son demasiado jóvenes para Concha.

Antes de estos musicales había escrito *Suerte, campeón*, la única obra por la que me han puesto pleitos. Mucho después de su frustrado estreno, el músico estaba empeñado en hacerla, pero yo creí que, tras la muerte de Franco, ya no tenía sentido. Era un texto absolutamente politizado. La escenografía de Cytrynowski<sup>62</sup> empezaba por derrumbarse y así se mantenía la obra hasta el final: en constante hundimiento. Era el final de Franco, lo que se

---

<sup>62</sup> Carlos Cytrynowski (1939-1995), escenógrafo argentino afincado en Madrid desde 1976, destacó principalmente por sus colaboraciones con Adolfo Marsillach, sobre todo, como director técnico de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

veía venir. Adolfo Marsillach<sup>63</sup> y Massiel eran los protagonistas. Sin embargo, se prohibió el mismo día del ensayo general. Estaba absolutamente terminada. Tan terminada que Marsillach aprovechó el decorado para la obra que hizo a continuación, y que sustituyó a la mía: *Canta, gallo acorralado*, de la que yo mismo hice la versión del texto de O'Casey. Todo el mundo que la conocía creyó que hay una cierta semejanza (canallesca) entre mi *Suerte, campeón* y *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, de Adolfo Marsillach. Me parece que fui fusilado por el propio Marsillach.

---

<sup>63</sup> Adolfo Marsillach Soriano (1928-2002), actor, autor y director de escena español. De muy joven ingresa en el cuadro escénico de Radio Barcelona, que alterna con sus primeros papeles en el teatro. Pasa enseguida al Teatro María Guerrero, de Madrid, a las órdenes de Luis Escobar, con el que protagoniza *En la ardiente oscuridad* (1950), de Buero Vallejo. Monta después compañía propia, y empieza a dirigir al tiempo que interpreta, como era normal entonces. Pronto comprende las posibilidades de la puesta en escena, en la que destaca en montajes tan famosos con *Marat-Sade* (1968), de Peter Weiss, y *Tartufo* (1969), de Molière. Dirige su propia obra teatral *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (1981), pieza satírica y en parte autobiográfica, en la que describe las relaciones de pareja durante los años predemocráticos. En el cine intervino, entre otras, en *Cerca de la ciudad* (1952), de Luis Lucia, su primera película y, además, como protagonista; *Feromín* (1953), de Luis Lucia; *Salto a la gloria* (1959), de León Klimovsky; *Maribel y la extraña familia* (1960), de José María Forqué; *Sesión continua* (1984), de José Luis Garcí, y *Esquilache* (1988), de Josefina Molina. Para Televisión Española escribió, dirigió e interpretó series como *Silencio, se rueda*, *Silencio, se estrena*, *La señora García se confiesa* y *Fernández, punto y coma*. Marsillach fue el primer responsable del Centro Dramático Nacional (1978), y de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986). Entre

## *Epílogo.—ESCRIBIR EN EL MUNDO DE HOY*

La vida española ha cambiado profundamente desde que empecé a escribir para el teatro. Estoy completamente convencido de que ahora el pueblo español no quiere líos. Ninguno. Lo que desea cada uno es una casa. Por eso quiero meterme con un pueblo que vive bien, que se contenta con eso, y que lo que aspira es pagar las hipotecas. No quiere otra cosa. No seamos ilusos. El pueblo español no está hecho de héroes. Por lo menos, este pueblo español. El teatro quizá no sea ya el arma más oportuna para despertar conciencias o pueblos. Sería mejor la novela. Hay un desentendimiento entre públicos y escenarios. Yo ya he hecho lo que tenía que hacer y en mi época, en una época verdaderamente mala, en la que empezaba a hablarse de libertad. Ahora los jóvenes, el núcleo fundamental de los jóvenes, está completamente desentendido. La infinita desgana de los chicos, sus problemas, los tienen que tratar y contar los jóvenes. Ahora se quejan de que no tienen modelos. Que no me digan eso. Los modelos están en casa. Están sentados enfrente de ellos. Comen con ellos cuando aceptan ir a comer a casa. Los padres no tienen por qué estar diciendo: «Soy yo el modelo». Sería ridículo y terrible. Los jóvenes tienen los modelos

---

1989 y 1990 dirigió el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, del Ministerio de Cultura. Escribió sus memorias con el título *Tan lejos, tan cerca* (1998).

absolutamente a su lado. Quizás los padres les han dado demasiado. Es posible que haya habido una generación concesiva. Por eso éste no es mi mundo. Yo ya no tengo nada que ver. Y, por supuesto, no soy modelo de la juventud porque no serviría en absoluto. Yo he escrito poemas de amor cuando he sentido el amor. Y punto.

He producido mucho. Ya he hecho mucho. El prólogo de *La soledad sonora*, el libro que prefiero de los míos, es de Raúl del Pozo y se titula: «El hombre que enseñó a España a ponerse los pantalones». Rosa María Pareda dijo que Antonio Gala es el que nos ha enseñado a todos cómo teníamos que enamorarnos. Tienen que ser los jóvenes los que escriban de lo que pasa ahora. A los jóvenes dediqué *Carta a los herederos*, el best-seller en Hungría. ¿Que no les gusta de verdad la decoración de sus casas?, ¡que empiecen a tirar cuadros por la ventana! Yo ya estoy con un pie en la calle. Son ellos los que tienen que hacerlo. En uno de los ensayos de este libro, «El bastón», digo a los jóvenes que la tradición no siempre tiene que ser la rectora única de sus conductas. Ni lo que digan sus padres. Tienen que tener su personalidad. Si no la tradición, y lo que les digan los mayores, se convertirán en un bastón que bien usado ayudará pero, mal usado, trabará sus pies para caerse y darse con las narices en el suelo. Todo es una elección, pero siempre no se puede comer toda la comida masticada.

Estamos hablando de España, porque en España, hasta que se murió Franco, la vida fue de una manera. Y

desde entonces empezó una cosa que se llamó la movida, que era unos cuantos mariquitas que ponían escaparates y que se creyeron genios, pintores maravillosos, escultores maravillosos, decoradores de interior maravillosos, pero eran escaparatistas que ponían una braga aquí y una braga allí. Entonces se divinizó todo. De esa movida sólo ha quedado un director de cine gordo y poco más. Los demás han tenido que hacerse a sí mismos. Ha venido un tamiz muy exigente. Miguel Barceló<sup>64</sup> es un pintorazo, que ha tenido que jugarse todo. Y pasar hambre. Pero hay muy poca gente de verdad decidida que no sabe lo que quiere, y cuando sabe lo que quiere no lo hace con toda su alma. Y eso es peligroso.

Yo he afrontado la realidad y la he afrontado con esperanza. Eso es ser optimista. Este momento no es el mío. Ahora tengo que hablar de otras cosas quizás más trascendentales y menos temporales. Las cosas temporales tienen que resolverlas aquéllos que tienen en la mano el tiempo, que son la gente joven.

---

<sup>64</sup> Miguel Barceló (n.1957) es una de las figuras más destacadas de las artes plásticas españolas. Estudió en la Escuela de Artes Decorativas de Palma de Mallorca y en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona (1974). Más tarde se incorporó al grupo mallorquín de arte conceptual Taller Lunatic. Participó en la Bienal de São Paulo de 1981 y en la Documenta de Kassel de 1982, logrando un merecido prestigio. Sus viajes y estancias por Europa, Estados Unidos y África Occidental (Mali) han marcado su trayectoria artística a lo largo de los últimos años. Su obra refleja un notable interés por los motivos procedentes de la naturaleza, tanto terrestre como marítima.

Quizás por eso ahora pienso en el tema de los Ilustrados. Los Ilustrados es un momento en España tan doloroso que se tiene que elegir entre ser patriotas o afrancesados; entre ser cultos o enemigos de la patria. La crucifixión de ellos fue terrible: Cabarrús, Moratín, Jovellanos... Uno de ellos es el último que juzga la Inquisición: Pablo de Olavide, que es un peruano, un criollo, que viene a España. Jaime Aguirre fue el primero que me dijo que escribiera sobre Olavide. No sé si lo haré, pero es el tema que ahora me interesa.

# **GALERÍA DE FOTOS**

Montajes de obras de

**ANTONIO GALA**



# «*Los verdes campos del Edén*»

*Estreno:* Teatro María Guerrero.  
Madrid, 20 de diciembre de 1963.

*Director:* José Luis Alonso.

*Intérpretes principales:* José Bodalo, Amelia de la Torre,  
Antonio Ferrandis, Alfredo Landa...

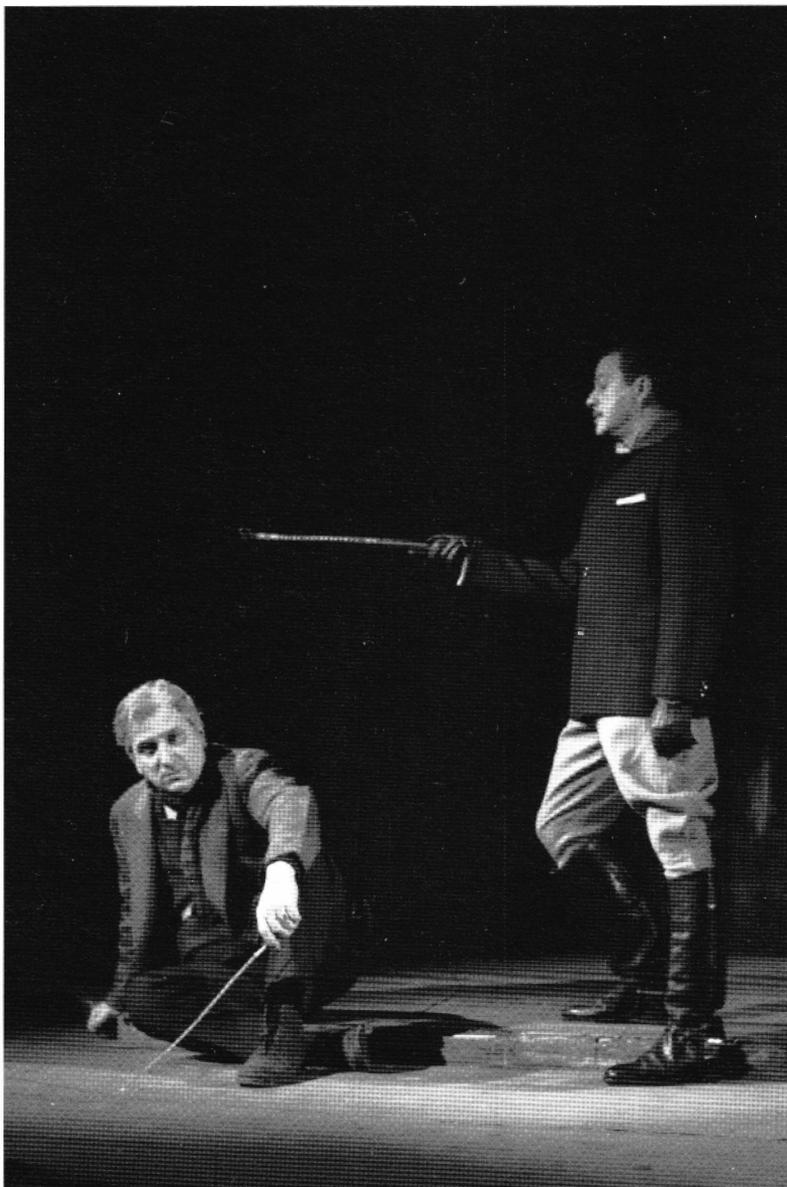
*Fotos:* Gyenes.















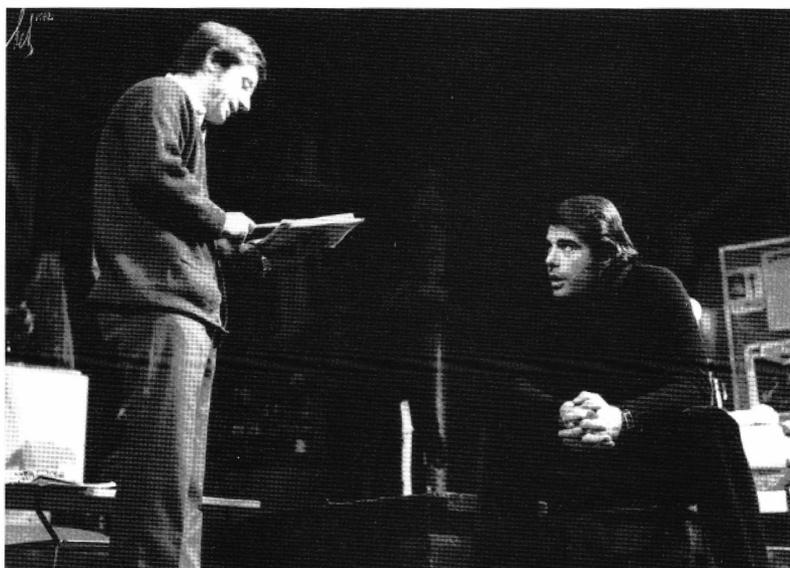
## *«Los buenos días perdidos»*

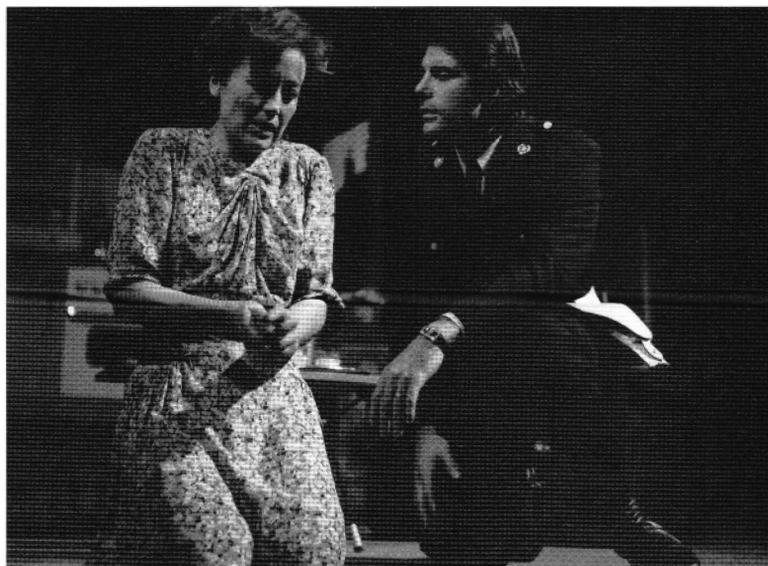
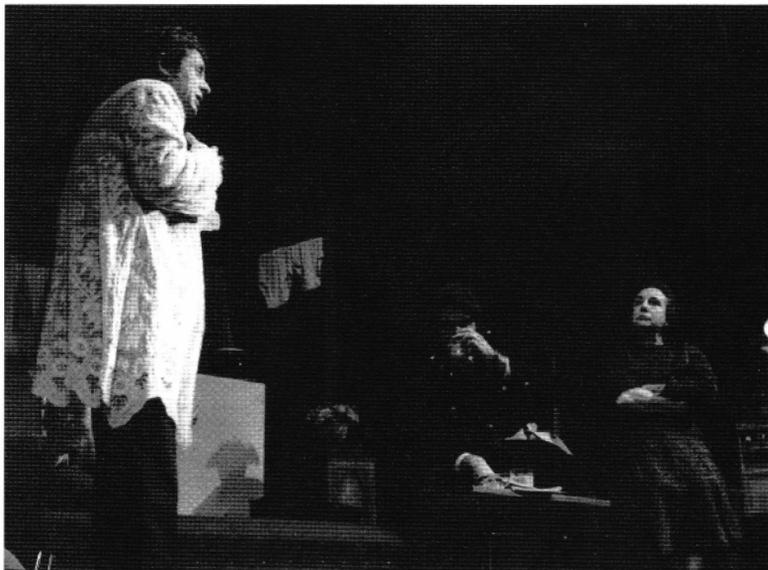
*Estreno:* Teatro Lara. Madrid, 10 de octubre de 1972.

*Director:* José Luis Alonso.

*Intérpretes:* Manuel Galiana, Mari Carrillo, Amparo Baró,  
Manuel Gallardo, Juan Luis Galiardo.

*Fotos:* Manuel Martínez Muñoz.

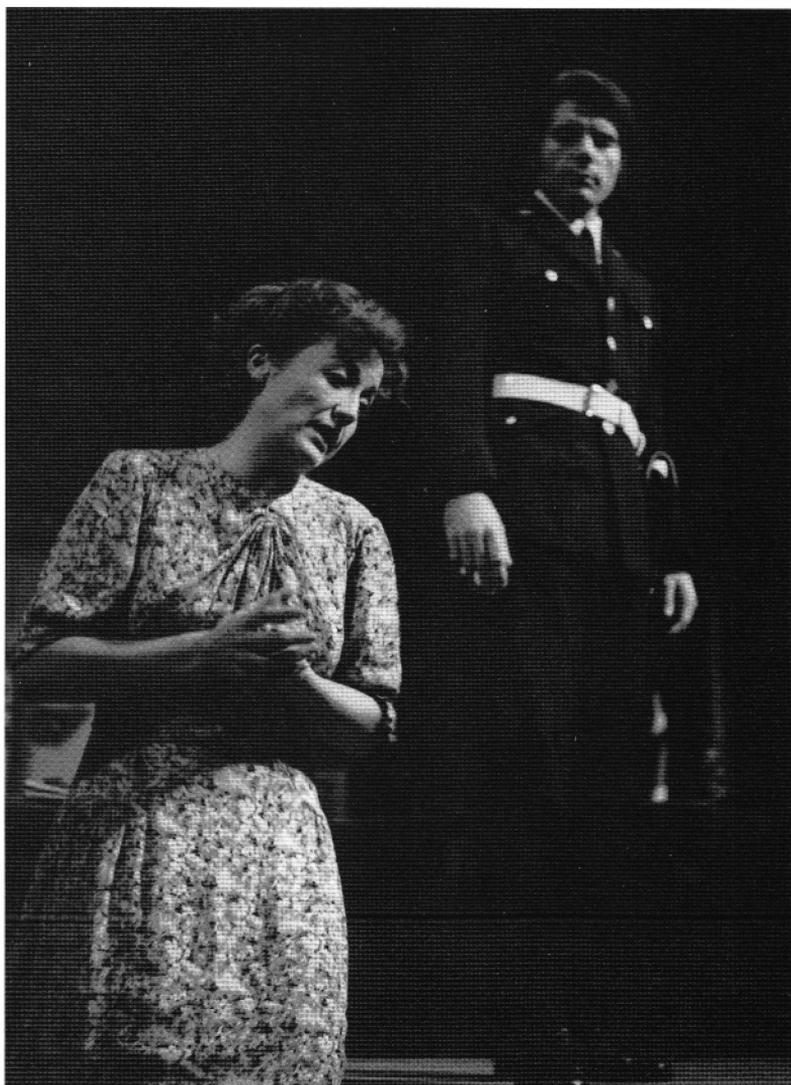














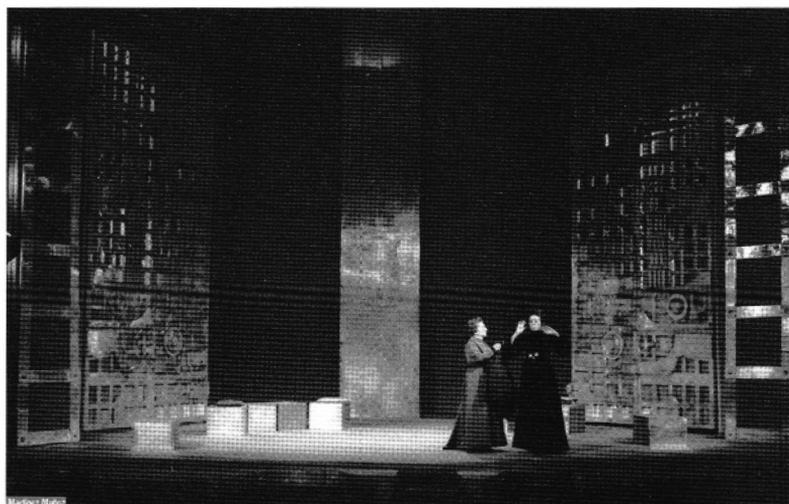
## «Anillos para una dama»

*Estreno:* Teatro Eslava. Madrid, 28 de septiembre de 1973.

*Director:* José Luis Alonso.

*Intérpretes principales:* María Asquerino, José Bódalo,  
Carlos Ballesteros, Estanis González, Tere del Río,  
Margarita García Ortega.

*Fotos:* Manuel Martínez Muñoz.









del Martínez Muñoz



El Martínez Muñoz

## *«Petra Regalada»*

*Estreno:* Teatro Príncipe. Madrid, 15 de febrero de 1980.

*Director:* Manolo Collado.

*Intérpretes principales:* Julia Gutiérrez Caba, Juan Diego,  
Aurora Redondo, Carles Canut...

*Fotos:* Manuel Martínez Muñoz.











## *«La Truhana»*

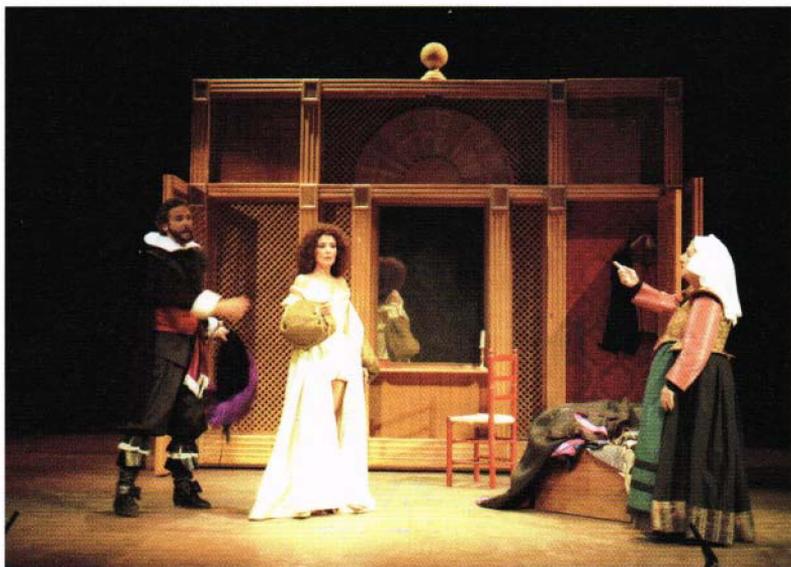
*Estreno:* Teatro Central. Sevilla, 2 de octubre de 1992.

*Director:* Miguel Narros.

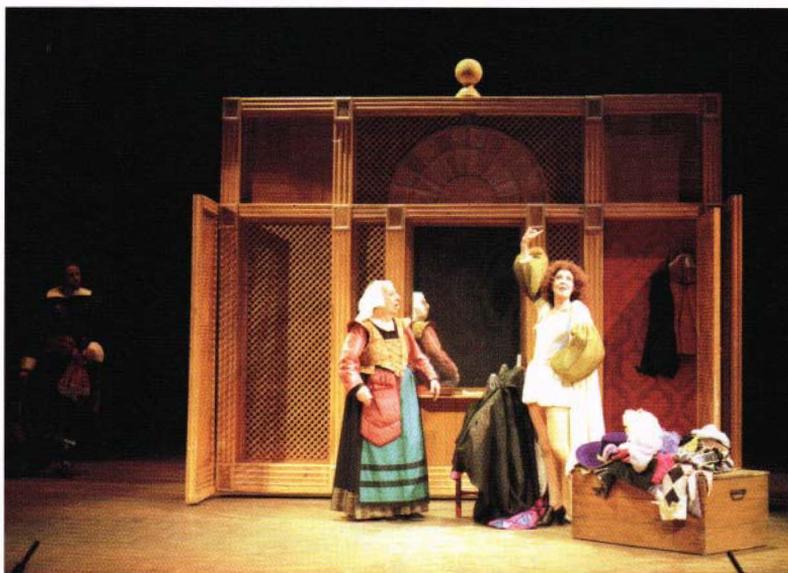
*Intérpretes principales:* Concha Velasco,  
Margarita García Ortega, Juan Carlos Naya...

*Fotos:* Chicho.











# ANTONIO GALA

## CIELO Y TIERRA

A TÍTULO de licencia y en clave gongorina, savia cordobesa al fin, creo que no sería descabellado proponer que los artistas, en cuanto a su reconocimiento público, se dividan, *sub specie astri*, en tres clases bien definidas: cometas en el caso de quienes lo obtienen con la misma celeridad con que alcanzan su ocaso; luna, cuando la luz de su creación permanece escondida hasta que, en su noche oscura, brilla inesperada; por último, hay autores, cielo y tierra, que, desde sus primicias, no cesan de imponer su presencia constante, cierta y firme. Sin duda, son éstos los menos, y, por el momento, y a la espera de que la historia prolongue su juicio, a ellos pertenece Antonio Gala.

Y es que obtener durante medio siglo un reconocimiento sostenido sólo está al alcance de unos pocos. Antonio, eso sí, ha contado para ello primero con una formación cultural y espiritual de primer orden, que hoy, cuando la base formativa de tantos artistas actuales apenas

deja ver su propio hueco, se hace todavía más evidente. Después, con una cualidad que, en su sentido más profundo, es indisoluble de la creación artística: Antonio Gala es, por encima de todo, en sociedad perfecta con aquel otro andaluz universal, «poeta por la gracia de Dios –o del Demonio– y también por la gracia de la técnica y el esfuerzo». Poesía que no es un género, al fin y con todas sus variaciones sólo un recipiente más de la creación artística, sino una cualidad de ser y de estar, de ser creador, de estar creando y darse en la creación. Cualidad tan grande e inasible que quien la posee verdaderamente la derrama, porque no tiene otro remedio, sobre el mundo todo, sobre lo inmenso y sobre minúsculo, y a todo el mundo, a los opulentos, a quienes fustiga, y a los desastrados, a quienes da esperanza. Y como el objetivo es gigantesco y se precisa saltar *por fuertes y fronteras*, el poeta verdadero nunca se resigna, mejor no puede, a darse, a verterse en una sola vasija: por eso, Antonio Gala, que jamás ha renunciado a ser él mismo y ser comunitario simultáneamente, ha tenido que volcar su poesía en la narración corta o larga, en la lírica, en la prensa, en la televisión, en el cine, en el teatro..., en su propia imagen. Una poesía que, desde su autenticidad, ha sido, no podía ser de otra manera, una invitación permanente al amor, obviamente no a todo lo que llamamos amor, y a la libertad, naturalmente tampoco a las manipulaciones de que es objeto.

Y con ese vasto propósito, Antonio Gala ha intentado siempre purgar al espectador enfrentándole al

mismo tiempo a su realidad humana, a sus pasiones, a su deseo siempre insatisfecho de ser feliz, y a su realidad histórica, la que día a día, le enfrenta, muchas veces sin advertirlo, con ese poder-nogal «que no deja crecer nada bajo su sombra», y la que, desde el pasado, tira de nosotros con esa fuerza de siglos que, en palabras del propio Antonio, «nos conforma, nos reforma y nos transforma».

En esa doble operación en la que Gala se ha embarcado para que el espectador se entere, se divierta y reflexione, ha debido elevarse a la trascendencia universal y hurgar en lo terreno concreto, religar lo más poético y lo más prosaico. Todo ello desde la búsqueda de una coherencia personal y artística que conjuga la ética de quien se sabe efímero y limitado, pero, por eso mismo, instado al *carpe diem* vital y artístico, utilizando siempre un sentido último de reflexión moral que se conjuga con la alegría de vivir, una capacidad ilimitada para dudar sin descanso que en absoluto se enreda en la desorientación, un modo de pensamiento que, desde la paradoja, pone en evidencia, desnuda, la realidad. Una realidad poliédrica en que hará hablar a las piedras o ver que el niño más pequeño es más grande que el rey más poderoso, que los vivos pueden estar bien muertos o que los despreciados son fuentes inagotables del y para el amor. Al fin, toda su obra, apelando a un alto sentido moral, está escrita pensando en alguien que ha perdido la libertad y, por tanto, dado que ambos son inseparables, el amor. Por eso, pensando en los ayunos de libertad y de amor, creo que su obra y su creación son

al fin un al fin un singular testimonio poético y vital de una y de otro.

El Centro que dirijo atesora una pequeña porción –diez horas de vídeo, unas seiscientas fotografías, programas, libros, una inolvidable entrevista grabada en su domicilio el 15 de diciembre de 2004– de la formidable memoria que ha dejado Antonio Gala sobre los escenarios, donde ha trazado por tantos años un insustituible retrato de España, siempre con la intención fructífera de comunicar y educar a la vez. Reviso el cuaderno de dirección de José Luis Alonso para su puesta en escena de *Los verdes campos del Edén*, en 1963, con los borrones negros de la censura y las anotaciones del genial director que puso a Antonio Gala sobre los escenarios por primera vez. Impresiona pensar lo que ha sido el paso de la Historia desde entonces y es sobre ese paisaje donde se agiganta la presencia permanente de un autor dramático que ha querido mirar su mundo más cercano para trascender, para convertirse en águila que no desprecia el lodo, sin perder por ello a uno solo de sus espectadores. Algunos han intentado motejar su creación dramática con marbetes como «teatro de ideas» o «lenguaje elaborado». Por mi parte, señalaría que, hoy más que nunca, no nos sobran ni las unas ni el otro. Gracias, Antonio, en nombre del teatro y, sobre todo, de cada ser humano.

JULIO HUÉLAMO KOSMA

*(Director del Centro de Documentación Teatral)*

# ÍNDICE

- PRÓLOGO, a cargo de Juan Manuel Suárez Japón  
(Rector de la Universidad Internacional de Andalucía) / 7
- NOTA PRELIMINAR, por César Oliva  
(Director de la Escuela de Teatro) / 13
- APUNTE BIOGRÁFICO DE ANTONIO GALA / 17
- ANTONIO GALA EN LA ANTONIO MACHADO.  
Selección de fotos de clase / 23
- EL TEATRO QUE YO ESCRIBO. EL TEATRO QUE YO AMO.  
Monólogo de César Oliva, con palabras de Antonio Gala / 29
- GALERÍA DE FOTOS de montajes de Antonio Gala / 109
- ANTONIO GALA, CIELO Y TIERRA. Julio Huélamo  
(Director del Centro de Documentación Teatral) / 145



