

Antología y defensa de Fernando Fernán-Gómez

Pedro VÍllora

El fallecimiento de Fernando Fernán-Gómez (1921-2007) coincidió con las fechas en que terminaba de prepararse el número anterior de la revista *Acotaciones*, donde, casualmente, aparecía un excelente artículo del profesor Manuel Barrera Benítez titulado «Sancho y Quijote en el teatro de Fernando Fernán-Gómez»<sup>1</sup>. La generosidad de la familia del artista y las facilidades prestadas por su amiga y colaboradora, Kathleen López, han hecho posible que en este número se publique una de sus últimas obras, *Defensa de Sancho Panza*, que en 2003 le valiese al escritor el primero de sus tres Premios Max al mejor autor (los otros obtenidos por *Las bicicletas son para el verano* en 2004 y *Morir cuerdo y vivir loco* en 2005, que se suman al conseguido por *Lazarillo de Tormes* en 1998 como mejor adaptación teatral). No habría sido muy lógico repetir aquí un artículo tan reciente pero que sin duda serviría a la perfección como introducción para la que, en definitiva, es la primera edición de uno de sus tres textos de mayor éxito popular junto a *Las bicicletas* y *Lazarillo*. Remito al artículo del profesor Barrera Benítez para un mayor acercamiento al texto, así como a la espero que próxima publicación de su tesis doctoral titulada *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez*, que servirá para conocer mejor un terreno hasta ahora poco transitado<sup>2</sup>.

En esta introducción he preferido limitarme a recoger algunos materiales que permitan entender la visión que el propio Fernán-Gómez tenía de sí mismo como dramaturgo. Son varios los lugares en los que ha escrito o al menos reflexionado sobre una carrera que alcanza, sin contar probables inéditos, la cifra de trece títulos, entre adaptaciones y obras originales<sup>3</sup>. Sin embargo, no es en sus memorias donde dedique mayor atención a este asunto, sino en una conferencia con la que participó en el seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo «Literatura medieval y literatura contemporánea» que, dirigido por Francisco Rico y con Fernando Valls como secretario, reunió en agosto de 1984, en el Palacio de la Magdalena de Santander, a investigadores y universitarios con creadores como Juan Benet, Jaime Gil de Biedma, Juan Goytisolo y Fernán-Gómez. Un año después, Andrés Trapiello publicó en su editorial un volumen<sup>4</sup> con las intervenciones de los cuatro artistas junto a un apéndice del director del seminario. El escrito de Fernán-Gómez se titula «Edad Media y modernidad: La experiencia teatral», y surge de los entonces recientes estrenos de varias obras cuyas ambientadas en siglos pasados o que, en todo caso, podrían ser consideradas históricas:

Una de mis aspiraciones, de mis más inmodestas aspiraciones, sería no existir en mis obras como autor. Esto, que de una manera o de

<sup>1</sup> cf. *Acotaciones* nº 19, julio-diciembre 2007, 9-25.

<sup>2</sup> Aunque con excepciones tan notables como la tesis de Cristina Ros Berenguer, *Fernando Fernán-Gómez*, autor, de 1996, que puede consultarse en la web [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com). También se prevé en un futuro inmediato la tesis de Juan Carlos Romero Molina sobre la escritura de Albert Boadella, Adolfo Marsillach, Fernando Arrabal y Fernando Fernán-Gómez.

<sup>3</sup> Más adelante se incluyen referencias del autor a una versión de *Estebanillo González*. Por otra parte, Miguel Medina Vicario, en el capítulo «Fernando Fernán-Gómez: la apasionada fidelidad por el teatro» publicado por Javier Angulo y Francisco Llinás dentro de su libro *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper* (Patrimonio Municipal de Cultura, San Sebastián, 1993), menciona entre las piezas de finales de los cuarenta una titulada *Delito de sangre* que, «iniciada y abandonada en el acto segundo, trataba una historia enmarcada en la guerra civil española».

<sup>4</sup> Juan Benet (et al.): *Edad Media y literatura contemporánea*. Trieste, Madrid, 1985.

otra está recomendado en algunas preceptivas literarias antes de que se descubriera el culto a la personalidad, el autoculto he querido decir, es para mí una tentación. Quizá una tentación diabólica, ya que implica la soberbia de aspirar a lo imposible. Quisiera yo que existieran mis obras, que fuesen leídas, que fuesen vistas –si eran escénicas–, que se las tuviera en cierta consideración, que a alguien le agradasen, pero que no se pudiera decir de ellas: «se ve que las ha escrito ése». Quisiera que existiesen mis personajes y que se les identificara. Pero que no pudiera acertar por sus conductas, por sus expresiones, por sus decisiones quién era su padre literario<sup>5</sup>.

Para el autor, este anhelo de desaparecer tras su escritura podía provenir de su vocación de actor, que le llevaba al ideal de ser otro cada día. En realidad, creía posible que se hubiese dedicado a ser cómico por fingir que era actor y conseguir que sus colegas, aquellos con la capacidad de contratarlo, se lo creyesen. Posteriormente habrían venido su fingimiento de ser director de cine (con la obligación de caracterizarse y comportarse como tal) y el algo más difícil de disfrazarse de escritor. Se trataba, en definitiva, de comportarse siempre como correspondía a la situación y al momento:

Este impulso me llevó a simular cuando escribí *La coartada* que era autor de dramas renacentistas; autor de teatro de costumbres cuando *Las bicicletas son para el verano*; especialista irónico, humorista y moderno en la Edad Media, al componer *Del rey Ordás y su infamia y Ojos de bosque*<sup>6</sup>.

Aunque en esta conferencia colocase la simulación de escritor tras las de actor y director de cine, tanto en sus memorias como en entrevistas confiesa que la interpretación y la literatura (siquiera la dramática) estaban entre sus objetivos y aficiones a edad temprana:

Durante los últimos cinco meses del año 36 y buena parte del 37 no hacía nada. Estaba casi siempre encerrado en casa, leyendo o escribiendo, tratando de inventar juegos sobre la guerra o el fútbol utilizando el hule a cuadros que protegía la mesa del comedor. Mi madre y mi abuela tenían un miedo exagerado por mí; miedo que desapareció poco a poco, no porque yo creciera, sino porque la guerra se fue convirtiendo en costumbre.

En los primeros meses de aquel encierro escribí en casa, en colaboración con mi amigo y compañero de estudios Ángel García del Barrio, unas comedias feísimas, imitación del peor teatro al uso. Encontré en el baúl de la buhardilla más de cuarenta ejemplares de la colección *La Farsa*, en la que se publicó lo mejor y lo peor del teatro español y extranjero de los años veinte y treinta, otros tantos me prestó Piedad, la novia de mi tío, y más de un centenar de obras teatrales de otras colecciones compré a precios baratísimos. Todo aquello lo leí para aprender a escribir comedias<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> F.F.G., «Edad Media y modernidad», en Juan Benet (et. al), o.c. 56.

<sup>6</sup> F.F.G., «Edad Media...», 57.

<sup>7</sup> F.F.G.: *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*. Debate, Madrid, 1998. 218.

No hay constancia de que esas supuestamente imitativas y feísimas comedias se hayan conservado, ni siquiera la que acaso podría considerarse su primer estreno en el ámbito del teatro de aficionados y cuyo título se ignora:

Mi amigo y compañero de juegos Tono organizó en su casa una velada teatral infantil y para ella escribí un cuadro, directamente imitado de los que publicaba *Gente menuda*, el suplemento infantil de la revista *Blanco y negro*. No vi la representación, que tuvo lugar en el comedor de su casa, porque ya era muy mayor y me daba vergüenza haber contribuido a aquel espectáculo para niños<sup>8</sup>.

Al margen de estos intentos infantiles, la obra que siempre se ha considerado la primera es *Pareja para la eternidad*. Se la dedica a su abuela, «en cuyo constante envejecer aprendí la vida», y es un texto en dos escenas, la primera de las cuales sucede en un parque público y la segunda en el interior de una casa, precisando que «ambas, en Madrid y en mis días». Así la valoraría en 1984 al escritor y cineasta Juan Tébar:

Tenía como muchas pretensiones, pretensiones poéticas. Alguien me dijo que había influencias en el diálogo del teatro de Giradoux. Lo que yo había tratado de hacer era lo que entonces se llamaba, y me parece que hoy se sigue llamando, «teatro de vanguardia» (...). Todos sabemos lo que es: en el primer cuadro hablaban un hada y un boxeador, y en el segundo, una domadora y un paralítico. Eso es teatro de vanguardia<sup>9</sup>.

En la primera escena, un boxeador está sentado en un banco del parque. En el momento en que comienza la acción aparece un hada, «hija de un ángel y una sirena», cuyos pechos son «dos pequeños globitos enhiestos preparados para el mejor de los vuelos, envueltos en papel de plata, bombones para un dios viejecito y glotón». El texto juega con la duda de si no serán más que dos oficinistas mal vestidos y desgachados a quienes la fuerza erótica de la primera impresión los lleva a ver al otro según sus anhelos previos: «El hada ha sentido que aquel joven desnudo encarna exactamente el ideal masculino de sus sueños, formados con residuos de conversaciones de señoras expertas de cuarenta años. El boxeador, que aquella niña es el plan ideal con que satisfacer su intuida ansia de belleza, y deslumbrar a sus amigos del café».

En la segunda escena, un paralítico y una domadora de fieras lamentan estar juntos en vez de estar acariciando el uno al hada y la otra al boxeador. Aunque quizá ninguna de estas cuatro identidades sea la real.

Las memorias pasan muy por encima de esta pieza, cuyo origen sitúa en la órbita intelectual de las tertulias del Café Gijón:

Por verme casi a diario en el Café, no había otra razón, los jóvenes existencialistas me encargaron una comedia en un acto. Habían organizado unas representaciones de teatro de vanguardia que tenían lugar en el Beatriz. Pero fueron tan efímeras, que cuando concluí de escribir la obra, *Pareja para la eternidad*, cuya duración no superaba la media hora, aquella campaña teatral ya se había frustrado<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Íd., 221.

<sup>9</sup> Juan Tébar: *Fernando Fernán-Gómez, escritor (diálogo en tres actos)*. Aujana, Madrid, 1984. 83.

<sup>10</sup> F.F.G.: *El tiempo...* 440.

Algo más de información proporcionan las conversaciones con Enrique Brassó, porque se menciona la emisión radiofónica de la obra y algunos datos acerca de su publicación. Además la compara, para bien, con la que escribió a continuación, *Marido y medio*:

Y la otra obra que escribí a mí me gusta más, me sigue pareciendo mejor, pero es tan absolutamente corta... Es una obra experimental en un acto que escribí precisamente en la época aquella del Café Gijón cuando apareció el grupo este «existencialista» de Sastre y Paso. Y ellos hacían unas veladas de teatro experimental en las que solían estrenar obras nuevas. Entonces, por mediación de alguien que no recuerdo ahora quién pueda ser, me dijeron que si quería escribir una. Y en lo que yo tardé en escribirla, aquellas veladas dejaron de existir y no se representó en público. Simplemente se publicó en revistas de la época especializadas en poesía o en teatro como dos o tres veces, y se hizo una versión radiofónica que dirigió Juan Guerrero Zamora. Se llamaba *Pareja para la eternidad*<sup>11</sup>.

La primera publicación de *Pareja para la eternidad* se produce en el número 14 de la revista madrileña *Acanto*, con fecha de 1947. La edición que he manejado es un cuadernillo que conserva la Biblioteca Nacional con una dedicatoria manuscrita del autor a Ramón de Garciasol. Es el ejemplar número 68 de una serie de trescientos numerados, en cuyo colofón se lee: «Se terminó de imprimir *Pareja para la eternidad* de Fernando Fernán-Gómez, en los Talleres Gráficas Uguina, de Madrid, el día 25 de enero de 1949». Lo curioso es que, tras la indicación TELÓN, se incluye la fecha de escritura: «Arenas de San Pedro-Madrid, marzo-abril de 1948». Si aceptamos esta fecha, habría una contradicción con la de la revista *Acanto*, aunque también es posible que la revista dirigida por José García Nieto apareciese en 1948 pese a que su registro fuese de un año antes. No lo sé. En cualquier caso, no es más que un detalle menor fácilmente investigable. Si lo traigo a colación es porque es el primer referente de lo que a partir de finales de los años sesenta sí va a convertirse en un problema para estudiosos: establecer la cronología de los textos de Fernán-Gómez y, consecuentemente, las relaciones de unos con otros, máxime cuando estamos ante un autor que, al menos desde entonces, reconocerá que su método de escritura consiste en redactar algunas cuartillas sobre una situación –no es preciso que sea la inicial- y guardarlas durante muchos años antes de retomarlas y convertirlas en una obra definitiva. Las fechas de edición no coincidirán con las de estreno, lo cual es normal, pero tampoco con las de escritura, y el orden de publicación será distinto al de creación: una confusión que quizá sea irrelevante para el lector o espectador, pero sí problemática para el investigador.

El 7 de junio de 1950 –no de 1959, como suele repetirse- estrenó en el Teatro Gran Vía de Madrid *Marido y medio*. Cuando Brassó le comenta que en aquellos años, además de cine, también escribió alguna pieza teatral, Fernán-Gómez está a punto de negarlo:

Te iba a decir que no, que sólo había hecho una obra teatral en un acto. Además hice una cosa pero que, de lo puro mal que salió, yo mismo olvido. Aunque noto que no es un olvido subconsciente sino un olvido

---

<sup>11</sup> Enrique Brassó: *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*. Espasa Calpe, Madrid, 2002. 73.

completamente consciente. La verdad es que hice una obra que incluso se estrenó financiada por mí. Yo he tenido por dos veces repetido el mismo error: el ver con absoluta claridad cómo se hacía un tipo –en este caso de teatro, y en el otro de cine-, apoyado exclusivamente en lo comercial, completamente convencido de que podía traicionar, digamos, mis gustos; pero sabiendo perfectamente cómo se hacía una comedia comercial utilizando los resortes tópicos y que fuera económica de decorados y de reparto. Tan completamente estaba convencido de esto, de cuál tenía que ser el género, de cómo se escribía la función y de cómo se montaba su mecánica, que la escribí, la financié y la estrené. Y no le interesó absolutamente a nadie a ningún nivel. Y menos que a ninguno al comercial. No fue nunca nadie a verla. Luego yo me agarraba a que sí que tenía razón porque era una comedia cómica (primera condición que veía para que la comercialidad no fallase) que transcurría dentro de una clase social determinada para que los personajes pudieran salir bien vestidos. Incluso en muchos momentos la obra no ya inspirada sino casi copiada de modelos que a mí me parecían infalibles. Efectivamente, la crítica puso muy mal a la obra. Además, cosa curiosa, yo en la obra acumulaba todos mis conocimientos, y debían ser tan ciertos y tan exactos que la crítica lo que decía luego es que había puesto las cosas que había que poner siempre en las funciones, y que eran unos topicazos espantosos, y que aquello no podía ser. A lo que yo me agarraba era a que, en aquella época, se acostumbraba mucho a que cuando una comedia iba mal de ingresos se organizaba una representación para la radio, se radiaba, y al oírla la gente desde sus casas la entrada subía mucho durante tres o cuatro días. En esta representación radiada las entradas se regalaban al público, a través de Radio Madrid, y claro el teatro estaba lleno. Pues efectivamente este día que mi comedia, que se llamaba *Marido y medio*, se representó con la sala llena y con este público normal, ingenuo y elemental, la comedia funcionaba exactamente como yo lo había previsto: se reían donde tenían que reírse, se callaban donde se tenían que callar, y aplaudían al final de los actos y al final de la comedia. Luego, al día siguiente, siguió sin venir nadie a ver la función. Y no hubo nadie-nadie-nadie nunca. Entonces, como es lógico, durante los tres o cuatro primeros días de las representaciones, viendo los defectos que tenía la función sentí que se reavivaba mi vocación de autor, pero en el sentido éste de obras comerciales muy claramente construidas. Y pensaba en cómo limar en mi siguiente obra, que ya veía inmediata, los defectos y errores en que podía haber incurrido en la primera. Pero luego, en los quince o veinte días que se siguió dando la obra, ya me desanimó tanto la desatención que simplemente no lo hice<sup>12</sup>.

La contradicción entre el ámbito comercial para el que escribe *Marido y medio* y el ambiente intelectual del Café Gijón, tan frecuentado por Fernán-Gómez que llegó a fundar el premio homónimo de novela que aún existe, tiene su propio análisis en *El tiempo amarillo*:

---

<sup>12</sup> Íd.

Otro trabajo literario de aquellos tiempos, la comedia frívola *Marido y medio*, no debo atribuirla a la influencia del Café, pues aquellas tertulias eran exigentes y mi intento había sido escribir una obra de lo que se llamaba «teatro comercial». Estaba convencido de que aquello era muy fácil. Con unas cuantas confidencias sobre la carpintería teatral que le había sonsacado a Jardiel Poncela en el saloncillo del teatro de la Comedia y lo que aprendí de algunas obras del mismo género que me sirvieron de modelos podía ser que no alcanzase un gran éxito, pero que lograba una comedia tan aceptable como las demás que se estrenaban, y que divertiría mucho al público, era seguro. Financié yo mismo el estreno. Todas las críticas fueron adversas; y en cuanto a la reacción del público es imposible saber nada, porque durante los quince días de representaciones no acudió.

Ya me había ofrecido Carlos Llopis la posibilidad de estrenar una obra suya en el teatro de la Comedia y este proyecto, añadido a nuestra amistad, le movió a adoptar el papel de maestro, de mentor en mi nueva actividad de autor teatral. Me hizo una o dos observaciones atinadas sobre errores que tenía la obra y que se habrían podido evitar si se la hubiera dado a leer antes del estreno, y añadió:

-A ti te ha perjudicado el Café Gijón.

Quería decir que por mi asistencia a ese Café, por ser uno de los que allí se reunían, con Camilo José Cela, con García Nieto, con Ruiz Iriarte, Mercedes Fórmica, Eugenia Serrano, Gerardo Diego..., la crítica y los profesionales y los estrenistas esperaban otra cosa de mí, no una simple comedieta al uso, que perseguía sólo la eficacia. Y debía de estar convencido de su opinión, porque él nunca asomó la nariz por el Café.

Aprendí que lo del «teatro comercial» no era tan fácil como me había imaginado y decidí que si no pensaba abandonar mi vocación de autor teatral debía ser más exigente conmigo mismo ya que el no serlo no me ponía en la ruta de los grandes beneficios. Lo fui tanto, que hasta veinte años después no empecé a escribir otra obra, *La coartada*<sup>13</sup>.

En la conferencia sobre su teatro histórico, Fernán-Gómez habla de distintas corrientes para el tratamiento de la Edad Media: la poética, la naturalista, la filosófica y la irónica. En esta última cree que podrían clasificarse tanto *Del rey Ordás y su infamia* como *Ojos de bosque*, pero es significativo que precise lo siguiente: «...no *La coartada*, que se vuelve de espaldas a la burla, a la alegría, y se apunta algo a lo trascendente»<sup>14</sup>. Con la escritura de *La coartada* comienza su etapa de esplendor y consolidación como dramaturgo. Trata de la conjura de los Pazzi y el Papado contra los Médicis, y uno de sus mayores logros es la creación del personaje Maffei, el clérigo que será finalmente el asesino cuando el mercenario contratado se niegue a cumplir su cometido por no profanar el sagrado lugar de la iglesia donde ha de cometerse el crimen. La estructura de la pieza avanza a saltos, conforme a Maffei le asaltan los recuerdos que van condicionando o modificando sus decisiones y dudas.

*La coartada* obtuvo en 1974 el accésit del Premio Lope de Vega. Fue, pues, la finalista del año en que Domingo Miras ganó con *De San Pascual a San Gil*. Tardó once años en estrenarse (es posterior, por tanto, a *Los domingos, bacanal, Las bicicletas son para el verano* y *Del rey Ordás y su infamia*). Lo hizo el 26 de abril de 1985 en el

<sup>13</sup> F.F.G.: *El tiempo...* 441.

<sup>14</sup> F.F.G., «Edad Media...», 50.

Centro Cultural de la Villa de Madrid, dirigida por Luis Iturri y un reparto encabezado por Juan Ribó. Junto a él, intérpretes del prestigio de Miguel Ángel Rellán, Saturnino García, Jorge Bosso, Tito Valverde o Emma Cohen. Un mes después se publicó en un volumen conjunto con *Los domingos, bacanal*. En 1987 volvió a publicarse, esta vez sin compañera. En las dos ediciones se incluye la siguiente nota fechada en 1985:

Una de mis lecturas preferidas de infancia y de adolescencia eran los folletines del siglo XIX. Me hubiera gustado escribir una novela histórica. Pero no me he considerado capacitado para ello ni por lo de novela, ni por lo de histórica.

Quizá en teatro fuera más fácil, pensé durante algún tiempo. Pero no encontraba el tema.

Creí encontrarlo en un libro sobre el Renacimiento, de Fred Berence, o en uno sobre Lorenzo el Magnífico de Marcel Brion. No recuerdo bien. Hace ya mucho tiempo. Fue por los años cincuenta.

Un bandido no se atrevía a cometer un magnicidio en la iglesia y ocupaba su lugar un cura.

Puse manos a la obra, pero las quité muy pronto. Y el caso era que me gustaba lo que había escrito. No recuerdo por dónde comencé el trabajo, porque casi nunca lo empiezo por el principio, sino por lo que me resulta más fácil, o por lo que pienso que está ya más dentro de mí. Que se puede parecer más a un recuerdo que a una invención. Pero las circunstancias no me parecían propicias. ¿Para qué trabajar en algo que, posiblemente, no sirviera para nada?

A comienzos de los años setenta, aunque no había muerto Franco ni había cambiado el régimen, el ambiente me pareció más favorable y pensé que aquel *drama histórico* podía ser adecuado para optar al premio «Lope de Vega». Rafael Azcona me hizo el favor de traerme de Italia – porque en las librerías españolas es difícil encontrar cosas- las *Historias florentinas* de Maquiavelo y las *Obras Completas* de Alfieri, que había tratado el mismo tema en *La conjuración de los Pazzi*. Escribí y reescribí, más laboriosamente de lo que habría sido mi deseo, la obra, la presenté al concurso, y me llevé una enorme alegría al enterarme por la prensa de que estaba entre las seis finalistas. Alguien había considerado que mi trabajo de escritor era aceptable, y eso para mí resultaba más que suficiente.

*La coartada* quedó segunda en el reparto de premios –puesto que considero muy honroso- y dos o tres empresarios teatrales, casi todos los que había, se interesaron por ella; pero después de leerla, a todos les pareció que era muy arriesgado, por razones económicas, llevarla a escena. No tengo nada contra ellos, porque estoy muy de acuerdo con su opinión<sup>15</sup>.

En 1978, *Las bicicletas son para el verano* fue galardonada con el Premio Lope de Vega correspondiente a 1977. Por extraño que hoy pueda parecer, la concesión del premio fue dificultosa<sup>16</sup>, abundante en reuniones del jurado, actas desaparecidas, reclamaciones de los finalistas... Polémicas nada inusuales dentro de la evolución de

<sup>15</sup> F.F.G.: *La coartada*. Ediciones Antonio Machado, Madrid, 1987. 79-80.

<sup>16</sup> cf. Eduardo Pérez-Rasilla y Julio Enrique Checa: *El Premio Lope de Vega. Historia y desarrollo*. ADE, Madrid, 2006. 152-173.

este premio y que en nada empañan la calidad de una de las tres obras que, a juicio de muchos, son las más relevantes de su historia (las otras son *La sirena varada*, de Alejandro Casona, premiada en 1933, e *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, en 1948).

Escribí *La coartada*, que obtuvo el accésit del premio Lope de Vega, y luego, una comedia, *Las bicicletas son para el verano*, que obtuvo el premio en el mismo concurso. Cuando a medianoche nos comunicaron la noticia –ella [Emma Cohen] cogió el teléfono, nunca había visto tanto gozo en su mirada- descorchamos una botella de champán, recorrimos la casa paseando a grandes zancadas, muertos de risa, saludándonos al cruzarnos, enhorabuena, enhorabuena, llenos los dos de la misma alegría.

Saco a colación esto de los premios, aunque sea inmodestia –que lo es-, porque aunque todos sepamos lo que tienen de lotería, de trapicheo, lo cierto es que contribuyen a aumentar la seguridad en uno mismo, que tanta falta hace en estos menesteres, y les hace sentirse orgullosos a los amigos, que tanto interesa conservar<sup>17</sup>.

El estreno también es problemático, en tanto que se retrasa cuatro años y se programa para una breve temporada en el Teatro Español. Pero ya en los ensayos previos a la primera función del 23 de abril de 1982, el éxito se intuye y se comenta, y el público exige la continuidad del montaje, que se logra trasladándolo al Centro Cultural de la Villa. Los premios privados y oficiales se acumularán, tanto sobre como el autor como sobre el director, José Carlos Plaza. En cuanto al reparto, baste recordar a Agustín González, Berta Riaza, Enriqueta Carballeira, María Luisa Ponte o Mercedes Prendes para apreciar su excelencia.

He aquí la nota redactada por el autor con motivo del estreno:

Desde tiempo atrás sentía el deseo de escribir algo –novela, cine, teatro- que sucediese en la época de mi adolescencia. Para los hombres de mi edad aquellos años de transición coinciden con el suceso más trágico de nuestra historia cercana. Pero yo no quería hacer una tragedia, ni siquiera un drama, sino algo sencillo, cotidiano, en que las situaciones límite, si existían, no lo parecieran. Pretendía que la tensión no estuviera nunca cerca de las candilejas, sino en el telón de fondo de la Historia.

Si las clasificaciones valieran, yo diría que intenté hacer una «comedia de costumbres», aunque a causa de la guerra estas costumbres resultaran algo insólitas.

La fotografía no ha podido ser una instantánea, porque está realizada muchos años después. Los personajes se han movido, los contornos se han borrado, muchas cosas ya no son. Desde la ventana junto a la que escribía, sin haber viajado yo, la ciudad ya era otra.

He mirado hacia atrás –sin ira-, y toda esta realidad es una realidad recordada. Este ver a la gente, las cosas, los sucesos, a través de la niebla luminosa del recuerdo, a pesar de los fallos de la memoria, creo que no ha perjudicado mi proyecto, sino que me ha servido de ayuda.

---

<sup>17</sup> F.F.G.: *El tiempo...* 475-476.



Hace muchos años leí, creo que en un artículo de Pérez de Ayala, que el sentido etimológico de la palabra recordar es «acercar de nuevo al corazón».

Eso es algo de lo que he intentado con este trabajo: acercar aquellos tiempos al corazón. Por lo menos, al mío<sup>18</sup>

Antes de aparecer en febrero de 1984 en la colección Austral de Espasa Calpe, *Las bicicletas son para el verano* se publica en la revista *Primer Acto* nº 195, de septiembre-octubre 1982, precedida de un estudio de Ignacio Amestoy Eguiguren titulado «Hoy es la caverna todavía» y de una entrevista de Fermín Cabal a José Carlos Plaza, «En defensa del trabajo en equipo», sumamente interesante por plantear las colisiones entre el teatro independiente, el comercial y el público, de la que vale la pena extraer la siguiente afirmación del director de algunos de los mejores montajes del teatro español contemporáneo: «*Las bicicletas* es una función simpática, encantadora, tierna... que no plantea, ni se lo propone, ninguna transgresión del orden, sino una especie de cosa dulce, bien hecha, desde luego... ¡pero es que sabemos hacer teatro! Es que ya está bien de sorprenderse de que haya cosas que salgan bien. ¡Los actores españoles son muy buenos, los directores no somos genios, pero lo sabemos hacer!... Volviendo al problema que tratábamos, la cuestión está en cómo, sin renunciar a la experimentación dramática, encontrar la vía para llegar al público, y creo que esta vía pasa necesariamente por la nacionalización del teatro»<sup>19</sup>.

Por tratarse del primer estudio de importancia sobre la obra maestra del autor, es oportuno recordar parte del artículo de Amestoy:

#### 1.- LA SOMBRA DE PLATÓN ES ALARGADA.

(...) En *Las bicicletas*, como en algunas grandes obras del teatro universal, se da el caso de la existencia sobre las tablas de un grupo de antagonistas, un grupo humano, que lucha frente al protagonista –el dominador, el tirano, el ser sobrenatural, el maligno, etc.- ausente. Un protagonista ausente de la escena de manera expresa. Sus acciones determinarán lo que ocurre sobre las tablas.

Volvemos al mito de la caverna de Platón, según el cual la condición humana es semejante a la de unos prisioneros encadenados desde su infancia en una oscura caverna, obligados a mirar, para saber lo que ocurre en el exterior, la pared donde se proyectan las sombras de las acciones exteriores. Para los prisioneros sólo hay dos realidades: la suya propia y la de las sombras.

(...) En *Las bicicletas*, sin dejarnos llevar por los indudables logros superficiales, llegaremos a observar una concepción dramática total en la línea de los más asfixiantes argumentos del teatro existencialista y del absurdo. Los personajes de la familia de Don Luis y Doña Dolores, junto a sus vecinos, nos ofrecen un mosaico de preocupaciones individuales, vitales, que dependen de la realidad proyectada en el exterior, una realidad que ellos no pueden controlar. Es la guerra civil, de punta a cabo, la realidad superior que les golpea ahora. (...) Los disparos vienen de la caverna. Sean de quien sean, matan.

#### II. COMO EN UN ESPEJO.

<sup>18</sup> cf. F.F.G., «Prehistoria de *Las bicicletas*...», en VV.AA.: *6 dramaturgos españoles del s. XX. Teatro en democracia*. Primer Acto, Madrid, 1989. 109-110.

<sup>19</sup> Primer Acto nº 195, 9.

(...) En *Las bicicletas* todo surge de lo particular, de lo cotidiano, de la anécdota, para convertirse en universal, en perenne, en categoría. La observación de Fernán Gómez nos rescata situaciones, maneras, actitudes de unas personas normales comportándose, como pueden, ante el huracán que se les ha venido encima, al ser convidados de piedra de una contienda en la que ellos tan sólo pueden poner sus ideales, limpios unos e interesados los otros, y sus esperanzas.

Y junto a la observación de las cosas, la observación del lenguaje (...) Muchas veces el lenguaje va unido a las cosas: la botella de «Anís Las Cadenas» o «los cromos de Nestlé esos de los niños...» Es el lenguaje de la caverna. Se dicen nombres, pero sin saber quienes han sido los padres de esos nombres.

### III. MIRANDO HACIA ATRÁS SIN IRA.

Le creemos a Fernán Gómez que haya mirado hacia atrás sin ira. Pensamos que lo ha hecho no sin una amargura incontenible, sin embargo (...) Un perfecto seguimiento cronológico del desastre nacional fuera de la caverna es reflejado dentro por la vía de los refugios antibombas del hambre creciente, de los pactismos, de los afanes de simple supervivencia, de la sordidez de muchas acciones que tenían que haber sido de otra forma, de la euforia de los que se «pasan», del miedo de los vencidos (...).

«Pero no ha llegado la paz, Luis, ha llegado la victoria». La comedia se transforma en tragedia y es entonces cuando se nos distancia esa caverna y la vemos allá lejos. Y nos vemos a nosotros metidos en la caverna. Berta Riaza (Doña Dolores) y Agustín González (Don Luis), junto a todos los demás, nos reflejan, están en el espejo de la caverna que hay que romper cada día, cada semana, cada mes, cada año, cada siglo... para salir de esta eterna mazmorra, o al menos intentarlo<sup>20</sup>.

Desde que estrenase *Marido y medio* en 1950, tuvieron que pasar treinta años para que otra obra de Fernando Fernán-Gómez se pusiese en escena. Los retrasos de *Las bicicletas son para el verano* impidieron que fuera esta la obra con la que se volviese a mostrar en público como dramaturgo, y ese honor recayó en *Los domingos, bacanal*, estrenada el 2 de agosto de 1980 en el Teatro Maravillas de Madrid. El director fue Alberto Alonso, Manuel Mampaso el escenógrafo, y Daniel Dicenta y Emma Cohen los protagonistas:

Sin duda estimulados por el premio Lope de Vega obtenido por *Las bicicletas son para el verano* y en la creencia de que ello me podía dar algún prestigio como autor, mi ayudante de dirección en *El alcalde de Zalamea*, Alberto Alonso, y Emma Cohen se esforzaron en poner en escena *Los domingos, bacanal*, una comedia que había terminado de escribir hacía unos dos años y que concebí más bien como un ejercicio para actores que como un espectáculo para el público. Pero lo cierto es que unos actores sin público no son tales actores, y estaba deseando que la obra se representase (...).

---

<sup>20</sup> Primer Acto nº 195, 4-6.

La singularidad que tiene esta obra –singularidad interesante para los actores- consiste en que así como en otros espectáculos un actor interpreta dos personajes distintos –como en las obras sobre hermanos gemelos-, en ésta dos actores distintos tienen que interpretar el mismo personaje. Y los dos deben interpretarlo de la misma manera, con los mismos ademanes, tonos de voz y parecidos tics. En cuanto a la intención o sentido de la obra, quien mejor lo captó fue Haro Tecglen, no en la crítica, que no la hizo él, sino en un comentario que publicó posteriormente.

Empecé a escribir esta obra con otro título que ahora no recuerdo, once años antes que *Las bicicletas son para el verano*, y definitivamente la hice entre el 78 y el 80, no lo sé con exactitud. Cuando la comencé, años sesenta, intenté trivializar, poner al alcance del público común un género de teatro minoritario, entonces en boga, sobre los problemas de la identidad, la máscara, la personalidad. Tanto a Juan Tébar como a Haro Tecglen la obra les parecía bien, pero encontraban desacertado el final. Lo modifiqué cuando la obra se publicó, y a Haro Tecglen, que fue el encargado de escribir el prefacio, le pareció peor todavía, o más difícil de aceptar por los espectadores. Creo que los dos finales son desacertados.

Aparte del desenlace, *Los domingos, bacanal* –título homenaje a Berlanga, autor de *Los jueves, milagro*; también una de las protagonistas se llama Jesusa, como su mujer- tiene algunos errores de estructura, respecto a la relación actores-público, pero no acierto a determinar concretamente cuáles son. No son aquellos en los que el espectador se pierde, no entiende, porque intentaba utilizar la técnica del género policiaco en el que el interés se mantiene porque el espectador o el lector no entiende bien, y como no entiende, por eso sigue con la atención despierta. Pretendía que si el espectador no sabía cuál era el problema tuviera interés por averiguarlo. Pero no se me olvida, siempre lo he tenido presente, que para Aristóteles, en la poesía dramática lo fundamental es «la ordenación de los acontecimientos». Y creo que, comparado conmigo mismo, en *Las bicicletas son para el verano* la ordenación de los acontecimientos está bastante conseguida, pero en *Los domingos, bacanal* no lo está del todo.

El estreno fue seguido con bastante atención y en algunas escenas el público rió en los momentos previstos. Al final aplaudió con amabilidad y en el momento de salir yo a recoger los aplausos, un espectador pateó con furia. Un periodista, con la disculpa de hacerme una interviú, me increpó desabridamente cuando en respuesta a sus preguntas le informé de que la obra que acababa de ver no tenía argumento. Mi amigo Manuel Pilares, cuando me dio el abrazo de rigor, me dijo entre sonrisas cómplices que muchos espectadores estaban decepcionados porque no habían encontrado la presentación, el nudo y el desenlace.

Días después, en la calle, los miembros de una familia, que salían de la representación, indignados por lo que acababan de ver, me rodearon, me denostaron, me insultaron con tal violencia que otras personas desconocidas se acercaron a defenderme.

La obra, aunque desagradable y no muy atractiva para el público, no era tan incomprensible como yo creía<sup>21</sup>.

En la nota final con que se cierra la edición del texto, el autor aporta alguna información más, como el título que barajó mientras la escribía y que no recordaba en el momento en que redactaba las memorias, el eco del *Homo ludens* de Huizinga o una mayor especificación en los cambios efectuados en el texto con vistas a la publicación:

En principio esta comedia es sólo el pretexto para un ejercicio de actores. Así se concibió. Como una disculpa para que un grupo de ellos pudieran hacer eso que tanto les tienta y que muy pocas veces pueden conseguir: interpretar varios personajes dentro de un solo. Como si ninguno de ellos fueran verdad del todo, o como si todos fueran verdad.

Al igual que casi todas mis obras, ésta está pensada –si es que lo está– unos cuantos años antes de ser escrita. Emborroneé primero ocho o diez folios de diálogos y ahí suspendí el trabajo. Me parecía, en aquellos tiempos, inútil proseguirlo. Recuerdo que entonces el título de la comedia era *Domingo burgués*, que nunca encontré acertado.

Reanudé la labor muchos años después, tras el premio «Lope de Vega» obtenido por *Las bicicletas son para el verano*, pero antes de su estreno.

No puedo alardear de haber sido muy original en el tema de esta comedia. Pertenece a algo que ya, cuando la pensé, podía considerarse como un género. El que podríamos denominar teatro-juego, y, que si uno fuera a ponerse pedante, diría que tiene resonancias de Huizinga.

En ocasión de su estreno, la acogida que mereció no fue muy favorable. Ya, durante los ensayos generales, un amigo íntimo corrió al café de los cómicos a decir que seis o siete días después habría desaparecido del cartel. Una familia de asistentes a una de las representaciones previas me agredió verbal, pero muy violentamente, en plena calle.

Estrenada en circunstancias adversas, un ardiente, implacable verano madrileño, llegó a representarse durante dos meses, pero eso fue todo, aunque algunos amigos, tan íntimos como el consignado más arriba, encontraran válido mi trabajo. El juicio de los críticos –los de la prensa y los de las tertulias– fue en general negativo. Pero también fue, excepcionalmente, favorable.

De las críticas favorables, he recogido en esta edición definitiva algunas censuras, las que consideré más acertadas. Ha desaparecido una disparatada escena con exhibición de desnudos que no le parecía bien al director de cine Manuel Gutiérrez Aragón, y he modificado el final de la obra por consejo del crítico teatral Eduardo Haro Tecglen<sup>22</sup>.

Tras el estreno de *Los domingos, bacanal*, los años ochenta se revelan fructíferos para un dramaturgo que publica y estrena *Las bicicletas son para el verano* y *La coartada*. Además concluye otras dos obras más que, pese a ser estrenadas, aún permanecen inéditas: *Del rey Ordás y su infamia* y *Ojos de bosque*. Ambas coinciden en planteamientos y objetivos, y podría considerarse que forman un díptico, hasta el punto

---

<sup>21</sup> F.F.G.: *El tiempo...* 502-504.

<sup>22</sup> F.F.G.: *La coartada. Los domingos...* 211-212.

de que algunos comentaristas se han referido a ellas como una suerte de trilogía frustrada.

*Del rey Ordás y su infamia* se estrenó el 22 de agosto de 1983 en el Teatro Palacio del Progreso de Madrid, con dirección del autor e interpretada, entre otros, por José Luis Pellicena, Inma de Santis, Emma Cohen, José Pedro Carrión, Jorge Bosso, Fernando Hilbeck y Helena Fernán-Gómez. El 9 de julio de 1986 se estrenó *Ojos de bosque* en la Plaza de la Almudena de Madrid, dentro de la programación de los Veranos de la Villa. Fernando Fernán-Gómez no sólo escribió el texto sino que también se encargó de la dirección, la escenografía, la iluminación y el vestuario. Algunos de sus intérpretes fueron Julia Trujillo, Emma Cohen, Antonio Iranzo y José María Escuer.

Con *Ojos de bosque* ocurrió algo parecido a *El viaje a ninguna parte*: su primera aparición pública fue en forma de emisión radiofónica. Un medio gracias al cual ya se habían difundido tanto *Pareja para la eternidad* como *Marido y medio*, además de otras de las que el autor ha dado noticia y que tal vez algún día aparezcan:

Me pidieron para Radio Nacional alguna comedia, o algo parecido, que durase aproximadamente una hora. Recurrí a una que tenía empezada. Una especie de glosa del popular romance de la niña guerrera, del que existen varias versiones en nuestro país. Cuando años antes empecé a escribirla, la abandoné porque no conseguí que la acción se ciñera a un corto número de personajes y a muy pocos decorados. Lo que me salía era más un guión de cine que una obra teatral de fácil montaje. Mas para el cine no veía adecuado el tema ni el lenguaje versificado y de largas parrafadas que pensaba utilizar. Para la radio, en cambio, nada de esto –ni el extenso reparto, ni el verso, ni la movilidad y cantidad de los decorados– eran problemas. Escribí la versión radiofónica de *Ojos de bosque*, que dirigió Concha Barral y en la que intervinieron como actores, entre otros, Emma Cohen, Emilio Gutiérrez Caba, Ángel Picazo, Francisco Algora, Luis Varela...

Encontré el resultado muy satisfactorio y, mientras escuchaba la emisión, evocaba los años 40 y 41, cuando unas veces en colaboración con José Luis Herencia y otras solo escribí más de diez comedietas para la radio. Me habría gustado cultivar más ese medio<sup>23</sup>.

La conferencia ya citada «Edad Media y modernidad: La experiencia teatral» se centra justamente en la génesis de *Ojos de bosque* y *Del rey Ordás y su infamia*. Habla de su interés por el ambiente y argumentos medievales y por la literatura clásica, que será una fuente que nutrirá muchos de sus textos dramáticos posteriores:

No sé si el ser aficionado a la lectura del Romancero y a los temas de la Edad Media puede ser razón válida para componer una obra teatral, pero me temo que en mi caso no haya otra de más peso.

De los romances que conozco siempre han atraído más mi atención los amorosos que los guerreros, sobre todo los amorosos que se acercan con sencillez, con llaneza, a las zonas más turbias de la pasión. De los heroicos me gustan particularmente los momentos en que el poeta olvida la gloria de la batalla para descender a matices de la vida cotidiana<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> F.F.G.: *El tiempo...* 506-507.

<sup>24</sup> F.F.G., «Edad Media...», 50-51.

El concepto de trilogía se explica en la misma conferencia:

Con la idea de incluir tres romances en un solo espectáculo, elegí uno, popularizado en múltiples versiones, que roza la homosexualidad, en el que una chica se viste de hombre para ir a la guerra y salvar el honor de su padre decrepito; otro en el que un rey –al que llamé Ordás– se enamora de su hija y porque no accede a sus deseos la encierra en una torre, y otro que cuenta la historia de un chico que confunde a su madre con la criada y se acuesta con ella. Si todos estos acontecimientos son efectivamente tan perversos como nos indica la moral al uso, podría resultar una especie de romancero erótico-negro.

Empecé mi labor por la historia del rey incestuoso y pronto vi que no acertaba a glosar el romance con la concisión necesaria para que ocupase sólo la tercera parte de un espectáculo. Decidí abandonar el proyecto de las tres obras cortas, trabajar exclusivamente sobre ese romance y dejar para más adelante la posibilidad de componer otras comedias con cada uno de los otros, formando así una trilogía.

Poco después, con el tema de la niña guerrera compuse una pieza breve para la radio que titulé *Ojos de bosque*, y en ella utilicé la misma técnica de combinar el verso romanceado con la prosa y también la presencia de un trovador-narrador, como en *Del rey Ordás y su infamia*. El tercer romance elegido, el del mozo que por un equívoco yace con su madre, aún no lo he glosado<sup>25</sup>.

También en la conferencia deja clara la modernidad de la obra, al margen de su carácter histórico, atendiendo a la diferenciación ya aludida entre las posibilidades de abordar dramáticamente el pasado:

Evoca *Del rey Ordás y su infamia* las representaciones de obras antiguas, pero es una obra moderna. Hasta las postrimerías del romanticismo, las obras teatrales se escribían, en su inmensa mayoría, en verso. Ahora, modernamente, se escriben en prosa. Utilizando las dos maneras, se ayudaba a conseguir la amalgama de modernidad y antigüedad que yo buscaba. A la oposición de antigüedad en el argumento, en los personajes, en la época, y modernidad en el punto de vista, en la reducción a lo cotidiano, en el tratamiento irónico, se añadía la oposición ente verso y prosa (...).

Respecto al motivo central del romance, que es el de la pasión incestuosa del rey –aunque en algunas versiones, como las que se siguen cantando en juegos infantiles, está suprimido–, nunca pensé que fuera el tema central de la obra. Para mí la obra trata de la repercusión que el pretendido incesto del rey tiene sobre su familia, sobre los cortesanos; de las consecuencias que puede tener para los que le rodean la conducta de un jefe. El problema moral del incesto está eludido en la obra o no existe –salvo en la conciencia de la hija Delgadina, a la que aún la experiencia no ha liberado de las enseñanzas religiosas–, o queda relegado a un segundo término, pero de manera absolutamente voluntaria. Está

---

<sup>25</sup> Íd., 51-52.

considerado por el autor como trivial, secundario, no es ni siquiera motivo de escándalo, de preocupación. El nudo de la acción dramática está en que si el rey no consuma el incesto, puede volverse loco y verse desposeído de la corona; y si lo consuma, el Papa le desposee de la corona. Y así, de uno o de otro modo, los cortesanos, los familiares, se quedan sin empleo. Este es el lado social de la obra, el que el autor ha querido poner de relieve<sup>26</sup>.

Rafael Álvarez, *El Brujo*, fue el impulsor de *Lazarillo de Tormes*, un monólogo que se estrenó el 26 de abril de 1990 en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares, iniciando una serie de adaptaciones de textos clásicos en la que hay que contar con sus versiones de *Tartufo* y *Don Quijote* junto a la aún no estrenada ni publicada de *Estebanillo González*. Con motivo del estreno, Fernán-Gómez escribió un breve texto titulado «Lazarillo sube al escenario»:

Que *Lazarillo de Tormes* es una de las cuatro o cinco obras mayores de la literatura española no es necesario repetirlo; sí puede ser conveniente advertir que de todas ellas, me refiero a las de los Siglos de Oro, es la de más difícil lectura; por consiguiente, la menos deteriorada por el paso del tiempo. De ahí que la tarea obligada para un adaptador, de actualizar algo el lenguaje, precisamente para que no pierda fluidez y ritmo al ser escuchado, para que conserve su claridad y su transparencia, no haya sido muy ardua, y menos aún para un pícaro como yo, cuya amistad con el pícaro salmantino data de los catorce años, cuando le encontré por primera vez en económica edición de papel prensa.

Ahora el pregonero abandona por poco tiempo plazas y calles de Toledo y se encarama al escenario para emular a tantos parientes suyos, los cómicos. Me he limitado a echarle una mano, pues él nació dotado para fingir y más le enseñó la vida. Con mi escasa ayuda y la muy abundante, eficazísima, inspirada y profesional del cómico Rafael Álvarez, llamado «El Brujo», y gobernado por la invisible batuta del director, seguro que sale bien librado de esta singular peripecia.

Al modesto adaptador le han sido de especial ayuda los comentarios de José Antonio Maravall, de Fernando Lázaro Carreter y de otros sabios, y especialmente, lo que ha podido hurtar a Francisco Rico, que le hizo fijar su atención en que lo que narra Lázaro es un «caso» y que lo narra por medio del género epistolar, moda entonces recién importada de la admirada Italia. El adaptador se ha limitado a convertir la carta en declaración –más o menos pública-, y ha resultado un monólogo. Pero no un soliloquio. Aquí el personaje no medita en soledad, no se autoanaliza ni abre el corazón aprovechando que nadie le ve ni le escucha; al contrario, declara, se confiesa – dice que se declara y se confiesa- a unos cuantos señores a los que el espectador del teatro no ve, pero que están ahí, también como espectadores, y escuchan toda esta retahíla, esta sarta de verdades, que no sabrán nunca si lo son<sup>27</sup>.

Si el autor decía de sí mismo que era un pícaro, no es de extrañar que su siguiente trabajo para Rafael Álvarez fuese *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas*

<sup>26</sup> F.F.G., «Edad Media...», 52-54.

<sup>27</sup> Cf. [www.elbrujo.es](http://www.elbrujo.es)

*Maraña*, estrenada en el Teatro Central Hispano de Sevilla el 8 de septiembre de 1992. Esta obra retoma personajes y situaciones que ya aparecieron en su serie para TVE *El pícaro*, emitida en la temporada 1974-75. El protagonista que en la versión televisiva se llamaba Lucas Trapaza es este mismo Lucas Maraña, y sus aventuras son las que en 1999 publicará noveladas como *Oro y hambre*. Es decir, un aprovechamiento de materiales aplicados a distintos géneros, como con *El viaje a ninguna parte*, al que habría que añadir el ensayo de *Historias de la picaresca* (1989).

Junto a Rafael Álvarez, El Brujo, en *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña* actuó un largo reparto encabezado por Emma Cohen, Luis Barbero, Vicente Parra y muy especialmente Jesús Bonilla, quien daba vida a Alonso, el compañero de infortunios y picardías de un Lucas Maraña que acostumbraba a nombrarlo con un diminutivo cariñoso: «¡Alonsillo!».

Lejos está la picaresca española, y por lo tanto la pretensión de este modesto escrito literario-teatral, del teatro poético que floreció a finales del pasado siglo y comienzos del que ya se despide. Lejos también de los experimentos de la llamada «vanguardia», cuyo tinte intelectual es inevitable. Lejos del didactismo dogmático de Berthold Brecht y secuaces.

El género picaresco, epistolar en su inicio con *Lazarillo de Tormes* y que en esta ocasión se pretende teatralizar, podría ser, si alguna vez se acertase a llevarlo a buen fin, un género teatral del pueblo y para el pueblo. En el que los personajes serían personas, y que nunca incurriría en recursos de farsa –que podrían sentar tan bien a Molière-, ni en expresionismos muy a lo siglo XX, tan adecuados para dramaturgos de Alfred Jarry en adelante y para los hoy ya clásicos del teatro del absurdo.

Del hambre, de la pereza, del afán de medrar sin mucho esforzarse, de las heridas justa o injustamente recibidas, los pícaros y los autores de la picaresca, ya que no una fiesta, que eso es imposible, quisieron hacer una diversión, una fuente de risas, un gozo. Y eso mismo pretenden el autor y el director y los cómicos y los demás partícipes de este espectáculo con la colaboración principalísima de los espectadores<sup>28</sup>.

Y sin olvidar que todos, creadores de los siglos XVI y XVII, autor beneficiario del siglo XX, director, auxiliares, cómicos y espectadores, pueden tener el alma y la imaginación en las nubes, pero los pies siempre en el suelo<sup>29</sup>.

El XV Festival de Teatro de Málaga incluyó en su programación el estreno de la versión de *Tartufo* de Molière que tuvo lugar el 15 de enero de 1998 en el Teatro Cervantes. Fue un espectáculo dirigido por Alfonso Zurro y protagonizado por José Luis Pellicena, María Fernanda D'Ocón y Roberto Quintana. Con motivo de la presentación del montaje en el Teatro Albéniz de Madrid, Fernán-Gómez escribió un artículo para *El Mundo* que se publicó en el suplemento literario *La Esfera* bajo el título de «El producto literario de un genio»:

Se solicitan de mí unas líneas referentes a esta nueva versión y puesta en escena de *Tartufo*. Al recibir el encargo me viene a la memoria

<sup>28</sup> cf. Cristina Ros Berenguer, o.c., 490-491.

<sup>29</sup> Íd., 487.



que hace años era costumbre muy habitual pedir a los autores de las obras unas líneas, denominadas autocrítica, que se publicaban en la prensa días antes del estreno. Entiendo que algo así es lo que a mí -por haber puesto las manos sobre el texto inmortal- me piden ahora.

Pero es el caso que este espectáculo es ya no sólo un texto literario y una representación a cargo de un director, unos actores, escenógrafo, figurinista, músico, técnicos, más o menos lograda desde el punto de vista artístico -que en eso el público, supremo juez, tiene la última palabra-, sino un producto comercial. Y si bien los artistas suelen, o solemos, ser gente resignada, me temo que no sucede lo propio con los empresarios de los productos comerciales y de los locales de venta. Pueden soportar la crítica -qué remedio les queda-, pero ¿la autocrítica -quiero decir la crítica del autor, en este caso adaptador, sobre su propio trabajo-, deben soportarla?

Si yo dijera, a estas alturas del empeño, a punto de levantarse el telón, invertidas ya ingentes sumas, que mi trabajo sobre la obra de Molière me parecía deficientísimo, que tenía la seguridad de no haber entendido bien el texto, que mi versión me había salido aburridísima, que no se prestaba al lucimiento de los actores ni a una brillante puesta en escena y cosas por el estilo, me temo que podría acabar en los tribunales.

Tengo yo la gran fortuna de que el *Tartufo* de Molière no me parezca una obra vulgar, escrita por un borracho, ni el drama de un ignorante, sino una espléndida tragedia cómica, perfectamente compuesta y divertidísima. Viene esto a cuento de que a Voltaire el drama *Hamlet* le parecía «una obra vulgar y bárbara escrita por un borracho» y a Tolstoi «el drama de un ignorante». Es de suponer que ninguno de los dos habría aceptado el encargo de hacer una nueva versión de tal engendro, sobre todo porque, en caso de aceptarlo ¿cómo afrontar luego la petición de «unas cuantas líneas de autocrítica» sin perjudicar los intereses de los cómicos, los empresarios, los dueños de los teatros? A no ser que ambos reconocieran haber mejorado muchísimo el original del zafio cuidador de caballos, suprimiendo groserías, ordenando lo desordenado, explicando lo incomprensible, abreviando lo inútil.

Como digo, no es ése mi caso. Siempre me ha hecho gozar el *Tartufo*, en las representaciones y en las lecturas; la considero el auténtico producto de un genio. Y llevar a cabo esta nueva versión -libre, coyuntural y políticamente correcta- ha supuesto para mí una diversión, aunque también un trabajo y un riesgo. Pero, en un balance final, estoy muy satisfecho del resultado. Creo que, salvadas las distancias, he servido el propósito principal de Molière: divertir a los espectadores, por encima de la intención satírica y el propósito moralizante, pero sin traicionar ninguno de estos dos propósitos del autor.

Creo haber cumplido el encargo como se podía esperar de mí. No como podían esperar mis escasos enemigos, sino mis también escasos amigos<sup>30</sup>.

Mientras rodaba *Vera, un cuento cruel* (1973), película dirigida por Josefina Molina, Fernán-Gómez escribió una historia que haría pública en dos formatos. Como

---

<sup>30</sup> cf. El Mundo, 14 de marzo de 1998.

novela se llamó *El ascensor de los borrachos* y obtuvo en 1999 el premio Espasa-Humor. Como obra de teatro, *Los invasores de palacio* se estrenó el 9 de marzo de 2000 en el Teatro Arriaga de Bilbao, en un montaje de Carlos Fernández de Castro protagonizado por Juan Antonio Quintana y Gemma Cuervo. Tuvo pocas representaciones y lo cierto es que su suerte comercial hasta ahora ha sido escasa, como reconocía el autor en una nota repartida a los espectadores de una lectura dramatizada realizada en diciembre de 1999 en la sede madrileña de la Sociedad General de Autores y Editores:

Respetable público: la comedia que van ustedes a escuchar, si tienen la necesaria paciencia, la escribí hace poco más o menos veinte años. La idea, si es que se la puede llamar así, me vino durante el rodaje de una película que tenía lugar en una finca señorial no muy alejada de Madrid. No supe qué hacer con la comedia, una vez terminada, y se quedó en lo que solemos llamar «el cajón». Años más adelante, hacia 1990, el empresario de un teatro de Madrid cuyo nombre no hace al caso me habló de que le gustaría estrenar una comedia mía. Le entregué ésta; después de leerla me dijo que le había parecido muy bien y que la estrenaría en cuanto tuviese un hueco. Pasaron unos pocos años y el empresario dejó de serlo antes de que el hueco hubiera surgido. Desde entonces, *Los invasores del palacio* ha pasado por las manos de varios empresarios sin que en ninguno haya encontrado acogida favorable<sup>31</sup>.

Con ocasión de la publicación de *El ascensor de los borrachos*, el autor ya había hablado del protagonista, un aristócrata arruinado que alquila los jardines de su finca para instalar en ellos un parque de fauna exótica: «El hecho de que el personaje elegido por mí sea un aristócrata es puramente circunstancial. Y es porque la idea primera del libro me vino a mí de que conocí un palacio, en la autonomía de Madrid, al que llegamos para una película. Años después lo quise ver para otra película y me di con que había sido vendido o alquilado para un parque zoológico de fieras en libertad, con tigres, elefantes y jirafas. Pensé entonces que la unión del aristócrata y los animales alrededor era un buen tema para algo». El comentario anterior lo incluye la periodista Fietta Jarque en un artículo en el que hay interesantes declaraciones sobre el humor:

Creo que en casi toda la literatura –tanto la grande como la menor– hay humor. Sobre todo en los libros que han conseguido gran aceptación por parte del público o la crítica. Lo que pasa es que no se pone por delante esa etiqueta de humor. Si la novela es policiaca, de aventuras o de amor, se clasifica así y no se dice que es de humor. Incluso en el caso más importante del género humorístico, que es el *Quijote*, muchos de los que han tratado de defenderlo han dicho: mucho cuidado que esto no es un libro de humor (...)

Lo mismo en mi obra que en mi actitud y comportamiento en la vida, tanto los amigos como los críticos han señalado siempre mi escepticismo. En la época más cercana a mi juventud, cuando había una preocupación por lo político en general, los compañeros que pedían intercambiar opiniones conmigo me tachaban de escéptico. En *Las bicicletas son para el verano* también prevalece este punto de vista.

---

<sup>31</sup> F.F.G.: *Los invasores del palacio*. SGAE, Madrid, 2000. 8.

Igual que a unos seres los dioses les conceden el valor y el heroísmo, a otros les conceden el don filosófico, a otros les han concedido el don del humor. Cuanto más ligero sea ese humor, más le podrá ayudar en las circunstancias graves de la vida, tanto personales como colectivas. Creo que Unamuno utilizó el término buenhumorismo o malhumorismo, y lo veo muy adecuado<sup>32</sup>.

No es, desde luego, la única referencia al *Quijote* que quepa hallar en Fernando Fernán-Gómez, un autor cuyos dos últimos textos estrenados son sendas aproximaciones a la novela cervantina. En *La buena memoria*, conversación entre Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen con la participación de Diego Galán, se encuentra el siguiente fragmento:

FG.- (...) No he creído nunca en el valor reformatorio ni de las películas ni de nada, porque en casi todas las películas, en casi todos los libros que leemos, los malos son los ladrones, los criminales, los asesinos, y estos malos supongo yo que van al cine y a los teatros, pero no conozco ninguno que viendo la obra haya pensado dejar su oficio.

H.- Al contrario: aplauden encantados. Lo que les gusta es aprender cómo se pueden quitar a Purita de encima, conocer las frases que tienen que decirle. Luego le cuentan a Purita que se les ha aparecido San Francisco de Asís y que les ha hecho comprender que deben dejarlo, pero no porque estén arrepentidos, sino porque ven así la manera de quitarse a la pesada de encima. El espectáculo forma parte de las corrientes de opinión que hay en cada momento. Lo que dices es negar la doble personalidad del autor. Yo he discutido con Fernando Lázaro este tema en un momento en que hablábamos de Cervantes, y él mantenía que Cervantes era una mala persona cuando yo le decía que lo que escribió Cervantes en su vida era todo de una buena persona, sin excepción.

FG.- Don Quijote tampoco está claro como ejemplo de buena persona. Acababa a hostia limpia con cuantos no estaban de acuerdo con él.

H.- Tenía un sentido de la justicia.

FG.- Si llamas sentido de la justicia a lo que él creía, sí.

H.- Mira cómo liberaba a los pobres presos aquellos. Veía gigantes y los combatía.

FG.- Pero sin preguntar previamente qué había hecho éste o aquél. Don Quijote era un ser violento, agresivo, yo diría que fascistoide, aparte de que estuviera más o menos loco. Ojalá no viniera ahora contra nosotros, porque no se pararía a meditar nada, nos atravesaría con la lanza. Me vería a mí como gigante y me gritaría: «¡Hijo de puta, cómico, ladrón, sinvergüenza!». Y a vosotros os vería igual. Como he hecho de Quijote alguna vez en el cine y he sido lector de Cervantes, no lo digo a la pata la llana, sé que Don Quijote no es un ejemplo. Mira, aceptemos que estamos dentro de la civilización cristiana, aceptémoslo, y creamos en la existencia no divina, sino humana, de Jesús. Dos personajes antagónicos serían ellos dos.

---

<sup>32</sup> El País, 18 de septiembre de 1993.

H.- Yo a lo que iba es a la idea del Quijote que sale al campo a deshacer entuertos, y como creo que los malos eran el cura y la sobrina y el barbero y toda aquella gente, mala gente del pueblo...

FG.- Léelo bajo otro punto de vista. Era una pobre gente sometida a aquel loco. ¡Pobrecitos! La sobrina era cariñosísima<sup>33</sup>.

*Defensa de Sancho Panza y Morir cuerdo y vivir loco* son las dos obras en las que el autor puede expresar y desarrollar su visión de Don Quijote. La segunda es, además, la última que estrenó en vida: el 13 de enero de 2004 en el Teatro Principal de Zaragoza. Se trataba de una coproducción entre el Centro Dramático de Aragón y el Centro Dramático Nacional -el director del CDN en aquella época, Juan Carlos Pérez de la Fuente, tenía el interés y la delicadeza de programar a numerosos autores españoles vivos de todas las generaciones- con dirección del propio Fernán-Gómez y protagonizada por Ramón Barea. Tanto en el programa de mano como en la contraportada del texto editado por el CDA y el cuaderno pedagógico del CDN coordinado por Juan Francisco Muñoz Gil, se incluye una breve justificación del autor:

Me preguntaron si sería yo capaz de escribir una obra teatral inspirada en el *Quijote*, o una adaptación de alguno de sus múltiples episodios, que sirviera para contribuir a la conmemoración del centenario de su publicación. Me sentí halagado; pero también inseguro. Pedí algunos días para reflexionar.

Creo recordar que los días que pedí fueron siete u ocho. Unos de aquellos días me sentía capaz de afrontar el encargo; otros absolutamente incapaz. Durante los días del plazo, Alonso Quijano, «el Bueno», pasaba de ser el símbolo, la metáfora del ideal, a ser «el tonto del pueblo», el hazmerreír de los mozos manchegos.

El día en que vencía el plazo me tocó optimista. Y dije que sí.

A partir de ese momento ¿me enfrentaba a un loco, a un tonto, a un ser imaginario fruto de la imaginación de un genio? ¿Había echado en olvido que Cide Hamete dijo de su pluma «de ninguno sea tocada»? Y sustituida la pluma por el ordenador ¿debía yo escribir un drama que fuese como una novela de aventuras, un libro de caballerías, una parodia...?

Y decidí escribir una tragicomedia de amor. Pero no sé si ha salido otra cosa.

Aunque se edite después, *Defensa de Sancho Panza* es una obra anterior a *Morir cuerdo y vivir loco*. Con Juan Manuel Cifuentes como único intérprete y dirección de Carlos Zabala y Fernando Bernués, se estrenó el 12 de julio de 2002 en el Centro Cultural Lugaritz de San Sebastián, antes de pasar al Corral de Comedias de Almagro el 19 de julio de ese mismo año y comenzar un larga gira.

En declaraciones recogidas por Rosana Torres en *El País*<sup>34</sup>, con motivo del estreno madrileño de la obra en el Teatro Infanta Isabel, Fernando Fernán-Gómez confesaba: «La idea ni es original ni es mía». Asimismo reconocía haber usado la misma fórmula que ya había utilizado en el monólogo *Lazarillo de Tormes* y que, según

---

<sup>33</sup> Diego Galán: *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen*. Alfaguara, Madrid, 1997. 61-63.

<sup>34</sup> cf. Rosana Torres, «Fernán-Gómez cede al escudero del Quijote el protagonismo de una obra», *El País*, 21 de octubre de 2002.

la periodista, «no es otra que situar al personaje frente a un tribunal ante el que el personaje expone su caso». Para el autor, «en realidad el situar la acción en el transcurso de un juicio es un truco, aunque nunca dejo claro de qué se le acusa para no añadir un viceargumento».

En cuanto al subtítulo de «Neoplagio en dos partes sobre *Don Quijote de La Mancha*», precisa: «He buscado ese título porque ahora están de moda los plagios... Me he visto obligado a plagiar a Cervantes en varias ocasiones ya que mi personaje toma las mismas palabras que están escritas en el original, así que para defenderme me inventé lo de neoplagio porque también está muy de moda el prefijo neo, como la política neoliberal y otras cosas, y así ya no me pueden decir nada». Es significativo que Torres asegure que esto lo «afirmó socarrón».

En el encuentro, el autor también se refirió a su relación con la obra de Cervantes: «A los 8 años empecé a leerla en el colegio, algo que fue una tortura absolutamente desagradable, algo pesadísimo, e hizo que rechazara el libro durante un tiempo. En la adolescencia leí una edición arreglada y me reconcilié, pero no fue hasta los 18, cuando creía que iba a ser escritor, cuando leí el libro en serio. Desde entonces me convertí en un lector asiduo de esta obra que por encima de todo me parece divertidísima, además de poética y filosófica».

«He tratado en todo momento de facilitar las cosas para que el trabajo del actor fuera brillante, eficaz y consiguiera comunicación con el público». Respecto del intérprete, Juan Manuel Cifuentes: «Yo le había visto haciendo de Sancho en el musical *El hombre de La Mancha*, y me gustó mucho que fuera ese actor el que iba a dar vida al personaje. Fue un aliciente».

Como es lógico, Rosana Torres no fue la única de los grandes periodistas culturales en interesarse por este estreno. En ABC, Antonio Astorga, quien definía al autor como «seductor, tierno, imprescindible», publicó una entrevista del mayor interés:

-¿De quién o de qué hay que proteger al noble escudero?

-Con el título *Defensa de Sancho Panza* no era mi intención incitar a la defensa del campesino metido a escudero. En el monólogo que he compuesto para que Juan Manuel Cifuentes luzca sus extraordinarias dotes de actor se supone que es el propio Sancho quien se defiende ante un tribunal de unas acusaciones no precisas.

-Ya no hay pensadores como Sancho, querido maestro. ¿Es un Séneca el tierno y fiel amigo Panza?

-A veces, es un reflejo de la sabiduría popular, y no excesivamente tierno. Pero yo creo que está en el libro para que Don Quijote hable.

-Tampoco está hoy de moda destilar ternura, ¿no cree?

-A algunos críticos les molesta, pero el cine de Hollywood la utiliza mucho. La mezcla con la violencia.

En su espléndido monólogo, también titulado «Neoplagio en dos partes», mantiene Fernán-Gómez textos del original, como el discurso de la Edad de Oro con el que Alonso Quijano arenga a los cabreros, la liberación de los galeotes y el gobierno de la ínsula Barataria.

-Cabreros, galeotes y gobierno. ¿Con quién se identifica?

-Con ninguno. Tal como usted los señala, con el que menos, con el gobierno.

-¿Dónde estará el delicioso bálsamo de Fierabrás, don Fernando?

-En la imaginación de cada uno, supongo.

-¿Qué le ha encandilado del alma de Sancho, que usted disecciona con mano sabia y firme bisturí de cirujano?

-La oportunidad que proporciona, al cabo de los siglos, a Juan Manuel Cifuentes de demostrar que es un actor prodigioso.

Leer a los clásicos es sana devoción que le viene a Fernando Fernán Gómez de su madre, cuando le envió desde Argentina una revista infantil en la que aparecía una adaptación de *Vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Desde entonces devoró la picaresca española.

-¿Es Sancho un pícaro?

-Creo que no. Todo lo contrario. En un encuentro con timadores él sería siempre el «primo».

-¿El Quijote es un loco cuerdo, un loco melancólico o un loco variable?

-Es un loco; Cervantes lo deja muy claro. Pero es tan simple, tan elemental, que a algunos de sus vecinos les puede parecer el tonto del pueblo.

-¿De dónde saca usted esa perpleja facilidad para hacer de todo?

-Las cosas que hago, a veces las hago con dificultad, y son muchas las que me gustaría hacer pero no estoy capacitado para hacerlas.

-Dicen las buenas lenguas, don Fernando, que su texto es una declaración suya para reconocerse en el personaje de Sancho. ¿Se reconoce usted en el noble escudero?

-De ninguna manera. Mi trabajo al componer este monólogo ha sido el de profesional del teatro nada más. He procurado estar al servicio del actor. Y, en este sentido, estoy muy satisfecho con el resultado.

-Sesudos malandrines han querido incluir a Sancho en la estirpe de los peleles, payasos o necios, cuando en realidad es un filósofo. ¿La relación Sancho-Quijote es la tensión entre un realista de pueblo frente a un idealista?

-No me lo he planteado. Pero, ahora que usted lo dice, me parece que sí, que esa tensión en el libro es evidente. Y algo queda en *Defensa de Sancho Panza* (...).

-Las mayores satisfacciones de su carrera como actor se las dio la convivencia con sus compañeros de rodaje y de viaje. ¿No cree que, en pleno siglo XXI, se está deshumanizando el arte de Talía?

-Tiene que disculparme, pero no tengo opinión respecto a eso, porque hace veinte años que estoy alejado del teatro, como actor y como espectador.

-Uno de sus más entrañables amigos le confesó en cierta ocasión que usted era «el vago que más trabajaba de España». Pero no para. ¿En qué anda enfrascado ahora?

-Estoy corrigiendo una adaptación teatral de *Estebanillo González*, que terminé el año pasado, y escribiendo una novela, *El tiempo de los trenes*.

-¿Cree en la bondad del ser humano?

-Sí, y también en su maldad y en su indiferencia.

-¿Ha sido pecador?

-Dicen que el mayor pecado del hombre es haber nacido.

-Cuando le dieron el premio Príncipe de Asturias declaró usted que el cine era un «vehículo de expresión» pero no estaba muy seguro de que «fuera un arte» ¿Sigue pensando hoy así?

-En eso y en casi todo he evolucionado muy poco.

-Hace casi un lustro estrenó en el Albéniz su adaptación del emblema de Molière. Declaró que «Tartufo no es el prototipo del hipócrita, sino del falso devoto, y hoy hay muchos». ¿Estamos rodeados de falsos devotos?

-A juzgar por la evidente injusticia y la desigualdad que caracteriza a nuestra sociedad, creo que sí.

-Su grandeza le ha convertido ya en mito. ¿Tardará mucho en nacer otro Fernán Gómez... si es que nace alguna vez?

-Le agradezco la opinión que tiene de mí. En cuanto a lo de si tardará mucho en nacer, etcétera, le advierto a usted que los jóvenes vienen apretando. Una de las cosas más difíciles en este oficio es saber uno el puesto que ocupa.

-Por último, don Fernando, ¿sigue siendo un hombre bueno?

-Me hubiera gustado serlo, pero he tenido muchos fallos<sup>35</sup>.

Al margen del interés de los informadores, también los críticos atendieron el espectáculo. Eduardo Haro Tecglen publicó en *El País* su reflexión titulada «Todos somos Sancho Panza»:

Está en la cárcel Sancho, y se defiende ante los que le juzgan, o le juzgamos: somos los espectadores, y se dirige a nosotros en su monólogo. Gran parte de sus palabras son del propio Cervantes; muchos de los giros, los puntos de sutura, la elección de párrafos, el dibujo con todo ese material cervantino, está escrito por Fernán-Gómez, que tan dentro tiene el Quijote, interpretado por él otras veces. Es un texto breve y directo, que llega muy bien al espectador.

El excelente actor José Manuel Cifuentes hace un alarde, al que yo pondría un par de reparos; uno es que dice el texto demasiado deprisa, sobre todo al principio, sin que haya necesidad para el espectador. El otro es que a veces se pasa demasiado a la coreografía. Por encima de estos problemas que algunos advertimos está su comprensión de personaje y texto, del sentido de la obra, su manera de revivir el personaje, su hora de entrega apasionada a la defensa del pobre escudero que, dicen hoy los eruditos y los que no lo somos, es parte misma del personaje único<sup>36</sup>.

Javier Villán, en *El Mundo*, tituló su crítica «Defensa de Fernán-Gómez», y ciertamente abunda en expresiones de respeto y admiración hacia el dramaturgo:

A simple vista no se percibe muy bien la necesidad de defender a Sancho Panza; Sancho justificado está por los siglos de los siglos. Fernando Fernán-Gómez también está archijustificado pues de la asendereada tribu de la farándula es Fernán-Gómez el más acrisolado cómico de toda la cristiandad, incluidos conversos y descreídos. Tanto, que por su excelencia en el arte de representar y sus virtudes en el de escribir, elevado fue al trono de la Academia. Lástima que Fernando Fernán-Gómez haya abominado de los escenarios, los cuales más gloria, todavía, de la que tiene, le hubieran reportado y este Sancho acaso

---

<sup>35</sup> cf. Antonio Astorga, «Fernando Fernán-Gómez: Dicen que el mayor pecado del hombre es haber nacido», *ABC*, 21 de octubre de 2002.

<sup>36</sup> cf. E.H.T., «Todos somos Sancho Panza», *El País*, 21 de noviembre de 2002.

tendría más encarnadura teatral de aquella que lo sustenta; sabido es que una invención dramática no es lo mismo que una invención literaria y que aquella se enriquece con el amor y las exigencias de las tablas. En su derecho está, sin embargo, Fernán-Gómez de hacer lo que le venga en gana y de aplicar su capacidad de discernimiento a Sancho Panza. Con ello, a la vez que a Sancho, rinde homenaje a Alonso Quijano y, en ambos, al desdichado Miguel de Cervantes que conoció prisiones y penurias.

Fernando Fernán-Gómez en esta *Defensa de Sancho Panza* escoge, ensambla y enjareta en efusión monologante los más conmovedores pasajes de *El Quijote*; aquéllos, precisamente, en que la tolerancia, la inocencia y la fe en la justicia fulgen como luminarias.

Juan Manuel Cifuentes es actor seguro y, como Sancho, seguro se manifiesta de sus razones y de las sinrazones de los demás. Mas poco respeto muestra al tribunal, si es que los espectadores somos el tribunal, al enredar con ellos, obligar a uno a hacer de Rucio y a otro de Rocinante, al invitarlos a beber de su botijo y a jugar con su inocencia como si de cohecho o justicia corrupta se tratara. Bienvenidos, pese a todo, Sancho Panza y Don Quijote, Fernán-Gómez y hasta Juan Manuel Cifuentes que pone más empeño en timarse con el público que en serenar un texto el cual, de por sí, debiera obligar a la reflexión y a la paz del espíritu. Bienvenido el discurso de la Edad de Oro, bienvenido el lance de la cuerda de presos y Ginés de Pasamonte, bienvenida la desigual batalla en la que la portentosa imaginación del caballero alanceó ovejas creyendo alancear fieros guerreros. Pero al igual que las ovejas rebaños eran y no ejércitos, y Aldonza aldeana rasposa y no delicada princesa era, esta *Defensa de Sancho Panza* es más una sabia antología de textos que obra teatral. Puede inducir a amar a Sancho y a don Quijote, pero no a convertirlos en seres de tablado y candilejas. Dicho sea, con el mayor respeto, y sin menoscabo de la honra y gloria de Fernando Fernán-Gómez<sup>37</sup>.

Tal vez el comentario más duro con el texto sea el Eduardo Pérez-Rasilla, quien, sin embargo, tiene buenas palabras para el intérprete dado que, en su opinión, se «ha dejado exclusivamente el espectáculo en manos del actor, Juan Manuel Cifuentes. Éste responde con convicción, con gracia y con vigor cuando habla por boca de Sancho, ayudado por el parecido físico respecto de la imagen que tenemos del personaje, y por una técnica y un aplomo que indudablemente ofrece Cifuentes como actor»<sup>38</sup>. Y acaso uno de los más entusiastas haya sido el novelista Luis Arturo Hernández, autor de una larga y completa crítica titulada «Un bululú de antología» que puede consultarse íntegra en la página web de la revista *Artez*:

(...) Una «defensa» que, merced a la polisemia del genitivo, lo es del propio Sancho y, por extensión, de Don Quijote -a quien se reconoce una locura voluntaria desde el inicio- y frente a la acusación de subversión contra el Emperador y alteración del orden público (...).

En un tiempo de superproducciones cinematográficas –con todo lujo de escenografía, exteriores y figurantes-, esta *Defensa de Sancho*

<sup>37</sup> Cf. Javier Villán, «Defensa de Fernán-Gómez», *El Mundo*, 5 de noviembre de 2002.

<sup>38</sup> Cf. Reseña n° 342, 15.



*Panza* se ciñe a una puesta en escena minimal –una celda sobre la que pende un cubo de agua –del aguafiestas que entre cajas despierta a Sancho con un jarro de agua fría, provocando la muda de su vestuario por el camisón de dormir de las entretelas de Cifuentes-, con sendos cestos boca abajo –asiento y tribuna, confesionario y atalaya, mesilla para libro y sombrero y almohada- y limitado por fardos de paja bajo los pliegos en cordel de las páginas del Quijote y el salpicón de tinta –de la «Mancha»- del escribano del proceso imaginario incoado a Sancho Panza.

Cuadro de una cuadra donde, a paja y agua, Sancho aparece condenado a ser el rucio de Buridán, hablando a tontas y a locas y haciendo aspavientos ante un Tribunal, que no es otro que el espectador ideal –acomodado en la mente del personaje, el eterno ausente del palco o el fantasma de la ópera-, de la manía persecutoria del «Superego» manchego.

La luz, que vira del amarillo pajizo de la celda, al azul o violeta del arco irisado de la evocación, y el temblor de las hojas como esquelas de otoño o las esquilas de un rebaño, señalan las idas y venidas del presente de Sancho al pasado de las aventuras de la obra, de la representación a la evocación, en la caja de los tipos –y caracteres- de la imprenta (...)

Y ahí es donde la capacidad de interpretación a la hora de dar vida a una docena larga de personajes en la mayoría de los registros sociales y geográficos, amén de dramáticos –de lo sublime a lo ridículo, de lo cómico a lo patético, más lo natural- de la obra, pone a prueba con creces a J. M. Cifuentes como factótum de la *Defensa*, sin otra prenda que un camisón –la ropa interior como denominador común a todos los personajes, vestuario objeto de metaforización como los objetos de la novela: sayón, sotana, faldón, túnica; y procedimiento idóneo para meterse en sus entretelas, en paños menores (quien llevara) o a calzón quitado, dentro de un sueño-, e incorporando a los espectadores del patio de butacas, en un sano ejercicio de distanciamiento -y distendimiento-, al cómico papel de semovientes inmóviles –el rucio y Rocinante- en un happening del manchego universal.

El hilo de la nece(si)dad de Sancho enhebra algunos pasajes de antología, en especial de la I Parte –el discurso a los cabreros, la batalla contra el rebaño, la cuerda de galeotes por quienes quiere a/bogar DQ, la carta a Dulcinea y la penitencia de Sierra Morena, el encuentro con el cura y el reencuentro con el rucio-, y que condensa excesivamente la II –el gobierno de la ínsula Barataria y la despedida junto al lecho de DQ moribundo-, por inabarcable o acaso por temor al cansancio del público, pese a que la representación es tan breve y tan dinámica la puesta en escena -cambio de registro, movimiento actoral y juego de tiempos- que bien podría haber soportado alguna escena sobre la conciencia de DQ como caballero de ficción y el proceso de qui jotización de Sancho, su complicidad y acicate en pos del gobierno de la ínsula –que parece ser motivo de su procesamiento- (...).

El despojarse del balandrán -al fin camisón-, convertido en mortaja de DQ recostado sobre un cesto, y la recuperación de su torpe aliño indumentario seco –jubón y calzas de labriego-, coinciden con esa proclamación de don Quijote y el propio Sancho como entes de ficción,

hijos de la imaginación y la escritura que vieran la luz merced a una imprenta, su primera pared, resolviendo con una pirueta que los reintegra a la lámpara de Aladino el conflicto de la adaptación teatral de una novela, que habría de vérselas, como en este caso, con el relativismo narrativo del encadenamiento de puntos de vista de los narradores -del moro Cide Hamete, pasando por el trujimán morisco al cristiano Cervantes-, pues nada más relativo que el punto de vista del otro interlocutor del texto (...).

Interpretación, luces, vestuario y atrezzo, en su polimorfismo poético y versatilidad dramática, constituyen un rico ejercicio de «teatro pobre» que aproxima los clásicos al público e invita al espectador, con el menú teatral de una antología selecta y gracias al chef -*d'oeuvre*-, el bululú Cifuentes -sin que le agüe nadie el vino-, al banquete de la lectura del clásico cervantino en vísperas del IV centenario de la aparición de su I Parte.

Una libre interpretación del Libro de los Libros-la Biblia hispana-de gran calidad y grueso calibre que hace honor al espíritu cervantino con su libertad de pensamiento, de palabra, obra -y omisión-<sup>39</sup>.

Esta antología y defensa de Fernando Fernán-Gómez llega a su fin, y lo hace con las palabras que cierran esa conferencia tantas veces citada aquí y que lo mismo podrían estar en boca del autor como, en este caso, del personaje:

Si uno es un simulador, una pura mentira, si no está capacitado para ser ni siquiera uno mismo, no le queda más remedio que asumirlo, como se decía en mis tiempos, y convertir eso en vocación. Explicado esto, creo que no resultará sorprendente, y que será perdonable, ese eclecticismo de que adolece mi trabajo, y hasta mi conversación. Después de tanto fijarme en los demás para comprenderlos, para imitarlos, después de tantos fingimientos, de tantas mentiras, me daría por satisfecho con que en algunos instantes de mis obras, en algún comportamiento de mis personajes, hubiera una apariencia de verdad<sup>40</sup>.

## OBRA LITERARIA DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

### TEATRO

*Pareja para la eternidad*. Edición: Acanto nº 14, 1947.

*Marido y medio*. Inédita. Estreno: Teatro Gran Vía de Madrid, 7 de junio de 1950.

*Los domingos, bacanal*. Edición (con *La coartada*): Espasa Calpe, Madrid, 1985. Estreno: Teatro Maravillas de Madrid, 2 de agosto de 1980.

*Las bicicletas son para el verano*. Edición: Primer Acto nº 195, 1982. Estreno: Teatro Español de Madrid, 23 de abril de 1982.

---

<sup>39</sup> cf. [www.artezblai.com](http://www.artezblai.com)

<sup>40</sup> F.F.G., «Edad Media...», 57-58.

*Del Rey Ordás y su infamia*. Inédita. Estreno: Teatro Palacio del Progreso de Madrid, 22 de agosto de 1983.

*La coartada*. Edición (con *Los domingos, bacanal*): Espasa Calpe, Madrid, 1985. Estreno: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 26 de abril de 1985.

*Ojos de bosque*. Inédita. Estreno: Plaza de la Almudena de Madrid, 9 de julio de 1986.

*Lazarillo de Tormes*. Edición: Castilla Eds., Valladolid, 1994. Estreno: Teatro Cervantes de Alcalá de Henares, 26 de abril de 1990.

*El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*. Inédita. Estreno: Teatro Cervantes de Alcalá de Henares, 24 de junio de 1992.

*Tartufo* (adaptación del texto de Molière). Inédita. Estreno: Teatro Cervantes de Málaga, 15 de enero de 1998.

*Los invasores del palacio*. Edición: SGAE, Madrid, 2000. Estreno: Teatro Arriaga de Bilbao, 9 de marzo de 2000.

*Defensa de Sancho Panza*. Edición: Acotaciones nº 20, 2008. Estreno: Centro Cultural Lugaritz de San Sebastián, 12 de julio de 2002.

*Morir cuerdo y vivir loco*. Edición: Centro Dramático de Aragón, 2004. Estreno: Teatro Principal de Zaragoza, 13 de enero de 2004.

#### NARRATIVA

*El vendedor de naranjas*. Tebas, Madrid, 1961.

*El viaje a ninguna parte*. Debate, Madrid, 1985.

*El mal amor*. Planeta, Barcelona, 1987.

*El mar y el tiempo*. Planeta, Barcelona, 1988.

*El ascensor de los borrachos*. Espasa Calpe, Madrid, 1993.

*La Puerta del Sol*. Espasa Calpe, Madrid, 1995.

«El directivo», en Jorge Valdano (sel.), *Cuentos de fútbol*, Alfaguara, Madrid, 1995.

*¡Stop!, novela de amor*. Espasa Calpe, Madrid, 1997.

*La cruz y el lirio dorado*. Espasa Calpe, Madrid, 1998.

*Oro y hambre*. Muchnik, Barcelona, 1999.

*La escena, la calle y las nubes*. Espasa Calpe, Madrid, 2000.

*Capa y espada*. Espasa-Calpe, Madrid, 2001.

*El tiempo de los trenes*. Espasa-Calpe, Madrid, 2004.

#### NARRATIVA INFANTIL

*Los ladrones*. Anaya, Madrid, 1986.

*Retal*. Anaya, Madrid, 1988.

#### MEMORIAS

«Diario de Cinecittà». Revista Internacional del Cine, nº 6, Noviembre, 1952; nº 7, Diciembre, 1952.

«El olvido y la memoria. Autobiografía de Fernando Fernán-Gómez». Triunfo, nº 3, 6ª época, Enero, 1981.

*El tiempo amarillo. Memorias I (1921-1943)*. Debate, Madrid, 1990.

*El tiempo amarillo. Memorias II (1943-1987)*. Debate, Madrid, 1990.

*El tiempo amarillo: memorias ampliadas (1921-1997)*. Debate, Madrid, 1998.

#### POESÍA

*A Roma por algo*. Separata de Poesía Española, Madrid, 1954. Fernán-Gómez Arte y Ediciones, Madrid, 1982.

*El canto es vuelo*. Visor, Madrid, 2002.

#### ENSAYOS

«Edad Media y modernidad: La experiencia teatral», en Juan Benet (et al.), *Edad Media y literatura contemporánea*, Trieste, Madrid, 1985.

*El actor y los demás*. Laia, Barcelona, 1987.

*Impresiones y depresiones*. Planeta, Barcelona, 1987.

*Historias de la picaresca*. Planeta, Barcelona, 1989.

*El arte de desear*. Temas de Hoy, Madrid, 1992.

*Imagen de Madrid*. El País-Aguilar, Madrid, 1992.

*Tejados de Madrid*. Telefónica de España, Madrid, 1992.

*Desde la última fila: cien años de cine*. Espasa Calpe, Madrid, 1995.

*¡Aquí sale hasta el apuntador!* Planeta, Barcelona, 1997.

*Nosotros, los mayores*. Temas de Hoy, Madrid, 1999.

*Aventura de la palabra en el siglo XX*. RAE, Madrid, 2000.

*Puro teatro y algo más*. Alba, Barcelona, 2002.