

«LA TRUHANA», UN HITO HACIA LA CARNAVALIZACIÓN EN EL MUNDO TEATRAL DE ANTONIO GALA

ANA PADILLA MANGAS
ACADÉMICA CORRESPONDIENTE

“In memoriam” Ana Gil.

«Fui rey durante cincuenta años de la ciudad más hermosa del mundo, y, por si algún esplendor le faltaba, junto a ella construí otra aún más hermosa: la fulgurante joya de Medina Azahara. Amé a la mujer más bella de la tierra (la divina Azahara), y ella me amó. A mi corte se acogieron los filósofos más profundos, los poetas más sutiles, los más alados músicos...». Y así continuaba, entre vanaglorias e hipérboles, como si hubiese creado un cielo y residido en él. Hasta concluir su personal definición con una escueta frase: «Y fui feliz catorce días». Pero asombrado él mismo de esta arrogancia última, añadió. «No seguidos» (1).

Traigo a colación esta bella cita como máximo exponente de un tono amargo, pesimista, en esa búsqueda de la felicidad que se traduce, en la producción dramática de Antonio Gala, en la bipolaridad amor/desamor, libertad/opresión, verdad/mentira, y que constituye la singladura constante hacia una bella utopía; teniendo en cuenta que una utopía no es una quimera; la primera podría realizarse pero no se hará pues lo impide el propio ser humano; por el contrario, la quimera entra en los límites totales de lo imposible. Recordemos desde *Los verdes campos del Edén* (1963) hasta *Carmen Carmen* (1988) pasando por *Anillos para una dama* (1973), la soledad, el falso redentor, la desesperanza, la víctima...etc.

Frente a este mundo dramático se alza la última obra de Antonio Gala *La Truhana* (2), pieza abiertamente jocosa que se alinea en el género de comedia musical o para ser más exactos en el de teatro musical, término que propone José Romera Castillo, quien refiriéndose a *Carmen Carmen* comenta: “...es una pieza

(1) Gala, Antonio: *El manuscrito carmesí*, Barcelona, Ed. Planeta, 1991, pág. 208.

(2) Gala, Antonio: *La Truhana*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, Col. Austral, 1992. Estrenada el 2 de octubre en el teatro Central de la Exposición Universal de Sevilla 1992.

musical, o mejor, una pieza teatral con música, por predominar el texto recitado sobre el cantado” (3).

En *La Truhana* el dramaturgo ha escrito y ha querido escribir una obra festiva, jocosa, alegre, y los cauces que le ofrece las preceptivas de todas las épocas son los de un género menor, la comedia a la que añade la música y el baile; sin embargo no por ello es menos importante que el resto de su producción dramática y a sus cánones y códigos se limita.

Al respecto comenta el autor: “Yo he querido con los dos últimos experimentos míos de teatro musical (la anterior *Carmen Carmen*) darle al teatro todo lo que había perdido, toda la fantasmagoría, la luz, el color, la danza, la música, todos los atractivos que sólo el teatro tiene...” (4).

Ahora bien, esta forma marginal y menor de nuestro teatro es susceptible de un análisis profundo y sistemático. Pese a que la Filología –siguiendo a Javier Huerta Calvo– se haya decantado por la sobriedad en sus estudios, aunque el objeto de análisis fuera una obra con una finalidad jocosa, “relegado a un segundo plano la dimensión cómica y festiva de la literatura... acaso nos encontremos ante una contradicción de tipo hermenéutico: ¿es posible la interpretación crítica de una obra cómica en tono «serio»” (5).

Esa tarea es la que pretendemos abordar en las líneas que siguen.

La Truhana es una obra fundamentalmente hecha para agradar, divertir y entretener, lo que no impide que también sea una obra profunda, en la que se integra la risa y el humor, “término complejo que recoge una situación de ánimo alegre, creadora de jovialidad y de regocijo, cuyo signo externo es la sonrisa, la risa y la carcajada” (6).

La risa –junto al llanto– es la manifestación más primaria del ser humano y en esta comedia se manifiesta como una risa liberadora en la que tienen cabida el folklore, las danzas, las carcajadas, el chiste obscuro, las dobles intenciones... encarnado todo ello en los personajes que son los más marginados de la sociedad y enfocado con un espíritu colectivo que enlaza con la tradición carnavalesca, categoría literaria a cuyo estudio ha contribuido de forma decisiva el crítico ruso Mijaíl Bajtín (7).

En la fiesta pagana del Carnaval se celebra la renovación de la naturaleza. Es un canto, cazarro, a la vida y en consecuencia al cuerpo que se libera. El espíritu carnavalesco es corrosivo, la colectividad –siempre los estratos más bajos de la

(3) Romera Castillo: Prólogo a *Carmen Carmen*, Madrid, ed. Espasa Calpe. Col. Austral, 1988, pág. 32.

(4) Gala, Antonio: *El País*, 8 de octubre 1992.

(5) Huerta, Calvo: “Lo carnavalesco como categoría poética en la teoría literaria de Mijail Bajtín”, en A.A.V.V. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ed. del Serbal, 1989, pág. 15.

(6) López Estrada: “Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana”, en *Formas...*, ob. cit. pág. 64.

(7) Bajtín, M.: *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, ed. del Serbal, 1989.

sociedad— se opone y transgrede tanto las normas como las manifestaciones culturales de las clases dirigentes. Es el “mundo al revés”, es el tiempo efímero de la confusión, la sátira, lo grotesco, la ambiguo, la parodia... Se elogia la bebida, la comida, el sexo. En fin, toda una cultura de motivos, técnicas, imágenes que Bajtín convierte en categoría explicativa de la literatura.

Esta tradición carnalesca como elemento estético e histórico es la que aparece en *La Truhana* y, desde esta perspectiva y sin prejuicios éticos-estéticos vamos a analizar la obra.

El dramaturgo utiliza materiales muy diversos en los que se respira un aire de transgresión y unas técnicas carnalescas que podemos observar en varios puntos como son el espacio, creación de los personajes, técnicas dramáticas, empleo del disfraz y lenguaje. Pero antes de entrar es preciso detenerse en el género de la pieza.

Como decíamos, *La Truhana* continúa la línea comenzada con *Carmen Carmen*: es un teatro musical donde el texto dramático junto a la kinésica, la paralingüística y la prosémica adquieren una peculiar importancia que provoca una coherencia propia de índole cómico que le es ajena a la tragedia y al drama. Por ello hallaremos tipos fijados ya por la tradición (el estudiante, el hidalgo, el recaudador de impuestos, el fraile...) y mecanismos puramente convencionales como son la confusión, anagnórisis, entradas y salidas rápidas de los personajes... todo conducente a crear la atmósfera propia de las comedias del Siglo de Oro, aunque la estructura, como veremos, difiere mucho de estos modelos.

La elección de una forma menor y marginada de nuestro teatro responde a un deseo de plasmar la espectacularidad que de siempre le ha sido inherente al mismo, y es éste el cauce que escoge para el único desenlace feliz de toda su producción dramática. Si en otras obras de Gala el desamor, la lucha por la libertad o el miedo a la libertad triunfan, es en ésta en la única que, al menos, como un canto a la vida, sin prejuicios y luchando contra ellos, el personaje puede mantenerse puro, fiel a sí mismo, quizá por ello la única posibilidad radicaba en darle un tratamiento en clave de “fiesta”.

La Truhana cronológicamente está situada a mediados del s. XVII, reinado de Felipe IV, rey amante “de las letras, las artes, los placeres y las fiestas de todo género”. María Fernández, de sobrenombre La Truhana, es una cómica de la que se enamora el rey Felipe IV quien le envía una cadena de oro con un tercero (Alonso); ante el miedo de perder su libertad, como les ocurre a otras amantes del rey, Truhana decide huir desde Valladolid hasta Sevilla donde embarcará junto a su enamorado perseguidor hacia las Indias (*locus amoenus*) en busca de un mundo nuevo.

La obra tiene raíz histórica, pues los hechos se enmarcan en un momento más o menos determinado del pasado —hacia 1640— y la base de la trama también es histórica al igual que el ambiente, si bien los personajes son ficticios. Se trata —como ocurre con muchas obras históricas— de diferenciar lo posible de lo imposible; cuenta hechos que si bien no ocurrieron, bien pudieron ocurrir, verosimilitud de la que se encarga el dramaturgo aplicándose con admirable minuciosidad a informarse no sólo de la historia, sino también de las costumbres, folklores, lugares y gentes pertenecientes a esa intrahistoria que va a llevar a las tablas.

Son conocidas las innumerables aventuras amorosas de Felipe IV que le deparraron un gran número de hijos bastardos entre los que cabe destacar don Juan José de Austria, cuya madre fue la conocida comediente María Calderón, “La Calderona”, que terminó recluida en un convento. Mantuvo también relaciones ilícitas con otra comediente, Eufrasia Reina, quizá su atracción por el mundo de la farándula o quizá debido a su carácter “Felipe IV favoreció el desarrollo y esplendor de la vida teatral, y en esta época los actores comenzaron a sentir el orgullo profesional que se iría afianzando a lo largo del siglo XVII hasta cobrar su pleno vigor en el siglo XVIII”(8).

Personajes y ambiente responden igualmente a esta realidad histórica que fue el barroco español: pícaros, cómicos, vagabundos, truhanes... hambre, estafas, engaños, miseria... Lacras sociales, producto del empobrecimiento general del país, a causa de la inflación monetaria que conllevó la subida de los precios, y a la reducción de la importación de los tesoros de las Indias. Ahora bien, junto a la depresión económica del seiscientos que se refleja en toda la obra, también ésta respira lo que debió de ser el barroco hispánico... “la negación de la Academia. Es, como el pueblo español, generoso y grandilocuente, tosco, grosero a veces, pero lleno de vida y exuberante de color” (9). En *La Truhana* como en todo el barroco existe una tendencia irreversible hacia la espectacularidad.

En relación a la estructura de la obra ésta se organiza explícitamente en nueve escenas independientes entre sí. Son cuadros en los que tiene lugar distintos acontecimientos con similar estructura externa; nudo, clímax y desenlace en el que la protagonista siempre sale huyendo de su perseguidor, excepto en las escenas cuarta y octava que pueden considerarse como explicativas (véase organigrama adjunto) de las escenas que preceden y tienen un significado especial que más adelante analizaremos.

La unidad de esta estructura viene dada por la protagonista quien al igual que el personaje de la novela picaresca recorre un trayecto al que es inherente este tipo de estructuración.

Si aplicamos la terminología utilizada por Todorov en el estudio de la narrativa, este procedimiento de composición consiste en un encadenamiento que une distintas historias independientes enlazadas por el personaje principal, ahora bien, la protagonista de *Gala* no es un elemento pasivo “ensartado neutro”, sino que interviene directamente en la acción, más aún, la dirige y gobierna dando lugar al “ensartado activo”.

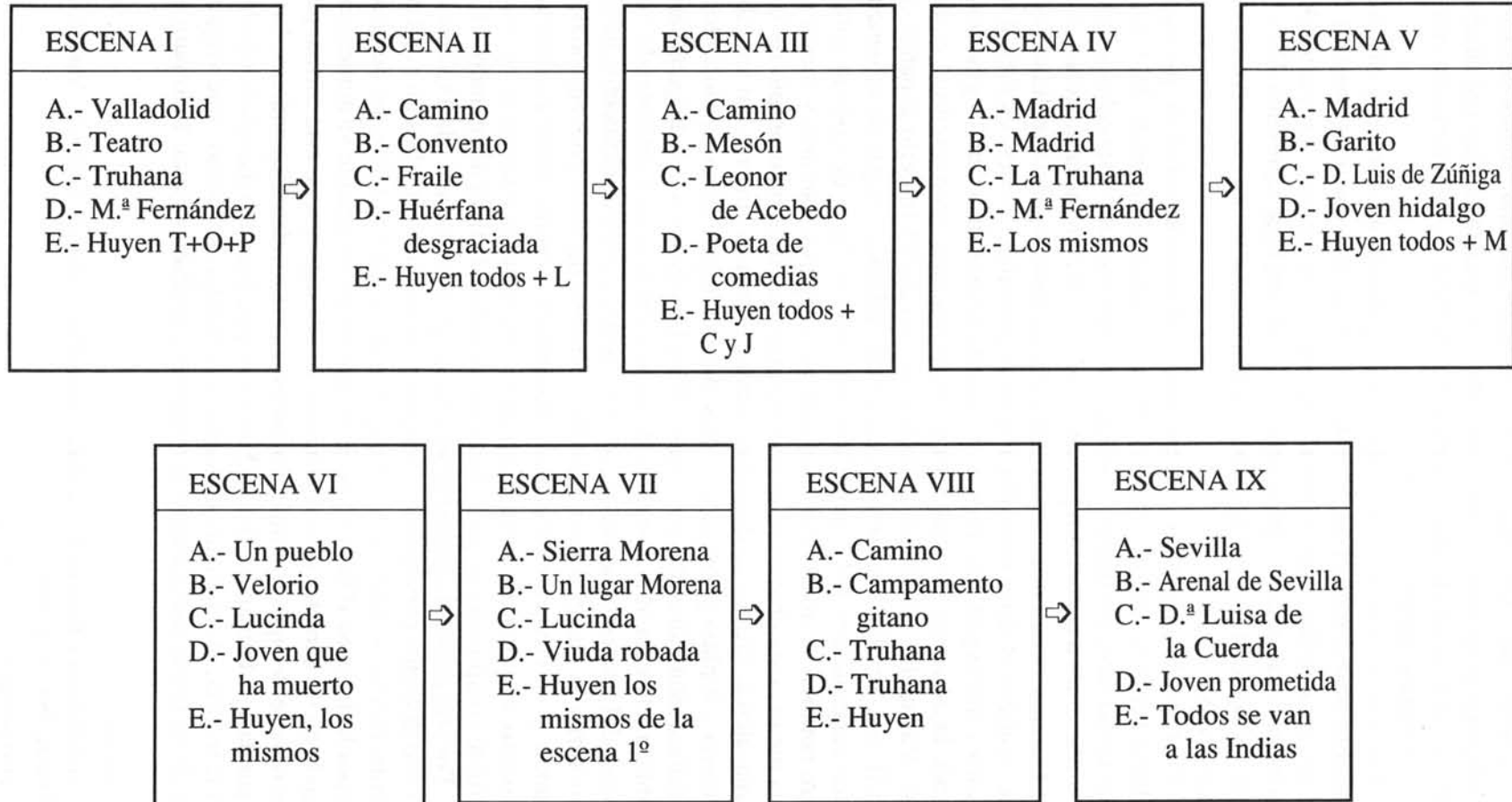
Como ya hemos dicho, *La Truhana* se organiza en torno a un viaje que se constituye no sólo en el objetivo y motivo del dramaturgo, sino también en una estructura (11). *Gala* selecciona entre todas las posibilidades de organizar el texto

(8) García-Valdecasas: “Los actores en el reinado de Felipe III”, en A.A.V.V. *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia, ed. Universitaria de Valencia, 1991, pág. 385.

(9) Marqués de Lozoya, citado por Ubieto A., Reglá J., Jover, J y Seco C. *Introducción a la Historia de España*, Barcelona, ed. Teide, 1972, pág. 407.

(11) Baquero Goyanes, M.: *Estructura de la novela actual*. Barcelona, ed. Planeta, 1970, pág. 30.

ESTRUCTURA



la estructura del viaje, pues en él se fundamenta una técnica determinante que condiciona personajes y ambiente, de esta manera el material dramático debe formalizarse de una forma episódica dando lugar a una coherencia entre estructura, personajes, temas y espacio.

Las nueve escenas están elaboradas siguiendo una simetría casi total. Como podemos observar en el organigrama, cada escena tiene unas constantes –además de las ya anotadas: nudo-clímax y desenlace– referentes al espacio -A y B-, a la onomástica variable de la protagonista -C-, al papel que representa -D-, y finalmente al desenlace con el que va prosperando la acción además de servir de unión entre las escenas.

En relación al espacio, el camino es el soporte sobre el que se estructura externamente la obra y cada escena corresponde a un lugar del trayecto desde Valladolid hasta las Indias. Los lugares seleccionados responden a tres necesidades inherentes a la obra: En primer lugar, la tradición literaria picaresca con la que *La Truhana* tiene tantas conexiones; en segundo lugar, la realidad histórica a la que se atiene el autor para ubicar a estos personajes pertenecientes al mundo del pícaro y que según José Deleito y Piñuela se apiñaban “en las grandes ciudades, donde la afluencia de indígenas y forasteros daba gran amplitud a sus proezas. Así, Valladolid y Madrid, capitales sucesivas del Imperio español en el siglo XVII; así, Sevilla, emporio del comercio indiano, y lugar de afluencia para los ricos cargamentos del Nuevo Mundo, estimuladores de codicia para el Viejo. Pero también se diseminaba por apartados lugares, caminos y mesones” (12) y, finalmente, esta ubicación se corresponde con el espacio propio de la literatura carnavalesca: lugares de diversión –garito–, de paso –mesón–, al aire libre –Sierra Morena–, la plaza pública, las calles, Sevilla, lugares donde pululan los cómicos, truhanes, estaladores, pícaros... fuera de los límites de la clase dirigente, aristocracia, nobleza, clerecía alta..., lugares de paso y encuentros conformando una estética propia del grotesco carnavalesco que “permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo” (13).

Por otra parte, el carácter itinerante de la obra ofrecerá a la Truhana el encuentro con distintos personajes y ambientes, formando con ellos un cuadro independiente, con su pequeña anécdota, que finaliza con la ampliación del grupo iniciado por la Truhana (Oliva y Perejil) y que progresivamente va aumentando adquiriendo cierto carácter de colectividad. El dramaturgo, de esta forma, pasa revista a una serie de tipos y ambientes propios de los relatos episódicos. En la escena segunda a la Truhana, Olivia y Perejil, se une Lorenzo que abandona los hábitos. En la tercera, el estudiante Cristóbal y el hidalgo Jerónimo –que viaja al encuentro de su novia para casarse por interés–, también dejarán todo para seguir a la

(12) Deleito y Piñuela, J.: *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid, ed. Alianza Editorial, 1987, pág. 159.

(13) Bajtín, M.: *ob. cit.*, pág. 37.

cómica. En la escena V el soldado Meneses abandonará el garito tras la Truhana. En la VIII el grupo se verá incrementado por otro grupo de gitanos y finalmente —escena IX— les acompañará a las Indias el enamorado perseguidor Alonso.

En relación con los personajes, como el mimo título indica, asistimos a una obra de protagonista. Está llena de caracteres populares carnalescos; cómicos, rufianes, gitanos, pícaros; de entre ellos sobresale el personaje central, eje en torno al cual gira la obra. La Truhana (14) es un personaje construido como categoría que resume la transgresión y la marginalidad en un contexto —el del teatro musical— que comprende una gran variedad de fórmulas y registros, música, bailes variados, canciones... todo un mundo de farándula, de inversión de valores donde destaca La Truhana. Ya el sobrenombre anticipa alguna de las características que la van a definir. Según el Diccionario de la Real Academia: “Dícese de la persona sin vergüenza que vive de engaños y estafas”.

Esta Truhana no es un personaje complejo, siguiendo la terminología de Foster (15), sino un personaje plano, construido de una vez, ya aparece formado y configurado desde la primera escena en la que se plantea el conflicto que provoca el desarrollo de la obra. Sabemos cómo y por qué actúa desde el inicio, de ahí que la primera escena sea decisiva para presentarnos al personaje.

Esta presentación la lleva a cabo la propia protagonista junto a Oliva, compañera de trabajo, medio madre y medio dueña, personaje que nos informará de su vida pasada:

OLIVA: “Al nacer tú se murió la infeliz, sin ver tu gloria de hoy. Al nacer te pintó la risa en la casa, y desde entonces no se te ha borrado... Qué ganas de llorar... Eres hija de cascabel y azogue. Naciste brincadera y gaitera. Tu madre, cómica; un abuelo titiritero, y otro barbero, con que mira...” (p. 28).

La Truhana es bella, joven, alegre, sólo posee su vida, su profesión de cómica y su libertad. Ama la libertad y todas sus acciones estarán encaminadas a conservarla, a cualquier precio, frente a las pretensiones lascivas del rey:

TRUHANA: “(Por la cadena). Esto no es un regalo: es una sentencia. A cadena perpetua. Los reyes son siempre malos, pero los católicos hasta ganas de vomitar me dan. Mandan en tu cuerpo y en tu alma; si una mujer les gusta es el peor de los sinos. Mientras los demás hacemos de la necesidad virtud, ellos hacen virtud de la necesidad...”

(14) Antonio Gala escribió esta obra para la polifacética actriz Concha Velasco: “Por primera vez en mi vida, la protagonista me había sido dada... hay muy pocas actrices infinitas que verdaderamente bailen, canten, actúen, se desenvuelvan con naturalidad en el escenario y con todo el garbo y el atractivo que tiene que tener una protagonista de un musical. En España, prácticamente Concha Velasco”. *El País*, 8-octubre-1992.

(15) Foster, E.M.: *Aspects of the novel*, citado por Baumeuf R. y Quillet R. *La novela*, Madrid, ed. Ariel, 1975, p. 193.

La vida y la muerte están pared por medio, y esa pared es para mí la libertad. Aquí me vine para ser libre; ahora me voy para seguirlo siendo". (pp. 29-30).

Esta cosmovisión y actitud de desafío al rey y al poder se manifiesta en una subversión de los valores establecidos. Sus deseos de libertad van acompañados de una exuberante vitalidad, vive al día sin pensar en el mañana, desprecia a esa parte de la sociedad que elabora leyes injustas para los plebeyos y ataca sistemáticamente la hipocresía, por ello dice:

TRUHANA: "... Lo que quiero, lo digo y, si no me lo dan, lo cojo y a otra cosa. Santa no soy; lo que el cuerpo me pido a gritos, se lo doy para que no alborote a los vecinos. Tú me enseñaste. ¿Comida?, pues comida; ¿bebida?, pues bebida; ¿sueño?, a pierna suelta; y lo otro que no digo, que es lo de mayor gusto..." (pág. 29).

Siguiendo a Bajtín nos hallamos ante un sistema de imágenes de la cultura cómica popular, es el realismo grotesco en el que "el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor" (16).

Esta vitalidad arrolladora, este deseo de vivir a fondo, cueste lo que cueste, es en definitiva, lo que mueve la obra. Claro exponente de lo que decimos es la siguiente cita cuando acaba de fingirse muerta para burlar a D. Alonso:

TRUHANA: "Creí que me daba un tabardillo y que moría de verdad. Qué malo es estar muerto. Menos mal que la vida acaba con todo" (p. 78).

Por otro lado, la pícara parodia la célebre referencia popular "la muerte acaba con todo", al yuxtaponer una actitud vitalista que cambia por completo la enseñanza.

Decíamos que a la protagonista la conocemos por lo que ella nos dice y por lo que de ella cuenta su ama-criada Oliva, ahora bien, La Truhana que recorre el escenario siempre disfrazada para burlar a D. Alonso, sólo es ella misma en la escena I-IV-VII y VIII, cuando se quita la máscara y esto sucede sólo cuando está con los suyos, son escenas complementarias de las que preceden y con ellas se dibuja netamente los perfiles del personaje.

Bella, joven, ingeniosa, amada y admirada por todos, desenvuelta dicharachera... en su recorrido va aumentando la compañía por cada lugar por el que pasa, llevándose o embrujando a todos los que conoce. Su capacidad histriónica hace que la máscara hiperbolice su individualidad y acentúe su simpática desfachatez. Al igual que Carmen Carmen es una seductora, pero frente a ella sale vencedora porque lucha con una actitud decidida y crítica frente a todo lo que pueda quitarle su libertad.

(16) Bajtín, M.: *ob. cit.*, pág. 23.

En esta inversión de valores que es el carnaval La Truhana se disfraza de todo y con todo puede formando una algarabía y confusión propias de esta fiesta. Comienza vestida de fraile para descubrir a continuación que es una joven maltratada por su tutor; se trata de engañar y chantajear al fraile de la primera escena al que acusa, junto a la Iglesia, de corrupción. Le sigue el disfraz de señora importante; Leonor de Acebedo, marquesa de la Costanilla, poeta de comedias. En esta ocasión arremete contra el teatro y las cómicas presentes en el mesón para acabar robando al ladrón, motivo claramente carnavalesco. En la escena quinta es un lindo joven, D. Luis de Zúñiga, que acude a un garito para saldar una vieja deuda con la dueña del mismo. Ahora su ataque se dirige a los inútiles hidalgos, a las celestinas y a los fanfarrones soldados, todos ellos escudados y protegidos por las apariencias (17). En su capacidad de cambio y de adaptación llega la cómica a hacerse la muerta –joven Lucinda– cuando, después de arengar al pueblo y man-tear al recaudador de impuestos, llega su enamorado perseguidor D. Alonso.

Finalmente la “inversión paródica” llega a su punto culminante en la última escena, cuando La Truhana, ahora Doña Leonor de la Cuerda, indefensa joven que espera a su prometido, posa para un pintor, de Inmaculada Concepción:

PINTOR: “¿Podría su merced ser mi modelo para una Inmaculada que he de pintarles a los capuchinos?”

OLIVA: (se santigua). No me lo harán creer frailes descalzos.

TRUHANA: Era lo único con lo que no contaba. Cuántas vueltas da el mundo: con razón dicen ahora que es redondo... ¿Y me rezarán los capuchinos? Claro que de menos nos hizo Dios. El escribe derecho con renglones torcidos.

OLIVA: Pero esto es ya salirse de la página.

TRUHANA: Digo yo que a la Virgen no le molestará.

PINTOR: ¿Acepta entonces?

TRUHANA: Muchos papeles he hecho, pero como éste, ninguno. Que María Santísima me perdone (pág. 119).

Esta escena, que nos recuerda a *Petra Regalada*, refleja la realidad del mundo del teatro del s. XVII. “Ocurría que el público, conocedor de la relación existente entre un actor, que representaba a San José, y una actriz, que representaba a la Virgen, se reía escandalizado al verlos interpretar una determinada escena en una comedia sobre la vida de la Virgen” (18).

En esta ocasión el público estaría representado por Oliva que asiste asombrada a la transformación de La Truhana. Es el teatro dentro del teatro que se repite en

(17) Según José Deleito y Piñuela: “El juego, en los siglos XVI y XVII, estaba extendidísimo en todas las poblaciones importantes de España, muy singularmente en la Corte, como punto de concurrencia para vividores, parásitos, aventureros y ociosos adinerados, que mataban su tiempo en todos los vicios... Jugaban altos y bajos, señores y pícaros, hombres y mujeres: se jugaba en casas honorables, en garitos, cárceles...”, *ob. cit.*, pp. 192-193.

(18) García-Valdecasas, Q.: *art. cit.*, pp. 372-373.

cada una de estas escenas. Los cambios conllevan, no sólo ya el deseo de engañar a otros personajes, sino la facilidad con que puede llevarlo a cabo por un simple trueque de ropa, voz, entonación... etc. La inversión de papeles y toda la tradición carnavalesca que esto conlleva nos conduce a la fragilidad de las normas, leyes y dictámenes establecidos, creándose una complicada relación por cuanto la actuación de La Truhana se desdobra –dentro del espacio escénico–, entre los engañados y los personajes-espectadores que quedan admirados de su habilidad, sin olvidar, ya en el espacio histórico, al público.

En esta subversión de valores, donde La Truhana confunde el nombre de condes, lugares, mozuelas... encontramos una correlación o paralelismo con todos los personajes que ha sido, es la confusión del carnaval que se traduce en jocosa actitud que huye de lo impuesto y que se materializa en la risa, la alegría...:

OLIVA: "... Eras tan muchachuela que te tuvimos que disfrazar de muchacho para que te dejaran entrar en la compañía. Y así, siendo muchado, te disfrazaban de muchacha para hacer los papeles de las damas más jóvenes... (ríe). Toda tu vida ha sido una confusión" (pág. 28).

Ahora bien, en La Truhana nunca coincide máscara y rostro, la utiliza para huir, engañar, no es ella pero actúa para liberar a los demás y liberarse ella misma, sólo hay una constante que se reitera con disfraz y sin disfraz: el carácter jocoso y alegre que le hace contemplar la realidad y los problemas de una manera muy peculiar. De este humor y de esta manera de enfocar la realidad participa el personaje más importante de la obra después de La Truhana: Oliva.

La vieja cómica está unida por lazos profesionales y casi familiares con La Truhana y junto a su marido Perejil forman una familia de cómicos, tal y como era habitual en la época (19), que recogieron a La Truhana siendo niña:

OLIVA: "...«Esta niña llegará donde las veletas», nos decíamos Perejil y yo viéndote mover el culito a los doce años... No nos olvides ahora, ni en la hora de nuestra muerte, amén" (pág. 28).

Ambas son el haz y el envés del proceso de carnavalesación; pareja antitética, polos extremos unidos por el cariño.

Literalmente Oliva tiene sus precedentes en otros personajes de la obra dramática de A. Gala (20) y, al igual que ellos, participa de parecidas características: frente a la juventud y belleza de la pícara, Oliva es ya vieja:

TRUHANA: "Ven aquí, bellacona (le toma la cara entre las manos). Ay, qué surcos de arado. Ay, qué pelo de rata. Ay, qué ojos de higo... También se me irá a mí la vida por los agujeros" (pág. 26).

(19) "Las vidas disolutas de las actrices dieron lugar a que el Consejo de Castilla estableciera que debían estar casadas. De aquí el carácter familiar que singulariza al teatro de la época". *Ibidem*, pág. 375.

(20) Padilla Mangas, A.: *Tipología dramática en la obra de Antonio Gala*. Córdoba, ed. Excma. Diputación y Universidad, 1985.

Si la Truhana es honrada, fiel a sí misma, luchadora e idealista, la vieja cómica es interesada, pragmática, no tiene ideales ni entiende los de la joven. La dura experiencia de su vida le hace intentar convencer a la actriz para que acepte el regalo del Rey:

OLIVA: "...(Le da el cofre, que La Truhana abre. Saca una gruesa cadena de oro. Entretanto)... Con una cadena así me habrían encadenado a mí para toda la vida..." (pág. 25).

Para Oliva deja mucho que desear el porvenir que esperaba siguiendo en la compañía, sin embargo, el que puede esperar a lado de Truhana como amante del rey implica todo un mundo de lujos:

OLIVA: "...Te van a agasajar; te van a hacer regalos lo mismo que a una reina; te van a llevar en carroza como al Sacramento. Si tu madre levantara la cabeza..." (pág. 27).

Teatrrera, efectista, algo ladrona, refranera, siempre tiene a mano un enorme repertorio de dichos, oraciones, frases hechas... utilizadas habitualmente en contextos poco adecuados que provoca la carcajada. Así, por ejemplo, interrumpe el sentido simbólico de la frase para darle otro lógico:

TRUHANA: "(Que ha estado tomando rapé). ¿Bestia fiera yo? Muerde la mano que te da de comer. Anda, muérdela.

OLIVA: Si no oliera tanto a tabaco, sí que la mordería..." (pág. 25).

Pese a tener ambos personajes dos perspectivas muy distintas de la vida, les une el cariño y el humor. En cuanto al primero, su relación con la Truhana es muy peculiar: se enfada con ella, no la comprende, pero la sigue en su camino hacia la libertad; existe una perfecta comunicación entre ellas debida al conocimiento que Oliva tiene de la cómica, así, por ejemplo, de inmediato se dio cuenta de que se había enamorado del conde:

OLIVA: "Te gustó el conde. Habrías preferido que fuese segundo, en lugar de tercero. Cuando te gusta alguien se te pone la lengua picajosa..." (pág. 27).

En relación con el humor, éste se convierte en factor fundamental y clave de la comedia. La comicidad proviene de distintos niveles, pero el tipo de humor que circula por la obra responde generalmente a la actitud que el Renacimiento tenía ante la risa, es decir, "la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio; sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo" (21).

(21) Bajtín, M.: *ob. cit.*, pág. 65.

El humor está planteado en la obra como una forma de conocer e interpretar la realidad, estableciéndose una nueva relación con ella; humor y risa no siempre inocente, pues se une también a la sátira y la parodia. A *La Truhana* la alegría, al igual que la sonrisa, le vienen ya dadas, no puede evitarlas y al igual que el barroco llega a asimilar la antítesis del discurso cómico-serio. Por otro lado, se trata de una jocosidad llena de sabiduría por cuanto de actitud positiva y atrevida tiene ante la vida, jovialidad (humor del autor) que crea una atmósfera festiva y risueña de la que participa, porque lo atrae, el espectador/lector.

El autor ha trabajado la materia dramática para conseguir una finalidad humorística a distintos niveles que en ocasiones se entrelazan y que pueden ser los siguientes:

A) Aunque no es característico de la producción dramática de A. Gala, en *La Truhana* parte del humor deriva de la acción, o sea, de las situaciones en las que se ven inmersos los personajes. Las más representativas son las escenas que utilizan la parodia como sistema para exponer la afirmación del “mundo a revés” carnavalesco. Cabe destacar la escena VI en la que se parodia un velatorio que a su vez se está representando ante el perseguidor.

TRUHANA: “Calla y sigue.

OLIVA: ¿Cómo que calle y siga?; ¿a la vez?

TRUHANA: Que calles como Oliva y sigas como abuela, ladrona, que está al llegar el conde de la Alacena.

OLIVA: (Ríe) Uy, de la Alacena (llora). Ay, lo único que tenía: mi gloria y mi ventura, mi gozo y mis dos manos. Todo se lo llevó la muerte aciaga. A nada le hace ascos la sañuda; más hambre tiene que melindres; no es segador que duerma siesta. Esto es de *El Quijote*... Ay, lumbre de mis ojos, aliento de mi boca, sortija de mis manos, música de mi oído, aroma de mis narices...

TRUHANA: (Ríe) No sigas por ahí, que me meo toda.

(Vecinas, entrando poco a poco en el juego, de una en una):

VECINA 1.- El que bien vive y santamente antes de tiempo ve la muerte.

VECINA 2.- Hiere la muerte con pie indiferente.

VECINA 3.- Y nos mide a todos con el mismo rasero.

VECINA 4.- A la muerte no hay casa fuerte.

VECINA 5.- Al que le duela la muela que se la saque.

OLIVA: Ay, qué hijas de madre sois todas, bobas mías. Mejor no habléis: sólo chillad y arrancaos los pelos de la barba –la que la tenga– o de donde sea. Y echaos tierra en la cabeza, y daos con piedras en el pecho, pero fuerte, a ver si así os matáis, desatentadas. ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! (págs. 74-75-76).

También es significativa la escena IX en la que se parodia a las damas de alcurnia a través del difraz y de la entonación de la hábil Truhana para mentir y

fingir a una dulce y desvalida dama. La transcodificación que hace el espectador, conocedor de la fortaleza y seguridad de la cómica da lugar a la risa, amén de las intervenciones de la oportuna y divertida Oliva:

OLIVA: “(A la que acompaña un hombre). Don Antón Perulero, ésta es la señora de que hablé a su merced.

TRUHANA: (Sorprendida, se quita el parche del ojo). Avisa, cerda.

OLIVA: Eso es: doña Luisa de la Cerda.

TRUHANA: ¿A qué viene semejante disparate? Excuse, señor, a ésta vieja loca. Nunca entró en mis cálculos tomar estado. Prometida estoy a un caballero extremeño, que fue a las Indias de donde vos venís, no sin dejarme escrita palabra de casamiento. Lo que solicité de esta insensata fue el apoyo de un hombre honesto, gentil, entendido y galante, que aconsejara en temas de dinero a esta desvalida...” (pág. 113).

B) El segundo nivel en el que se encauza el humor es el lenguaje (22), también de carácter carnavalesco que se convierte en materia jocosa y que provoca una risa espontánea e inmediata a través de una expresión llena de equívocos, expresiones plebeyas, obscenidades, villanía, textos pertenecientes a obras literarias conocidas (centón)... en definitiva, la utilización de un lenguaje realista y libre cuya voluptuosidad y sarcasmo desenmascara el presente. La siguiente cita es de carácter anticlerical propio también de las composiciones carnavalescas:

COSME: “Confíate, hija mía predilecta. Estése el alma a bien con Dios, que es lo importante; el cuerpo, ni va ni viene que haga de las suyas...

TRUHANA: Pues que haga de las suyas, pero no de las mías... Me está su santidad clavando el hisopo, fray caliente. Ahora comprendo lo que es la resurrección de la carne. (Ríe).

COSME: (Va diciéndole letanías mientras la persigue). Rosa mystica, Turris Davidicu, Turris eburnea, Domus aurea...

TRUHANA: Para que luego digan que no sirve el latín.

COSME: Virgo virginum.

TRUHANA: Qué exageración. Santo padre, cómo se ve que no está en el mundo...” (pp. 37-38).

C) Finalmente la comicidad dramática se ofrece a través de un amplio abanico de posibilidades procedente de distintos niveles que están en relación directa con el texto espectacular; es decir la representación escénica a la que se le confía, a partir de las acotaciones y el lenguaje, su capacidad para potenciarlos y producir o provocar la risa.

(22) La magnífica adaptación y manejo del lenguaje requiere un estudio exclusivo.

Siguiendo a Umberto Eco (23) delimitaremos dos campos de investigación semiótica que acogen lo anteriormente expuesto. En primer lugar la Kinésica, es decir los gestos, expresiones de la cara, posturas corporales que son decisivos en esta obra pues subrayan o contradicen lo expresado verbalmente. La Kinésica proviene tanto de la acotación como del carácter popular del lenguaje. Veamos algunos ejemplos en los que sin la gesticulación quedarían incompletos:

CRISTÓBAL: “No conoce a su futura; se prometió por carta. Ahí lleva su retrato.

TRUHANA: Los retratos mienten siempre. (Lo mira). En este caso, afortunadamente. Verá como la novia es un poco mejor.

TRUHANA: (Invierte el retrato). Mira así, gana...” (pág. 49).

O bien cuando la vieja Oliva en el largo parlamento de la última escena ensaya su nuevo oficio de “Celestina” en Sevilla:

OLIVA: “...(Finge hablar con alguien). Para ese mal señora...
(Hace los gestos mientras recita):
En nombre de la tríada inmortal
que entre el bien y que salga el mal” (pág. 108).

En segundo lugar la paralingüística, es decir, las entonaciones, inflexiones de voz, dudas... no estructuradas en el lenguaje pero decisivas, en muchas situaciones para provocar la hilaridad.

OLIVA: ¿No te acuerdas de verdad del teatro? ¿No añoras los aplausos? Y aquel esperarnos a la salida... (Mirada de Truhana). Bueno, esperarte (pág. 84).

Además de los ya citados otro recurso escénico susceptible de potenciar la vertiente cómica es el vestuario que se manifiesta en *La Truhana* como un recurso a la inversión propia del carnaval, es decir, el disfraz, por el que “todos los signos naturales de la actriz-persona (voz, talle, etc.) son anulados por un signo artificial” (24). Cabe destacar el disfraz de la escena III: “(Entra –Truhana– con un traje inverosímil y complicado. Lleva un enorme sombrero; antifaz de camino, que luego sustituye por unas grandes antiparras; velos y lazos y borlas y una desmesurada sombrilla)” (pág. 43).

En definitiva, el resultado de este análisis nos conduce a un texto que ha seguido un proceso de elaboración de carácter carnavalesco realmente espectacular.

(23) Eco, U.: “Elementos preteatrales de una semiótica del teatro”, en A.A.V.V. *Semiología del teatro*, Barcelona, ed. Planeta, 1975, pp. 95-102.

(24) Díez Borque, J.M.: “Aproximación semiológica a la «escena» del teatro del Siglo de Oro español” en A.A.V.V. *Semiología...*, pág. 71.

lar y que sólo puede apreciarse cabalmente en la representación donde definitivamente cumplen su función las canciones, el baile, vestuario y actores.

Finalmente hay que decir que la inclusión en la trayectoria dramática de Antonio Gala de una comedia con música responde, por un lado, a una forma de concepción del espectáculo teatral que rescata de una tradición folklórica la presencia de la música, romances, jácaras, pícaros, y por otro, el deseo de dar una visión distinta a un espectador habituado a otro tipo de obras, a través de una forma marginal y menor de nuestro teatro que no hay que despreciar.