



**Cuaderno
de bitácora**

Violetas para un Borbón.

La reina austriaca de Alfonso XII por Ignacio Amestoy

Estamos ante el cuaderno de bitácora. Cuaderno en blanco, que poco a poco va dejando constancia de la aventura... Pero existen cuestiones previas. Cada viaje requiere de un equipamiento diferente: la latitud del destino, la previsible acción de las estaciones, la duración del periplo o la compañía en la aventura son factores que condicionan los pertrechos. Sin embargo, el viajero, por encima de estos accidentes, siempre tiene unos métodos que ha ido aprehendiendo con el tiempo y que aplica por igual a cada singladura.

Lo mismo, pienso yo, viene a suceder con la escritura, y muy especialmente con la escritura dramática. Todo texto dramático —podemos decir más ajustadamente, todo pre-texto dramático— es un plan para el trayecto de unos personajes en un espacio y en un tiempo. Y a ese itinerario los autores aplicamos nuestras manías de viajeros.

Lo primero que concreta el viajero es a dónde quiere dirigirse, cuál va a ser el escenario de su correría. Luego, el cuándo. El lugar puede ser desértico o selvático. Uno recuerda a este respecto y con simpatía la sutil preceptiva de un precursor de nuestro teatro —no sólo del español, sino del occidental—, como lo fue Torres Naharro, que en su *Propaladia* dividió sus comedias entre las “a fantasía” y las “a noticia”.

Las comedias “a fantasía” las veo como expediciones a aquellos desiertos donde el creador construye su particular arquitectura —su particular oasis— desde los cimientos de la más absoluta libertad. Las comedias “a fantasía” es el penetrar en una selva, intrincada a veces, aparentemente inexpugnable en la mayor parte de las ocasiones, que requiere del machete para trazar una senda por la que avanzar hacia el hipotético destino.

Aunque sobre el papel podamos establecer las dos geografías como absolutamente diferenciadas, en la realidad siempre se produce el mestizaje. Los datos de la contemporaneidad, sin hablar de los históricos pretéritos, envenenan nuestras fantasías más depuradas. Otro tanto ocurre desde la otra orilla. La objetividad de la crónica, de una u otra forma, queda desvirtuada por el sujeto que la transmite.

En estas coordenadas creo moverme en el proceso de escritura, ya afronte la andadura por desiertos o por selvas. He transitado por desiertos, páramos y estepas en piezas como *Mañana, aquí, a la misma hora*, *Ederra* o *Cierra bien la puerta* —mi última obra, que ya va camino de su estreno—. Opté por las selvas al penetrar en muy diferentes escenarios históricos: el complejo universo de Dolores Ibárruri o la atormentada España de Dionisio

Ridruejo, el ilustrado Madrid de Félix María Samaniego o el terrorífico Gernika del bombardeo franquista, la utópica América de Lope de Aguirre... o la sangrante Euskadi de Doña Elvira.

Siguiendo las experiencias selváticas, quise penetrar en el bosque de los últimos reyes de España, unos coronados y alguno sin corona. Tras poner sobre el escenario una gran cantidad de datos reales de la masacre de Gernika o de dramatizar la conversión a la democracia del fascista Ridruejo, la historia no oficial de Alfonso XII, Alfonso XIII, Don Juan de Borbón y Juan Carlos I, se me aparecía como un gran territorio digno de explorarse.

En la historia de nuestro teatro —o sea, en la historia de España— podemos decir que hay una fecha que marca un antes y un después, aunque no sabemos por cuánto tiempo... Esa fecha es 1979. Después de aprobada la Constitución de 1978, meses más tarde quedó derogada toda la normativa censora. Desde ese momento —hace más de veinte años— se puede escribir y representar sin más cortapisas que las que se pongan las gentes del teatro.

Nunca en nuestro país se había podido expresar desde la escena con esa libertad. Hasta entonces, pragmáticas y leyes, inquisiciones, jurisdicciones militares o civiles, el Índice romano, los más diversos mecanismos de control, habían sometido al arte teatral a los preceptos y gustos del poder durante casi cinco siglos.

Es por ello que instituciones como la Monarquía habían permanecido resguardadas en el sarcófago impermeable de la historia oficial. Autores como Lope de Vega o Valle-Inclán sabían a lo que se exponían al pintar en sus obras a personajes reales, ya fuesen el príncipe don Carlos o la reina Isabel II. El Alcázar sólo permitía el ditirambo. Y no sólo en el teatro.

La peripecia vital de Alfonso XII, un rey que tras enviudar tuvo que casarse por razones de Estado con Cristina de Habsburgo Lorena, mientras seguían manteniendo relaciones casi maritales con la cantante de ópera Elena Sanz, era un modelo que el teatro cortesano —la historia real— había ocultado al subir al personaje al escenario. Pero, con todo, no era sólo la anécdota amorosa lo que se ocultaba. Tras ella estaba el crucial momento de nuestra historia en el que no teniendo la reina austriaca —la Corona— ningún heredero varón, dos infantas era la única posibilidad sucesoria en una España que había abominado de las reinas. Mientras, la amante tenía dos hijos varones, y mayores incluso que las dos infantas.

La reina austriaca de Alfonso XII tenía que tener un varón antes de que se fuera a la tumba su marido

enfermo. De otra forma, republicanos y carlistas estaban dispuestos a dinamitar la Restauración canovista subiendo al pavés a un bastardo —como ya ocurrió con los Trastámara, en la sucesión de Alfonso XI—, para que no se quebrara la institución.

La historia real estaba oculta en la edulcorada historia oficial. En la selva de datos históricos busqué el conflicto, el agón, que fuese el eje del hecho escénico. Es una de las tareas más apasionantes de la escritura dramática. Tanto cuando trabajamos con personajes históricos —más o menos contemporáneos— como cuando lo hacemos con personajes de ficción. Sea este agón de consecuencias trágicas, dramáticas o cómicas, ahí estará el motor de nuestra acción, su determinante.

Llegué a la conclusión, tal vez equivocada, de que el momento más conflictivo de Alfonso XII había sido aquel en el que, encerrado por el presidente del Consejo —Cánovas del Castillo— en el Palacio de el Pardo, se ve obligado a cumplir como varón ante la reina austriaca, como última oportunidad para que nazca un varón. Los datos históricos llevan a afirmar que el hecho pudo estar cercano a la seducción de una mantis religiosa, con la muerte del macho tras la fecundación de la hembra.

A partir de ahí, asumiendo todos los riesgos que supone con relación al *decorum* clásico la ejecución de un coito en escena, hice progresar la propuesta. El agón y resolución fue determinando el desarrollo de la pieza; del pre-texto para el hecho escénico. Sabía donde tenía que llegar dentro de la selva. Como explorador, a golpe de machete, yo había podido alcanzar a ese destino, que tenía que ser también el destino de los emisores y los receptores del hecho escénico.

La razón de Estado para la cópula de los reyes se me hacía asaz burocrática para su desenvolvimiento en escena. Al propio tiempo, quería que la propuesta de espectáculo fuera unitaria en acción, lugar y tiempo. La acción está expuesta. ¿El tiempo? Me preocupa siempre el tiempo ritual, sobre el tiempo psicológico y el histórico. De la mano de la ritualización pretendida, que estaba propiciado por el sacrificio de la víctima real, me incliné por la capilla del Palacio de el Pardo como lugar.

En la capilla habría de comenzar la acción, con una reina que pide a los dioses la asistencia debida para la consecución de su propósito. En este punto se me apareció uno de los personajes centrales de la obra, y de la tetralogía pretendida: Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V, de quien se conserva una magnífica crónica, muy querida por mí.

Sabido es que con la llegada de los Borbones a la Corona española la institución bufonesca desaparece de la corte. De manera que si yo introducía a un personaje como Francesillo en plena Restauración decimonónica, en principio me podía proyectar esos acontecimientos hacia el pasado. Si, por otra parte, se le hacía al bufón conocedor de la realidad española presente, de este comienzo del

nuevo milenio, entonces se podían reflejar aquellos acontecimientos del XIX —que, con Alfonso XIII, Don Juan y Juan Carlos I, serían del XX—, y también los que se extendían hasta el XVI, sobre el espejo de nuestra contemporaneidad inmediata, representando Don Francés de Zúñiga una pieza fundamental en la maquinaria dialéctica que pretendo exista siempre en mi teatro.

De forma que Francesillo no tardará de aparecer en escena, junto a la reina austriaca, y llamado por ella, para ser hasta el final de la obra conciencia de la reina, conciencia del rey, como conciencia del pueblo, elemento distanciador, anacronismo constante, espectador privilegiado, *deus ex machina* del ritual escénico.

En el espacio claustrofóbico, a puerta cerrada, en que se desarrolla la seducción, Francesillo viene a representar también la visión irónica, cómica por supuesto, de la tragedia que fue la muerte de un joven rey sin la descendencia masculina que su alto oficio le exigía. La situación dramática es trágica. No cabe en ese espacio cerrado otra salida que la muerte. Y Francesillo es ahí también el otro yo de la Corona; una mirada distanciada de los Borbones, una mirada desde la curtidura memoria, una mirada llena de ironía. Ironía que se iba a construir sobre la utilización de un lenguaje por parte del bufón que mucho tiene que ver con aquel castellano posrenacentista y prebarroco que Don Francés utilizó en su crónica y que tan admirado ha sido al correr de los siglos.

Es decir, que se pretende la adecuación de la palabra a la ritualización escénica propuesta —y no sólo en Francesillo—, retomando nuestra mejor palabra, que si no ha prescrito para la narrativa, la poesía o el periodismo, no debe estar ausente de nuestra escena. Algunos no pensarán así. Les pediría que reflexionen, dejando a un lado los prejuicios que la globalización uniformadora impone además de en las masas en las despersonalizadoras vanguardias de esta posmodernidad en la que nos ha tocado bregar. Ese lenguaje será también un arma para equilibrar con la palabra el *decorum* transgredido con la acción.

Arranca la pieza desde una plataforma mimética que irá ritualizándose progresivamente. Así lo entendió Francisco Vidal en el montaje que se estrenó en el Lara la temporada pasada y que fue interpretado por Juan Gea y Teresa Berganza, como Alfonso XII y Cristina de Habsburgo Lorena, respectivamente. Francesillo, maestro de la ceremonia, fue incorporado por el veterano Francisco Merino. Y dos personajes fundamentales en aquellos días finales del Borbón, Isabel II y Elena Sanz, corrieron a cargo de Ana Frau y Claudia Gravi. Todos ellos, oficiantes de la seducción, en un espacio muy religioso diseñado por Andrea d'Odorico, con un vestuario más que preciso de Sonia Grande.

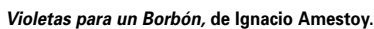
Pieza unitaria, aunque en la representación se fragmentó con un descanso —obra en un acto dividido en dos partes, se dice tras el título—, su escenario no quiere dejar

Ahí dejamos la historia. Volvemos a puerto. Ya se está preparando otra singladura, la de Alfonso XIII, personaje

Un personaje de *Violetas para un Borbón* acompañará a los descendientes de Alfonso XII, don Francés de Zúñiga. Francesillo será siempre el primer espectador de estas comedias. Él será nuestra memoria histórica en un teatro que no quiere ser histórico; un teatro que pretende ser contemporáneo, de aquí y ahora. O sea, de aquí y ahora. Como los árboles, que tienen raíces y sus frutos son de verdad y se pueden comer. No hablo de bonsais... Y sin censuras, ni uniformes, de ningún tipo. O sea, de ningún tipo. Por ahora, somos libres. O sea, viajemos en libertad. A ver, ese cuaderno... ■

[fragmento]

ALFONSO: *(yendo hacia Elena, que se emociona)* Elenita, no me llores que aún vivo. *(Elena estalla en llanto)*. Niña, si moqueas de esta forma ahora, ¿qué harás cuando la casque? ¿Qué vas a dejar para el entierro? No te desconsueles, que total... *(La ve tan afligida que cambia de argumen-*



to). Alma, ¿no te has enterado todavía de que tu Alfonso tiene siete vidas, tal cual los gatos de Madrid? (*Le da un acceso de tos terrible, que le hace sacar el pañuelo rojo de la bota. Ella se le acerca y se postra ante él abrazándole los pies*). Como la Magdalena abrazas a este nazareno. Pero yo no merezco que nadie me bese los pies, yo sólo soy un golfo que nació coronado, un simple ilustre en las hechuras de gobernante y estadista. (*La incorpora y la intenta abrazar, pero ella le dará la espalda en el abrazo*). Cuando quedé viudo me tenía que haber matrimoniado contigo, y tú debías haberte sentado en el trono conmigo. (*Ella se asusta, porque sabe que Cristina está espiando, y ahoga un ¡no! rotundo, un grito*). ¿No? ¿Tú también piensas en ellos? ¡Reyes de España por la gracia de Dios! En la

favorita de Gaetano Donizetti, que Elena, como mezzosoprano, ha cantado tantas veces ante el Rey. Le hace danzar por el escenario a Elena. Él se fatiga y tose). “¡Ven amor!, a tus pies yo pongo cetro, trono y corazón”. Tu voz mía invade la Ópera de Viena. La Scala de Milán. El Real. Mi cráneo. (Le toma a ella de los hombros, mientras cierra sus ojos). ¿Me has traído violetas? ¿Dónde las llevas? ¿Entre las hebras de tabaco de tus cabellos? ¿Beben el rocío de tus pechos? (Con los ojos cerrados ha ido acariciando el contorno de la cabeza de Elena y de su busto. Ella se ha echado hacia atrás. Él ha abierto los ojos). Soy abeja girando alrededor de mi flor, sorbiendo, con estos ojos que se apagan, el polen, que será la postrera miel, el último dulzor que saboree mi paladar cansado. (Se acerca a Elena y le besa en los labios. Ella se deja besar pero no besa). ¿Qué nos pasa, Elenita? ¿Soy para ti también un apestado? ¿Tú también me rechazas? Quizás tú tengas más razones que mi pueblo. ¿Once años son pocos para un reinado? He plantado viñedos y he sembrado trigo en las Castillas. Cataluña sueña con reconquistar la dorada Atenas. Los vascos se han convertido al industrioso Vulcano. ¿No he regenerado este país? ¿O lo he hundido más en el pozo? ¿Era esto lo que soñábamos, Elena? ¿O de la misma forma que he compartido el trono con una austriaca también he compartido la hacienda con los banqueros extranjeros? ¿Me perdonas, Elena? ¿Me perdonáis, españoles todos? (El Rey se desmorona, con un ataque de tos. Elena se acerca al Rey y lo abraza tiernamente, como una madre).

ELENA: (Desgarrada) ¡Hijo mío! (Los dos han hecho un ovillo. Y así permanecerán hasta que se abren las puertas de la estancia, penetrando la reina y el bufón...). ■

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>