



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA.

Ignacio Sánchez Mejías:

Torero y Escritor.

Su relación con la Vanguardia y
con la Generación del 27

D^a. Susana María Teruel Martínez

2014

IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS:
TORERO Y ESCRITOR. SU
RELACIÓN CON LA VANGUARDIA Y
CON LA GENERACIÓN DEL 27

SUSANA MARÍA TERUEL MARTÍNEZ

DPTO. DE LITERATURA ESPAÑOLA, TEORÍA DE LA
LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA
FACULTAD DE LETRAS



UNIVERSIDAD DE MURCIA
2014

A Mariano de Paco, a mis abuelos, a mis padres, a mis hermanas,
a mi tía Paca, a Juan Antonio, a Josefina y a mi Luna.

Siempre me habéis guiado y animado en mi fervor literario y en
mis ansias de investigar.

Sánchez Mejías es la fe, la voluntad, el hombre, el héroe puro.

El extraordinario artista, que fue actor y testigo en las faenas más agudas del drama español, termina con el estoque y se dirige a la literatura.

Federico García Lorca

(GARCÍA LORCA, F.: “Presentación de Ignacio Sánchez Mejías”, en *Obras completas*, Edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996, Tomo III, p. 199).



Imagen de Ignacio Sánchez Mejías, realizada por Mar Sanz Laso para esta tesis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
I. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS	17
1. Vida y obra	19
2. Ignacio Sánchez Mejías y la generación del 27	36
3. La muerte de Ignacio Sánchez Mejías	52
II. EL MITO TRANSFORMADO EN POESÍA	64
1. José M ^a de Cossío: «A Ignacio Sánchez Mejías, torero ilustre. Con motivo de la muerte de <i>Joselito el Gallo</i> »	70
2. José del Río Sáinz: «Pino Montano (Impresión de unas horas en la célebre finca)»	83
3. Luis Fernández Ardavín: «En la muerte de Sánchez Mejía»	87
4. Miguel Hernández: «Citación-fatal» y <i>El torero más valiente</i>	95
5. Mariano Brull: «Duelo por Ignacio Sánchez Mejías»	104
6. Rafael Alberti: « <i>Verte y no verte</i> »	110
7. Benjamín Péret: «La sangre derramada»	120
8. Gerardo Diego: «Presencia de Ignacio Sánchez Mejías»	124
9. Domingo Manfredi Cano y sus seguiriyas a Ignacio Sánchez Mejías	131
10. Ignacio Sánchez Mejías en una copla popular	134

11. Federico García Lorca: « <i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i> ».....	137
11.1. «La cogida y la muerte».....	142
11.2. «La sangre derramada».....	149
11.3. «Cuerpo presente»	158
11.4. «Alma ausente».....	163
III. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, AUTOR DE TEATRO	166
1. Breve panorama del teatro español en las primeras décadas del siglo XX.....	168
2. Estudio de <i>Sinrazón</i>	177
2.1. Análisis.....	177
2.2. La crítica de <i>Sinrazón</i>	226
3. Estudio de <i>Zaya</i>	244
2.1. Análisis.....	244
2.2. La crítica de <i>Zaya</i>	303
4. Estudio de <i>Ni más ni menos</i>	316
5. Estudio de <i>Soledad</i>	399
IV. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, AUTOR DE NARRATIVA	422
Estudio de <i>La amargura del triunfo</i>	424
V. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, AUTOR DE CRÓNICAS Y ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS.....	513
VI. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, CONFERENCIANTE	576
VII. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS Y <i>LAS CALLES DE CÁDIZ</i>	597
VIII. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, POETA.....	613
IX. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS EN LA ACTUALIDAD.....	623
CONCLUSIÓN	645
AGRADECIMIENTOS	651
BIBLIOGRAFÍA	655
1. Bibliografía general.....	655

1.1. Sobre el contexto histórico-literario, la vanguardia y el teatro de vanguardia	655
1.1.1. Estudios.....	655
1.1.2. Artículos.....	658
1.2. Acerca de toros, flamenco y literatura	660
1.2.1. Estudios y artículos	660
1.2.2. Páginas web sobre toros, flamenco y su relación con el arte y la literatura	662
1.3. Diccionarios específicos	663
2. Bibliografía de Ignacio Sánchez Mejías	664
2.1. Conferencias y escritos periodísticos.....	664
2.2. Novela	665
2.3. Teatro	665
3. Bibliografía sobre Ignacio Sánchez Mejías	665
3.1. Estudios y ensayos sobre Ignacio Sánchez Mejías	665
3.2. Artículos sobre Ignacio Sánchez Mejías.....	668
3.3. Páginas web, documental y programas de radio y televisión relacionados con Ignacio Sánchez Mejías	679
4. Composiciones dedicadas al torero y estudios y artículos sobre ellas	681
4.1. Poemas y obras en su honor.....	681
4.2. Estudios y artículos sobre las obras dedicadas al diestro	684
4.2.1. Estudios.....	684
4.2.2. Artículos.....	685
5. Obras relacionadas con la producción literaria del torero, con las composiciones en su honor y estudios sobre dichas obras	687
6. Entrevistas concedidas a la autora de esta tesis	691

APÉNDICE I: VISITA A MANZANARES: REENCUENTRO	
CON EL PASADO Y CON LA TRAGEDIA.....	692
APÉNDICE II: ILUSTRACIONES DE IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS.....	702
1. Ilustraciones	702
1.1. Ignacio Sánchez Mejías: El hombre polifacético	702
1.2. Ignacio Sánchez Mejías: El hombre y su vida	703
1.3. Ignacio Sánchez Mejías: El matador de toros.....	710
1.4. Ignacio Sánchez Mejías: La muerte “a las cinco en punto de la tarde”	716
1.5. Ignacio Sánchez Mejías: El escritor y el hombre de cultura.....	719
1.6. Ignacio Sánchez Mejías: El mito. Un hombre popular	723
2. Origen de las ilustraciones	726
2.1. Revistas y periódicos	726
2.2. Libros	726
2.3. Páginas web.....	727

INTRODUCCIÓN

Ignacio Sánchez Mejías es y será eterno porque su muerte y su personalidad han rebasado la frontera de la mera anécdota. Se ha transfigurado en poesía y, una vez convertido en mito, deja de ser Ignacio para ser un héroe mítico. Es un personaje que no ha pasado inadvertido en la historia de la tauromaquia y de la literatura española, incluso de la literatura universal, y que me ha suscitado siempre una gran curiosidad desde que oí por primera vez su nombre en el célebre *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca.

Fruto de dicho interés es este trabajo en el que intento explicar, aportando datos biográficos, la trascendencia de la figura de Ignacio Sánchez Mejías (1891-1934), que no sólo fue torero sino también escritor y amigo de los poetas del 27. Por eso, he investigado su relación con éstos, su participación en la celebración del centenario de Góngora, y también he indagado en el hombre, en el héroe y en su faceta de escritor. Su personalidad, su vida, sus obras literarias y su muerte están contenidas en este estudio, con el fin de dar a conocer el papel desempeñado por este personaje en las letras españolas.

Para demostrar su protagonismo en la literatura he estructurado el trabajo en varias partes:

La primera, “Ignacio Sánchez Mejías”, consta de varios apartados en los que se pretende abordar al hombre y al torero, es decir, su figura en toda su amplitud (vida, personalidad, su arte taurino, su amistad con la generación del 27, el papel de Ignacio en el homenaje a Góngora, su relación con la literatura y el arte, su muerte...). Un hombre, un torero, que

ha vivido una vida breve e intensa, colmada de satisfacciones y desconuelos, que ha calado muy hondo en los corazones de los escritores del 27 y de muchos amigos y admiradores del diestro. Por este motivo, su muerte ha permitido que este hombre-torero alcance el estado de un héroe que no morirá nunca.

La segunda parte se titula “El mito transformado en poesía”, donde intento estudiar la figura del torero, convertido ya en héroe por la tragedia sufrida. Esta sección enlaza con la primera, ya que nos ayuda a comprender cómo su prematura y desgraciada muerte ha dado pie a hermosísimas elegías, compuestas por sus amigos del 27 y por otros autores no pertenecientes a dicho grupo que también quisieron rendir tributo al héroe. Sin embargo, no todos los poemas honran su muerte, pues hay alguno escrito en vida del diestro. De esta manera, contiene el estudio de diversos poemas de distinta calidad literaria. Así pues, he tratado de aportar mi visión de los hechos, he cotejado diversos estudios sobre el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y he querido además investigar la imagen del diestro en las composiciones poéticas. Lo verdaderamente importante es cómo se canta al torero tras su muerte. Éste tenía sed de inmortalidad y con el tiempo ésta será lograda gracias a la poesía.

No obstante, asimismo Ignacio debe ser recordado como escritor, cuya labor se refleja con detalle en el resto de esta tesis. Su vocación literaria hizo que escribiera obras de teatro, una novela, artículos periodísticos, conferencias... Pretendo examinar sus obras en función de su importancia en el mundo de la literatura. Por ello, el teatro de Ignacio Sánchez Mejías, que es lo más conocido, ya que *Sinrazón* alcanzó un éxito considerable en su estreno, –como atestiguan las críticas recogidas aquí–, ocupa un lugar destacado, constituyendo la tercera parte de este estudio, titulada “Ignacio Sánchez, Mejías, autor de teatro”, en la que se hace un breve recorrido por el teatro español de la época del torero, para situar sus

obras y entender la aportación de Ignacio a la escena española, y se efectúa un análisis de su producción dramática (*Sinrazón, Zaya, Ni más ni menos y Soledad*). En su dramaturgia comprobamos la combinación de tradición y vanguardia, tan propia de los escritores del 27, que iré señalando en la disquisición de estas piezas.

Los siguientes apartados tienen que ver igualmente con la faceta de literato del diestro. Por ello, hallamos un estudio de su única novela *La amargura del triunfo*, cuyo tema es taurino y está inconclusa; una serie de artículos periodísticos escritos por el lidiador, que contribuyeron a alimentar una gran polémica; y una explicación de las conferencias pronunciadas por Ignacio Sánchez Mejías. Observamos, además, su labor poética y su interés por la literatura y la cultura, y el ingenio creador del artista, que ideó junto a *la Argentinita* el espectáculo *Las calles de Cádiz*. En “Ignacio Sánchez Mejías en la actualidad”, se manifiesta la huella que el torero-escritor ha dejado hoy día y los homenajes recibidos actualmente.

Esta tesis se cierra con una breve “Conclusión”, unos “Agradecimientos” y la “Bibliografía”, que he utilizado en mi investigación y he intentado que sea exhaustiva, en la que se alternan documentos antiguos del momento histórico de Ignacio Sánchez Mejías y documentos más modernos, elaborados en nuestros días. Esta bibliografía ha ido aumentando con el paso del tiempo (pues cuando comencé este trabajo hace unos años no había mucho escrito sobre este personaje), lo que indica que cada vez ha ido suscitando un mayor interés entre los adeptos al mundo de los toros y de la cultura.

A continuación, encontramos el Apéndice I, donde he pretendido abordar mis sensaciones mientras relato el recorrido por los lugares más emblemáticos de Ignacio Sánchez Mejías en el pueblo que lo vio torear por última vez y morir poco después. El Apéndice II muestra una serie de fotografías del torero, con la finalidad de conocerlo en profundidad y

comprender su semblante y su personalidad como torero, como hombre y como escritor de inicios del siglo XX.

Finalmente, quiero señalar que este trabajo no pretende posicionarse ni a favor ni en contra de la fiesta taurina. Solo deseo que éste sirva para comprender especialmente a una figura muy significativa en su época, ya sea como torero o como hombre de letras, que vivió un momento histórico en el que el arte de los toros era muy del gusto de la sociedad española. En éste se proyecta la imagen de un hombre culto que luchó y experimentó una vida intensa, que tuvo afán por aprender, por escribir, por adquirir más cultura, que quiso conquistar el mundo con sus faenas taurinas y con sus obras literarias, y que se convirtió en un mito, perdurando así para la posteridad. En definitiva, con esta tesis intento demostrar que Ignacio Sánchez Mejías fue un personaje interesante y relevante en nuestra literatura, y no sólo cómo escritor sino también como protagonista de bellísimas composiciones poéticas escritas en su honor.

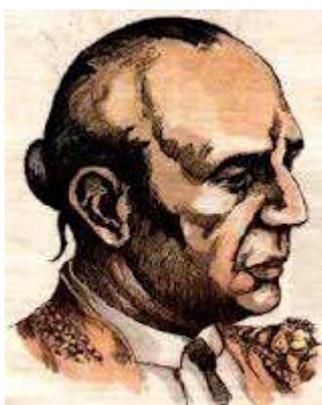


Imagen de Ignacio Sánchez Mejías, en www.portaltaurino.net.

I. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS

Si hay algo que realmente seduce de Ignacio Sánchez Mejías es su personalidad arrolladora, fascinante. Podemos decir que es un personaje que estaba poseído por ese duende que tanto embruja a García Lorca en cada uno de sus poemas. El torero sevillano era querido y admirado por todos sus amigos. Y es que tenía esa mirada hipnotizadora, esa alma andaluza que tanto gustaba a los poetas del 27. Para ellos era el valor y la casta en persona, el héroe de toda gesta épica, el *Cid* de los toros, el arte y el poderío de buen sevillano. Por eso estaba destinado a ser mito, a través de la tragedia, a eternizarse en la poesía, en las letras, en la voz humana que alguna vez contó, que alguna vez cuenta y que contará sus hazañas taurinas y los fuertes rasgos de su personalidad. Por lo menos quien lea sus obras de teatro, sus crónicas taurinas o los poemas dedicados a su memoria comprenderá que Ignacio es eterno y su nombre siempre estará presente entre esos lectores. Es cierto que todo el que muere llega un momento que será olvidado, como dice García Lorca en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, pero él no va a quedarse en la penumbra, porque es una leyenda gracias a la poesía, a los libros, a la generación del 27, a su valor como torero... Será como *Manolete*, como *Joselito* o como Belmonte, los nunca olvidados, los siempre recordados. Será letra de oro con su traje de luces. Sus faenas taurinas, sus tardes de gloria están en cada letra, en cada instante, en esas *cinco en punto de la tarde*.

Es un torero cubierto de palabras, escritor y amigo de escritores; es una muleta, un capote, una espada y un par de banderillas, un mito transformado en poesía. Es una elegía blanca manchada de sangre y arena

que triunfa por los ruidos de la literatura y queda inmortalizada en la eternidad. Es también una pluma y un cuaderno de escritor. Y, por supuesto, es pasión y vida envuelta en muerte.



Aguatinta sobre papel de Luis López, en <http://terciodepinceles.blogspot.com>.

1. VIDA Y OBRA

Ignacio Sánchez Mejías¹ nació el 6 de junio de 1891, en Sevilla, concretamente en la antigua calle de la Palma, conocida actualmente como de Jesús del Gran Poder. Perteneció a una familia de clase social media, más o menos adinerada y acomodada, y es hijo de un prestigioso médico, que se empeña en que su hijo curse la misma carrera. Pero los propósitos de Ignacio no son los mismos y, en contra de las intenciones paternas, Ignacio decide no ser médico. Sus lecturas taurinas y sus amistades con los niños que querían ser toreros hacen que a éste le interesen menos los estudios y que brote su verdadera vocación taurina. Según Marcos Sánchez Mejías, biznieto del torero, la afición de un torero nace de dentro, por lo que Ignacio la tenía muy arraigada desde su interior, además de la influencia que ejerció sobre él su amistad con *Joselito*². Nos dice Francisco Narbona que “la máxima gloria para él era ser matador de toros”³.

Ignacio Sánchez Mejías jugará a ser torero en las calles de Sevilla, en la Alameda de Hércules... Y así conocerá a otro muchacho que querrá ser matador de toros como él y que pasará a ser su maestro y amigo: *Joselito*. En la finca familiar Ignacio organiza una especie de escuela taurina, donde él mismo practica el toreo con otros muchachos que tenían el mismo sueño

¹ El apellido “Mejías” es transcrito por algunos autores de su época como “Mejía”, como veremos a lo largo del trabajo. En las citas textuales lo transcribiré de la misma manera que los distintos autores.

² “*Ignacio Sánchez Mejías: El torero del 27*”, en “*Retratos*”, Canal Sur, 26 de julio de 2009, en www.youtube.com/watch?v=FDnmx9Ihtv.

³ “*Ignacio Sánchez Mejías: El torero del 27*”, en “*Retratos*”, Canal Sur, cit.

que él. En cuanto su padre se da cuenta de que Sánchez Mejías está practicando el arte de los toros con otros niños, clausura dicha escuela⁴.

Debido a este interés por la tauromaquia, engaña a su padre, haciéndole creer que ha aprobado todas las asignaturas del bachillerato y que está asistiendo a clases de medicina en la Universidad. No puede sostener la mentira mucho tiempo y en 1908, con 17 años, decide escaparse de casa para embarcarse, como polizón, rumbo a América, en compañía de su amigo Enrique Ortega, *el Cuco*, primo de *los Gallos*. Se establece en México y en Veracruz es mozo de cuadra, trabajando duramente.

En 1910 se le brinda la oportunidad de actuar como banderillero en la plaza de toros de Morelia, donde, además, se le asignará la tarea de ocuparse de los corrales de dicha plaza. El torero experimenta así el oficio taurino desde distintas perspectivas, lo que le permite conocer a fondo el mundo de los toros. El crítico taurino Joaquín Vidal indica que Ignacio Sánchez Mejías tenía una gran preparación, pues se había formado desde abajo, conociendo bien todo el trabajo de un torero: había sido becerrista, novillero, banderillero⁵...

En 1911 dará un paso más y será novillero, formando parte de la cuadrilla de *Corchaíto*, volviendo a España como tal, aunque regresará otra vez a México. Su estancia en territorio americano fue dura, pero le proporcionó al torero una formación. Según nos cuenta Marcos Sánchez Mejías, en ese viaje a América, Ignacio lo pasó mal, pero “por su iniciativa lo superó todo”⁶; su afán de superación y su carácter vitalista y emprendedor fueron resolutivos ante la adversidad.

⁴ El 26 de julio de 2009 Canal Sur emitió un breve reportaje titulado “*Ignacio Sánchez Mejías: El torero del 27*”, en “*Retratos*”, que se puede ver en www.youtube.com/watch?v=FDnxx9IhtU. Aquí se incluyen opiniones muy valiosas sobre el torero.

⁵ “*Ignacio Sánchez Mejías: El torero del 27*”, en “*Retratos*”, Canal Sur, cit.

⁶ “*Ignacio Sánchez Mejías: El torero del 27*”, en “*Retratos*”, Canal Sur, cit.

Desde 1911 a 1918 Ignacio actuará como novillero y banderillero de grandes figuras del toreo, y comenzará, de este modo, una carrera taurina repleta de éxitos. El 21 de junio de 1914 sufre una grave cornada en Sevilla, por lo que decidirá refugiarse en el oficio de “clavar” banderillas. Un año después, en 1915, trabaja con Juan Belmonte y Rafael *el Gallo* y se casa con Lola Gómez Ortega, hermana de Rafael *el Gallo* y de *Joselito*. De esta unión nacen dos hijos, José Ignacio y M^a Teresa.

Siempre admiró a *Joselito* y será su banderillero desde 1916 a 1918, año este último en el que toreará como novillero también. Toma la alternativa el 16 de marzo de 1919, en Barcelona, y la confirma el 5 de abril de 1920, en Madrid. Como Gallego Morell indica en su estudio sobre el diestro, un cronista de la época escribe que “este torero ha traído algo nuevo a la fiesta de los toros; la exageración del peligro, más aún: la creación del peligro”⁷.

Su forma de torear tenía como fuente de inspiración a su maestro *Joselito*, pero su corpulencia le impedía tener la misma estética que la de su ídolo. Se caracterizaba fundamentalmente por su valor toreando y en el arte de las banderillas hacía alarde de elegancia y valentía. Federico M. Alcázar nos describe muy bien su manera de lidiar y nos explica su dominio, su emoción, su gran habilidad:

Sánchez Mejías es uno de los lidiadores más formidables de todos los tiempos. Aquí está la virtud de su toreo. [...] No creo que sea necesario demostrar que Sánchez Mejías posee estas cualidades en grado superlativo, casi en igual proporción que las poseía José. Él conoce todos los terrenos, [...] sabe adaptar su toreo a todos los toros [...]; sabe dirigir, colocarse, acudir, ser pronto, rápido, seguro, eficaz. Lo fundamental en su toreo es dominar el toro por medio de la inteligencia, del arte y del valor. [...]

⁷ GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1988, p. 13.

Las características generales de su toreo de capa son la variedad, y dentro de ésta, la sobriedad en todo cuanto ejecuta. Tiene también la intensidad y consiguientemente la emoción. Sobre todas ellas predomina la eficacia. Esto es para él lo importante. La figura y el adorno le interesan poco. [...].

Sánchez Mejías torea a la verónica como José. Es el mismo estilo. En sus lances hay menos suavidad y menos línea que en su hermano político, pero hay en cambio más tremenda emoción y para más, porque consiente más al toro⁸.

José María de Cossío, asimismo, expone las características taurinas del matador de toros en su tratado técnico e histórico titulado *Los toros*:

No era sólo desprecio absoluto del riesgo, sino que daba la impresión de ignorancia total del peligro. Ignacio llegó a quitar toda importancia al toro [...]. No se trata de un torero intuitivo, sino reflexivo. Su misma postura, que hacía erguida y arrogante, su carácter, no le ayuda a la conquista del público por el camino de la simpatía. De todas las condiciones del torero, Ignacio tan solo posee (ese, en grado eminente) el valor [...]. Este valor y este carácter imprimen su sello al arte de torear de Sánchez Mejías. Por eso, y en el curso de su biografía, quedan muestras de ello: ese afán suyo de forzar la suerte, de encerrar los toros para las banderillas, el torear en el estribo de la barrera, el afectar el dominio sobre el toro muchas veces antes de tenerle conseguido, sus adornos temerarios en la cara de las reses[...]⁹.

El torero, que, como hemos visto, parece no tenerle miedo al peligro, ha de soportar, el 16 de mayo de 1920, uno de los trances más difíciles y espinosos de su trayectoria taurina y vital. Torea, junto a su amigo y cuñado *Joselito*, en Talavera de la Reina y se ve obligado a matar a *Bailador*, el toro que ha ocasionado la muerte de su maestro. Ignacio está abatido por la pérdida del hombre y del torero por el que siempre ha sentido tanta admiración y pasión, pues “fue *Joselito* el que le metió esa

⁸ ALCÁZAR, F. M.: *Sánchez Mejías. El torero y el hombre*, Prólogo de G. Corrochano, Introducción de P. Romero de Solís, Fundación de Estudios Taurinos, Real Maestranza de Caballería, Sevilla, 1999, n.º 1, pp. 79-81.

⁹ COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Tomo III, Espasa-Calpe, Madrid, 1981-1982, p. 880.

casta que tenía”, como señala Álvaro Domecq¹⁰. Es muy conocida e impactante la imagen en la enfermería de la plaza en la que aparece Sánchez Mejías velando el cuerpo inerte de *Joselito*. En ella se observa al hombre desolado que apoya su mano sobre su frente; es el hombre vencido ante la frustrante muerte de un ser querido. No podía sospechar Ignacio que más tarde le tocaría a él enfrentarse de igual modo a la fatídica hora final.



Dibujo de David Padilla, inspirado en la fotografía original, en <http://estudioidavidpadilla.blogspot.com>.

¿Quién te había de llorar,
Joselito, en primavera?
 ¿Por qué fuiste a torear
 y a morir en Talavera?
 ¿Quién te había de llorar?

 Cuatro blandones había
 y cuatro banderilleros,
 llorando en la enfermería
 a la flor de los toreros.
 ¡Cuatro blandones había! [...] ¹¹

¹⁰ “*Ignacio Sánchez Mejías: El torero del 27*”, en “*Retratos*”, Canal Sur, cit.

¹¹ Este fragmento corresponde a las *Coplas para guitarra en la muerte de Joselito*, de Sánchez Mazas, que Rogelio Reyes Cano ha comentado en su artículo “José Gómez Ortega como mito literario”, en VV. AA.: *Un mito para el recuerdo. Homenaje a Joselito el Gallo*, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, Sevilla, 1996, p. 91.

Probablemente, esta terrible desgracia dejó una huella en él que lo determinará a abandonar los ruedos en 1922. Antes de su retirada, en 1921 en una corrida de toros se enfrentará, por primera vez, a uno de sus grandes rivales, el torero mexicano Rodolfo Gaona. Al año siguiente, con poco más de 30 años, decide despedirse del mundo de los toros. Puede que la causa real de su retirada fuera el ansia de cambiar de aires y experimentar nuevas sensaciones, ya que es un personaje de grandes inquietudes y curiosidades. También es cierto que los admiradores de *Joselito* estaban muy dolidos por la tragedia del ídolo y no querían ver a un sustituto; Ignacio, en aquellos instantes, contaba con muchos detractores. Al respecto, Federico M. Alcázar recoge en su libro *Sánchez Mejías. El torero y el hombre* unas palabras del diestro:

Me marchó –nos dijo– en el mejor momento de mi vida de torero. Cuando tengo más afición, cuando estoy más seguro con los toros, cuando he logrado corregir algunos defectos que había en mi estilo, cuando tengo más valor que nunca, cuando puedo pedir y puedo dar todo lo que mi nombre y mi trabajo merecen y los públicos exigen. Pero no puedo, no quiero continuar esta lucha en la que el enemigo menos peligroso es el toro. Yo no puedo soportar esta cruzada de envidias, de rencores, de odios, de calumnias, de ultrajes y hasta de ingratitudes. Mi capacidad de resignación ha llegado al límite. Además hay una razón de orden moral que me obliga a retirarme. Como te dije en Valencia, [...], yo no quiero que mi nombre vaya envuelto en esta época de decadencia del toreo. Yo, que tengo la satisfacción y el orgullo de pertenecer al período más brillante que ha tenido la fiesta de los toros, [...]. Me falta estímulo, entusiasmo, pasión, que es en definitiva lo que le impulsa a uno a correr tras la fortuna, el crédito, la reputación, la gloria y hasta la misma suerte. Estoy solo y me siento extraño a una fiesta en la que he puesto todos mis fervores y dolores¹².

José María de Cossío hace hincapié en la idea de impopularidad de la que gozaba Ignacio entre el público en la temporada de 1922, por lo que su forma de torear era más agresiva y peligrosa. Esta situación podía desgastar

¹² ALCÁZAR, F. M.: *Sánchez Mejías. El torero y el hombre*, cit., pp. 159-160.

las ilusiones y los esfuerzos de un torero que, afligido aún por la muerte de *Joselito*, lucha por conseguir el beneplácito de la afición:

En la temporada de 1922 torea hasta cuarenta y tres corridas. Su actuación fue dura y brillante; y digo dura, porque las condiciones de carácter de Ignacio en la plaza y el de su mismo toreo, corajudo y sin sombra de contemporizaciones con los deseos del público o con las exigencias de quienes se suponían aficionados rigurosos, le hacían torear en un ambiente de impopularidad que tenía que despejar cada tarde con alardes temerarios de valor [...]. Permanece, en efecto, retirado el año 1923, para volver a la pelea el 24, ya bien avanzada la temporada, comenzando en Alicante el 29 de junio¹³.

Por estos años iniciales de la década de los veinte, existe una anécdota muy cercana a la Región de Murcia y relacionada con Ignacio Sánchez Mejías, puesto que el torero trató de comprar la Plaza de Toros de Yecla al empresario don Cristóbal Martínez, aunque no hubo acuerdo final. En esta historia sale a relucir el carácter alegre de Ignacio que trata de averiguar quién le puso el apodo “Cohete” al empresario murciano:

Don Cristóbal, desengañado y casi arruinado, pretendió vender la Plaza y dio la noticia entre sus múltiples conocimientos en el mundo del toro.

Un presunto comprador, Ignacio Sánchez Mejías, apareció en seguida en un automóvil, acompañado de otro diestro, que murió heroicamente en nuestra Cruzada: José García, *el Algabeño*. El proyecto era que los dos torearían una corrida poniendo, además, el ganado, y que el importe íntegro de la taquilla, más la carne de los toros, serían para el empresario.

Quedaba tan sólo ultimar la fecha.

Y no pudo haber acuerdo. Sánchez Mejías había calculado la corrida para un día de trabajo, y don Cristóbal sabía que un pueblo de faenas agrícolas como Yecla sólo en un domingo podía darse el espectáculo con buen resultado económico, a pesar de ser feria.

Ignacio, sorprendido de la viveza del empresario y enterado del apodo con que se le conocía en el pueblo, le dijo:

¹³ COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Tomo III, cit., p. 878.

-Si me presentas a la persona que te puso Cohete, te regalaré mil pesetas.

-No te comprometas, porque el apodo fue inventado por todos y cada uno de los que me conocen y tendrías que preparar muchos miles de pesetas¹⁴.

Tras una breve retirada, el torero vuelve a los ruedos para continuar tentando su suerte. El 19 de junio de 1924 el diario independiente *Heraldo de Madrid*¹⁵ anuncia su reaparición en Alicante, el día de San Pedro (29 de junio), y el 28 de junio del mismo año el torero andaluz declara a dicho periódico que retorna al mundo taurino debido a la gran nostalgia que sentía por su trabajo:

Ésta no es una cuestión de dinero. Yo vuelvo a los toros porque me moría de tristeza, alejado de mi profesión. Yo torearé en Valencia porque así lo quieren ustedes y yo lo deseo con toda mi alma¹⁶.

Estamos ante la figura del torero que va en busca de la muerte, porque es una necesidad vital asumir el riesgo, la lucha entre la vida y el fin amargo. El diestro siente que tiene que volver a sus raíces toreras, que ha de buscar su esencia en el toreo, único arte que lo colma. De esta manera, torna para Ignacio el feroz combate diario con el toro. Pero, además del peligro al que se enfrenta constantemente como matador, a Ignacio se le presentan muchos obstáculos en su camino, puesto que tiene detractores por parte del público, de la prensa y también de los empresarios, que se han propuesto que los toreros no cobren tanto dinero. Como presidente de la Asociación de Matadores de Toros y de Novillos, Ignacio Sánchez Mejías

¹⁴ FUERTES, J.: “Recuerdos y añoranzas de un viejo empresario. Ignacio Sánchez Mejías quiso comprar a don Cristóbal Martínez la Plaza de Toros de Yecla”, *El Ruedo*, Suplemento taurino de *Marca*, 28 de marzo de 1945, pp. 20-21.

¹⁵ *EL BARQUERO*: “Estafeta taurina: Sánchez Mejías reaparecerá en Alicante el día de San Pedro”, *Heraldo de Madrid*, 19 de junio de 1924, p. 5.

¹⁶ *EL BARQUERO*: “La Fiesta Nacional. Estafeta taurina”, *Heraldo de Madrid*, 28 de junio de 1924, p. 4.

defiende para los toreros la libertad a tener un mayor salario, en función de su cartel y categoría, sin limitaciones. Pese a todo, el diestro torea 61 corridas en 1925. Sin embargo, la Feria de Abril sevillana no lo va a contratar, por lo que Ignacio decide “saltar como espontáneo” al coso taurino de la Maestranza, para poner unas banderillas al séptimo toro, ocasionando una gran ovación de los aficionados.

El año 1925 es importante para el diestro, ya que entabla una relación sentimental con la artista Encarnación López, conocida como *la Argentinita*, muy amiga de Federico García Lorca. Ella inventó un estilo propio¹⁷ en el panorama del baile español, que después secundaría su hermana Pilar López. Precisamente, ésta misma ha referido que Encarnación era la novia de *Joselito*, pero, tras la triste muerte de éste, ella se derrumbó de dolor, y más tarde se emparejó con Ignacio¹⁸. El fallecimiento de Sánchez Mejías supuso a su vez una gran pérdida para la artista. Federico García Lorca, estremecido de pena, escribió *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, que dedicó a *la Argentinita*. Ésta, inconsolable, buscó refugio en el trabajo, como comenta Pilar López:

El mismo día que murió Ignacio ella puso un telegrama al marido de Lola Membrives, que era Juan Reforzo, donde le rogaba que le hiciera lo antes posible unos conciertos en Buenos Aires, si podía ser en el Teatro Colón mejor, y si no donde él creyera oportuno. A las 24 horas mi hermana tuvo contestación de Juan Reforzo, el marido de la Membrives, [...] ¹⁹.

A partir de 1925 la mujer de Ignacio, Lola, permanece en la sombra, viven los dos en Pino Montano (finca del torero sevillano), pero su

¹⁷ Véase AMORÓS, A.: *Luces de candilejas*, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1991. Andrés Amorós en este trabajo relata los diversos espectáculos en España: el teatro, la zarzuela, cine, toros, deporte, etc.; en el capítulo VIII, “Los bailes” (pp. 137-168), menciona el arte de *la Argentinita*. En el capítulo IX (pp. 169-186) se refiere al espectáculo de los toros, citando a Sánchez Mejías, *Joselito*...

¹⁸ ÁLVAREZ CABALLERO, A.: *Pilar López: Una vida para el baile*, Consejería de Cultura y Educación-Ayuntamiento de La Unión, Galindo Artes Gráficas, Murcia, 1997.

¹⁹ ÁLVAREZ CABALLERO, A.: *Pilar López: Una vida para el baile*, cit., p. 19.

matrimonio está muy deteriorado. Ella ha tenido que soportar el éxito de éste entre las damas, sufriendo en silencio esa pesada carga, y se convierte en una mujer resignada, que ha de vivir esta etapa tan difícil en su vida, al cuidado de los hijos del diestro.

Mientras tanto Ignacio Sánchez Mejías tiene otras preocupaciones, además de las propiciadas por el mundo taurino. Alterna sus obligaciones diarias con otras actividades vitales. Por eso, a la vez que torea, colabora con el reconocido periódico *La Unión* de Sevilla. En ocasiones, comenta sus propias corridas. Escribió crónicas taurinas y de viajes, columnas de opinión, cartas abiertas, réplicas, reportajes... Sus artículos reflejan y provocan la polémica, por lo que al final, cansado de tantos escándalos y rencillas, se retiró del periodismo.

Ese mismo verano de 1925 Ignacio sorprende con una nueva faceta, la de novelista. Después de torear en Valladolid, el 22 de septiembre, por la noche, acude al Ateneo para leer públicamente algún capítulo de su novela *La amargura del triunfo*, también llamada por algunos *Marujilla, la de las perlas negras*²⁰, ambientada en el mundo del toreo. En un principio sólo conocíamos las tres páginas que García-Ramos Vázquez y Narbona transcriben en la biografía que realizaron sobre el torero²¹, pero más tarde, Andrés Amorós descubrió un manuscrito, en el que se ofrecía una narración más extensa, aunque incompleta todavía²².

Su pasión literaria y sus ansias de saborear otros horizontes, inmersos en la cultura y en la literatura de su época, provocan su segunda retirada de los toros en el año 1927. Sus inquietudes literarias lo convierten en figura importante del famoso viaje a Sevilla realizado por los poetas del

²⁰ Algunos estudiosos se han referido a la novela como *Marujilla, la de las perlas negras*. Sin embargo, éste es el título del capítulo que leyó Ignacio Sánchez Mejías en el Ateneo de Valladolid, como veremos posteriormente en el análisis de la novela.

²¹ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, Espasa-Calpe, La Tauromaquia, Madrid, 1988.

²² SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*. Edición e Introducción de Andrés Amorós, Berenice, Córdoba, 2009.

27, con motivo de la conmemoración del tercer centenario de Góngora, que con tanto esmero habían preparado dichos escritores. En este evento se hace amigo de los célebres poetas: Alberti, García Lorca, Diego, Salinas, Guillén y Dámaso Alonso. Desde niño, Ignacio Sánchez Mejías, tenía ese instinto literario, esa ferviente vocación por la literatura, como ya ha demostrado con sus artículos y con su novela. Además, era asiduo lector de los clásicos españoles y, especialmente, de Góngora. Por lo tanto, no es de extrañar que el torero se convirtiese en anfitrión del acaecimiento y que quisiera subvencionar, en diciembre de 1927, la aventura gongorina en el Ateneo de Sevilla, aunque fuese en parte, puesto que hay quien piensa que dicha institución costeó una determinada suma, como veremos más adelante.

A raíz de este valioso acontecimiento, Sánchez Mejías se sumerge con intensidad en la faceta de escritor y, durante estos años en los que permanece retirado del mundo de los toros, empieza a elaborar su producción literaria más significativa, centrada especialmente en el teatro. Ignacio escribe en 1927 su primera obra teatral, *Sinrazón*, subtitulada “Juguete trágico en tres actos y en prosa”, que estrena en 1928 gracias a la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza. El público esperaba una obra ambientada en el mundo de los toros, pero lo que va a presenciar es algo muy distinto, pues aborda el tema de la locura y su tratamiento mediante el método del psicoanálisis freudiano. En el escenario deambulan enfermos mentales y se mezcla la verdad con la locura. Esta obra tiene muchísimo éxito en su estreno, ya que trae aires renovadores a la escena española, y se publica posteriormente en la colección de “El Teatro Moderno”, que dirige Luis Uriarte, en 1928²³.

²³ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sinrazón*, El Teatro Moderno, N° 145, Prensa moderna, Madrid, 9 de junio de 1928.

Pocos meses después, el 8 de agosto del mismo año, en Santander, estrena su segunda tentativa teatral, *Zaya*, donde se ocupa del mundo de los toros. Es una obra convencional, que cuenta la historia de un torero retirado que vive con nostalgia y dolor y se sumerge en el recuerdo. Sin embargo, aunque el tema es folclórico, es una pieza dramática mucho más intensa y compleja que muchos de los dramas taurinos que se estrenaban en aquel tiempo.

Más tarde escribe un texto que no se representó ni se publicó en vida. Estamos hablando de *Ni más ni menos*, “auto infernal a lo divino”, en el que un ladrón de joyas muere y se aparece a su amante para llevársela con él. Se vislumbran los temas de la separación del cuerpo y el alma y de la resurrección de la carne. El hombre no puede asumir la responsabilidad de la creación y, sin querer, aniquila la naturaleza, por lo que se plantea como único remedio la eliminación de éste para que regrese la armonía. De este modo, asistimos a un intento vanguardista, con un lenguaje de gran calidad. Tampoco se estrenó su cuarta e incompleta obra dramática, cuyo título es *Soledad*. También lleva a cabo un espectáculo junto a Encarnación López y a Federico García Lorca: *Las calles de Cádiz*, con texto suyo, música de Falla y decorados de Santiago Ontañón, que se estrenará durante la Segunda República.

En 1929, hace un viaje a Nueva York, donde se reúne con Federico García Lorca. En la Universidad de Columbia pronuncia una conferencia sobre tauromaquia, para complacer al poeta granadino que se lo había pedido como favor personal. Existe otro discurso anterior a esta conferencia, posiblemente impartido en San Sebastián hacia 1928, en la que el diestro comenta, entre otros asuntos, la bravura del toro. En 1929 volvió a la labor de periodista y escribió unos artículos en *Heraldo de Madrid*, para defender las corridas de toros, tema muy de actualidad en el siglo XXI. En dicho año sus amigos escritores le apoyarán para que termine

el bachillerato. De esta manera, el torero se matricula en el Instituto Nacional de 2ª Enseñanza de Huelva, en las asignaturas que le faltan para acabarlo: Física, Fisiología e Higiene, Dibujo 2, Historia Natural, Agricultura y Técnica agrícola e industrial, y Química, obteniendo la calificación de aprobado en septiembre de 1929, según hemos podido saber al consultar su expediente académico (número 318)²⁴.



Fotografía donde se aprecia el documento en el que se incluye la matrícula y el expediente del torero, en <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/3822>.

En estos años en los que el diestro está retirado de los ruedos, éste alterna su vocación literaria con otras actividades. Por ejemplo, se encarga de la presidencia del Real Betis Balompié, interviene en *La malquerida*, de Benavente, actúa de asesor taurino en la película *El embrujo de Sevilla*, de Benito Perojo²⁵, se encarga de la Cruz Roja, practica deportes de riesgo, usa automóviles de gran velocidad... Ignacio es un hombre muy implicado en los acontecimientos sociales y culturales de esa época.

²⁴ Expediente académico personal de Ignacio Sánchez Mejías como alumno en el Instituto Nacional de 2ª Enseñanza (actual IES “La Rábida” de Huelva, Repositorio Arias Montano de la Universidad de Huelva), publicado el 27 de septiembre de 2010 en <http://rabida.uhm.es/dspace/handle/10272/3822>.

²⁵ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, Alianza, Madrid, 1998, p. 38. En este libro, Andrés Amorós nos informa de esta faceta de actor.



Recorte del periódico *Excelsior*, del 21 de junio de 1931, en el que se refleja una anécdota sobre Ignacio Sánchez Mejías, como presidente del Betis Balompié, en la que éste es coreado por la afición, tras vencer el Betis al Arenas Club de Guecho, logrando su pase a la final de Copa, en www.manquepierda.com.

Inesperadamente, a finales de 1933, decide reanudar su carrera de torero; quizá porque añoraba la sensación de peligro. Esto produjo un gran impacto porque Ignacio tenía cuarenta y dos años, estaba un poco sobrado de peso y no tenía la misma agilidad de antaño. Su destino le esperaba y nadie podía cambiarlo. Toreó varias corridas antes de que le llegara su momento final. Los motivos de su regreso han sido muy discutidos: causas económicas, el deseo de apartar a su hijo de la idea de hacerse matador de toros, la necesidad de sentirse vivo...²⁶ *El Caballero Audaz* entrevistó al maestro andaluz en un tren en el que coincidieron y le preguntó por qué volvía al toreo y éste respondió:

¡A mis años hay que tener formalidad! Por eso vuelvo al toreo.
[...] Yo tengo un chiquillo, mi Joselito, que es la ilusión de mi vida, y al

²⁶ MARTÍNEZ-NOVILLO, A.: "Perfil de un torero excepcional", en *Revista de Estudios Taurinos*, Monográfico "Ignacio Sánchez Mejías. Periodista y dramaturgo" coordinado por Jacobo Cortines Torres y Pedro Romero de Solís, nº 11, Fundación de Estudios Taurinos, Sevilla, 2000, pp. 21-28.

que le ha entrado el veneno de la afición a los toros. Yo he querido apartarlo de ella por todos los medios. [...]. Ese día adopté mi resolución diciéndome: «Mientras yo sea torero, mi hijo no se vestirá el traje de luces. Él no es capaz de afligir a su madre con este dolor. Así que si a *Pino Montano* tiene que llegar un hombre destrozado, que sea yo, como tantas otras veces, pero no el hijo de esa mujer que ya conoce todas las amarguras de la vida del toreo...». [...]. Y el toreo no tiene más verdadera vida que la del peligro... Cuando uno se retira, se muere... El torero no tiene más peligro que el de dejar de existir, y su muerte no está en la plaza, sino en su casa. *Joselito* está vivo. Más vivo que Belmonte y que yo, porque si murió valientemente en la plaza, mientras nosotros nos metimos cobardemente en la casa, dejamos de existir, mientras él hace de continuo acto de presencia en todas las corridas... Para alejarse de la muerte un torero es preciso que se roce con ella. Es decir: que no deje de torear...²⁷

Y otra mujer aparece de nuevo en su vida. En 1933 conoce a la hispanista francesa Marcelle Auclair en la lectura que Federico García Lorca hizo de *Bodas de sangre*. Ella es una mujer casada, pero eso no es impedimento para que Ignacio se prendara de ella con sólo verla. Fue a visitarla en París, lugar donde residía Marcelle. En 1934 ésta asistió a los cursos de verano de la Universidad Internacional de Santander y el 5 de agosto, en la misma ciudad, lo vio torear por última vez antes de la terrible cogida que le ocasionó la muerte.

Ese mismo año, Ignacio debe sustituir a Domingo Ortega en Manzanares. La suerte está echada. No hay vuelta atrás y es que el torero “huele a muerto” desde hace unos días²⁸, según expresión taurina. Vicente Zabala nos dice al respecto:

Pepote Bienvenida, que vivió sus últimas horas, que lo trajo a Madrid en su coche, me contaba mil anécdotas de Ignacio. Me

²⁷ *EL CABALLERO AUDAZ*: “Ignacio Sánchez Mejías, el torero intelectual”, en *El libro de los toreros. De Joselito a Manolete*, Prólogo de Vicente Zabala de la Serna, Biblioteca Nueva, La piel del Toro, Madrid, 1998, pp. 107-110. Estas palabras están insertas en las páginas 108-110.

²⁸ GIBSON, I.: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898- 1936)*, Plaza & Janés, Barcelona, 1998, Cap. 8 del Segundo Libro, pp. 461-465. En este libro, se relata perfectamente la desgraciada muerte de Ignacio Sánchez Mejías. Se dice que meses antes “olía a muerto” y que, por ello, no quería nadie sentarse a su lado. Vicente Zabala también nos dice lo mismo en “Ignacio «olía a muerto»”, *ABC*, Semanal, Madrid, 12 de agosto de 1984, p. 15.

impresionó aquello de que meses antes de su muerte los flamencos de «Villa Rosa» dijeran que Ignacio olía insoportablemente a muerto. Ese olor que «Blanquet», el mejor peón de todos los tiempos, detectó en *Joselito* antes de lo de Talavera, el mismo olor que advirtió en Manolo Granero en el patio de cuadrillas de Madrid la tarde aciaga en que un toro del duque de Veragua acabó con la vida del formidable artista valenciano²⁹.

El 11 de agosto de 1934 es cogido mortalmente por *Granadino*. La cornada en la ingle no presenta buen aspecto. No quiere ser atendido en la enfermería de la plaza y decide su traslado a Madrid. Allí no puede vencer la última batalla, falleciendo el día 13. La noticia les llega a sus amigos poetas, los cuales, consternados por la tragedia, no tienen más palabras que las que dedican a Ignacio en sus elegías. También los periódicos se hacen eco del penoso suceso.

Ignacio Sánchez Mejías se convierte en mito, en la leyenda que queda eternizada en la poesía. García Lorca le compone su famoso *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*; Gerardo Diego, Rafael Alberti, Miguel Hernández... del mismo modo se acuerdan del amigo fallecido, dedicándole poemas en su honor. No es fácil borrar de sus corazones a una persona que ha dejado huella en todos ellos por su forma de ser y por su forma de torear:

Valiente, arrogante, provocativo, luchador... Así era Ignacio, desde luego, pero no debemos olvidar la otra cara de su moneda: sensible, melancólico, reservado, insatisfecho, irónico y, sobre todo, quizás, amigo de sus amigos, (igual que don Rodrigo Manrique, el padre de Jorge). Por eso sus amigos no le olvidaron³⁰.

Y es que Ignacio era un hombre de gran valor y gallardía, que poseía una personalidad fuerte. Tenía mucho tesón y hubiera triunfado en cualquier actividad que se hubiese propuesto desarrollar. Era divertido,

²⁹ ZABALA, V.: "Ignacio «olía a muerto»", *ABC*, Semanal, Madrid, 12 de agosto de 1984, p. 15.

³⁰ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 42.

bromista, con un fondo de tristeza porque se aburría de la vida. Él tenía que vivir asumiendo riesgos y por eso jugó con la muerte enfrentándose a ella, hasta que la “muerte perezosa y larga”, que tal vez el diestro no sintió venir³¹, le arrebató el último suspiro. Su talento y grandeza como torero y escritor son indudables. Por eso, ha dejado una estela imborrable en los ruedos y en la literatura que perdurará con el tiempo.

No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras³².



Sánchez Mejías según Luis López (tinta sobre papel en <http://terciodepinceles.blogspot.com>).

³¹ BERGAMÍN, J.: *La música callada del toreo*, Turner, Madrid, 1994, pp. 73-81.

³² GARCÍA LORCA, F.: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas*, Edición de Miguel García-Posada, cit, p. 620.

2. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS Y LA GENERACIÓN DEL

27

En el año 1927 Ignacio Sánchez Mejías torea solamente tres corridas: el 25 de junio actúa en Badajoz, el 29 de junio en Córdoba y el 3 de julio en Pontevedra. Ignacio ya tenía en mente otros menesteres que no se ajustaban a los quehaceres taurinos. Su visión de la vida iba más allá de cualquier vínculo con los toros; la tauromaquia se le quedaba diminuta en su existencia, pues le gustaba relacionarse con los artistas e involucrarse en los eventos culturales de la sociedad española. Ignacio frecuentaba los círculos literarios y mantenía contactos con jóvenes poetas locales. Al respecto recuerda Joaquín Romero Murube:

En aquella tertulia reuníanse además elementos ajenos a la literatura, tipos pintorescos de la madrugada y el trasmundo del orden, que unas veces traídos por el inquieto Sánchez Mejías, otras por el sorprendente Villalón, llenaban de incidencias raras e insospechadas las alegres reuniones de nuestro cenáculo literario³³.

No olvidemos tampoco que será amigo de Fernando Villalón, conde de Miraflores de los Ángeles, que venera, como Ignacio, los toros y la poesía. Además, intentará convertir su finca Pino Montano en el centro de reunión de intelectuales, igual que hiciera Belmonte en *La Capitana*³⁴. Es indudable, por tanto, que el lidiador amaba la cultura y la literatura y sentía una gran predilección por la lectura desde siempre.

³³ ROMERO MURUBE, J.: “Los muertos y sus voces”, en ROMERO MURUBE, J.: *Sevilla en los labios*, Edición de J. Rodríguez Castillejo, Giraldirillo, Serie Mayor, Sevilla, 1991, p.107.

³⁴ FÓRMICA, M.: *Visto y vivido, 1931-1937*, Planeta, Barcelona, 1982, p. 55.

De este modo, 1927 va a ser un año muy agitado y poco usual para el torero, puesto que se acerca a los literatos más prestigiosos del momento y van rondando en sus pensamientos ideas que le aproximan a la tarea de escritor. Dichas ideas van haciendo que Ignacio parezca otro y abandone por completo los cosos taurinos, para dar paso a la exaltación literaria que persistentemente profesó desde niño. Cossío, en *Los toros*, recuerda esta nueva retirada de la siguiente forma:

Sucede para el torero una época que debiera haber sido de reposo y tranquilidad, pero que su constante inquietud le llevaba a complicar con aventuras literarias e intervenciones ruidosas en proyectos y negocios de la más variada especie³⁵.

Precisamente, José María de Cossío tuvo un papel importante en la relación entre el diestro y la generación del 27. Éste era muy amigo de *Joselito*, de ahí su gran amistad con Ignacio Sánchez Mejías. Fue Cossío quien presentó al torero andaluz a algunos poetas del 27, como, por ejemplo, a Rafael Alberti. A partir de entonces, Ignacio mantendrá con éstos un vínculo muy fuerte e inquebrantable. Además, fue Cossío quien mantuvo una correspondencia frecuente con poetas del 27, durante los años 1926 y 1927, especialmente con Gerardo Diego, cuando éstos, bajo el estímulo continuo de este último, preparaban un proyecto afanoso: volver a editar y comentar la poesía de Góngora³⁶, al que tanto admiraban por el uso de la imagen poética. Por lo tanto, era muy lógico que Ignacio Sánchez Mejías, tan amigo de Cossío y admirador de la poesía gongorina, participara de alguna forma en el homenaje celebrado en el Ateneo de Sevilla.

³⁵ COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Tomo III, cit., p. 879.

³⁶ Gabriele Morelli, en su obra *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (Correspondencia inédita)*, Pre-textos, Valencia, 2001, nos ofrece correspondencia inédita, donde se demuestra la gran labor de Gerardo Diego y los poetas del 27 preparando el centenario del poeta cordobés.

El poeta gaditano recuerda, en *La arboleda perdida*, el momento en que conoció al diestro y subraya a su vez la sensibilidad y la vehemencia que Ignacio tuvo siempre con los versos del 27:

El entusiasmo taurino de José María de Cossío, nueva amistosa adquisición de nuestras reuniones gongorinas, me llevó a conocer, en el *hall* del Palace Hotel, a un tipo excepcional, que sería, luego de su horrorosa muerte, héroe de una de las mejores elegías derramada de pluma española: Ignacio Sánchez Mejías, tan sólo matador de toros en aquellos momentos. [...]. Recuerdo que Cossío, apasionado de mis versos, me pidió recitarlos inmediatamente, casi al mismo tiempo en que Ignacio me abrazaba y pedía a un mozo del hotel una buena botella de manzanilla. Yo andaba entonces enfrascado en mis tercetos. «Corridas de toros» y «El jinete de jaspe» eran los últimos. Comencé. Sánchez Mejías los escuchaba atento, abierta una sonrisa en su rostro viril:

*Caracolea el sol y entran los ríos,
empapados de toros y pinares,
embistiendo a las barcas y navíos.*

- ¡Qué bruto! –comentó, interrumpiéndome, pero indicándome con la mano que siguiera.

Concluido el recitado, le dije que aquella expresión, en boca de un hombre que había lidiado y dado muerte a más de setecientos toros, no sólo me parecía justa, sino que me llenaba de orgullo. Luego Cossío me pidió «Las chufllillas», poema ligero, jugueteón, dedicado al *Niño de la Palma*, gran admiración mía, de Bergamín y del propio Cossío. Aquí las cosas no marcharon tan bien.

- ¡Lástima de poema! –dejó caer Ignacio, después de un duro silencio. [...].

Puedo decir que de mi generación fui el primero que conoció a Sánchez Mejías y se hizo su amigo. [...].

¡Qué hombre más extraordinario e inteligente aquel torero! ¡Qué rara sensibilidad para la poesía, y sobre todo para la nuestra, que amó y animó con entusiasmo, ya amigo de todos!³⁷

Alberti y Sánchez Mejías se hicieron muy amigos a partir de aquel instante, como el mismo poeta nos ha señalado. Hay muchas anécdotas sobre su amistad. Una de ellas tiene que ver con el séptimo aniversario de la muerte de *Joselito* (16 de mayo de 1920). Este hecho se produjo en 1927. Y es que poco antes de la conmemoración gongorina, en Sevilla se recordó

³⁷ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, I. Primero y Segundo libros (1902-1931)*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 265-267.

al célebre torero. Detrás de todo estaba Ignacio, el cual hizo que Alberti fuera a Sevilla y lo encerró con llave en una habitación del hotel Magdalena para que escribiera un poema sobre José:

Poco antes de la fecha del centenario me llamó a Sevilla. Se celebraba el séptimo aniversario de la trágica muerte de Joselito. Del tren, me trasladó a un cuarto del hotel Magdalena, encerrándome con llave, mientras me advertía:

– Ni comerás ni beberás hasta que escribas un poema dedicado a José. La velada en su honor es esta misma noche en el Teatro Cervantes.

Unas horas más tarde recuperaba yo mi libertad, leyéndole a Ignacio «Joselito en su gloria», cuartetas muy sencillas que repetí en la fiesta, entre los oles y ovaciones de un frenético público compuesto de gitanos y gentes de la torería devotas del espada³⁸.

Esa misma noche leería Alberti “Joselito en su gloria” en el Teatro Cervantes, bajo la atenta mirada de un Ignacio que quería y veneraba al ídolo trágicamente fallecido:

“Joselito en su Gloria”

Llora, Giraldilla mora,
lágrimas en tu pañuelo.
Mira cómo sube al cielo
la gracia toreadora.
Niño de amaranto y oro,
cómo llora tu cuadrilla
y cómo llora Sevilla,
despidiéndote del toro.
Tu río, de tanta pena,
deshoja sus olivares
y riega los azahares
de su frente por la arena.
- Dile adiós, torero mío,
dile adiós a mis veleros
y adiós a mis marineros,
que ya no quiero ser río.
Cuatro arcángeles bajaban
y, abriendo surcos de flores,
al rey de los matadores
en hombros se lo llevaban.

³⁸ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, I. Primero y Segundo libros (1902-1931)*, cit., p. 268.

- Virgen de la Macarena
mírame tú, cómo vengo,
tan sin sangre que ya tengo
blanca mi color morena.
Mírame así, chorreado
de un borbotón de rubies
que ciñe de carmesíes
rosas mi talle quebrado.
Ciérrame con tus collares
lo cóncavo de esta herida,
¡que se me escapa la vida
por entre los alamares!
¡Virgen del Amor, clavada,
igual que un toro, en el seno!
Pon a tu espadita bueno
y dale otra vez su espada.
Que pueda, Virgen, que pueda
volver con sangre a Sevilla
y al frente de mi cuadrilla
lucirme por la Alameda³⁹.

Otra anécdota entrañable y curiosa consiste en el debut de Alberti como torero, por empeño de Ignacio Sánchez Mejías. Después de esa experiencia, Alberti comprendió que el mundo de los toros no estaba hecho para él y “se cortó la coleta”:

Mi amistad con Sánchez Mejías se iba volviendo peligrosa. Se empeñaba el diestro, tozudamente, en hacerme peón de su cuadrilla. ¿Broma? Tal vez. Pero la obstinación de Ignacio me llegó a preocupar. Y para habituarme a ver los toros de cerca, desde Sevilla me puso un telegrama pidiéndome me presentase en Badajoz, plaza en la que yo debutaría con mi traje de luces, la lidia desde la barrera. No acudí, como era natural. Cosa que lo enfadó bastante y le sirvió para redoblar más todavía sus esfuerzos por lograr su capricho. Ignacio era feroz cuando se proponía una cosa, siendo casi imposible escaparle. Y así, fija ya en su cabeza la idea de lucirme de torero en una plaza, la llevó a cabo una tarde de junio en la de Pontevedra, con él, Cagancho y Márquez como espadas, y el portugués Simao da Veiga como rejoneador. Desde un tendido bajo, José María de Cossío presencié este peregrino suceso. Para colmo, entre todos aquellos toreros de oro y plata, yo era el único que ostentaba un traje naranja y negro, [...]. Con cierto encogimiento de ombligo, desfilé

³⁹ Este poema está incluido en el libro *El alba del alhelí* y es citado por Rogelio Reyes Cano en “Joselito como mito literario”, en VV. AA.: *Un mito para el recuerdo. Homenaje a Joselito el Gallo*, cit., pp. 94-95.

por el ruedo entre sonos de pasodobles y ecos de clarines. Después... ¡Oh! Cuando el primer cornúpeto, tremendo y deslumbrado, se arrancó, pasando entre las tablas y mi pecho, comprendí la astronómica distancia que mediaba entre un hombre sentado ante un soneto y otro de pie y a cuerpo limpio bajo el sol, delante de ese mar, ciego rayo sin límite, que es un toro recién salido del chiquero. [...]. A la salida de la plaza, me corté la coleta: quiero decir que di por terminada mi carrera taurina. Tan sólo había durado tres horas⁴⁰.

La amistad entre los dos era extraordinaria, pues además se admiraban mutuamente. El poeta favorito de Ignacio era Rafael Alberti, como se aprecia en estas palabras de Jorge Guillén:

Rafael Alberti fue el poeta preferido de Sánchez Mejías. En la tradición de un Pepe-Hillo, de un Francisco Montes, [...] Sánchez Mejías juzgaba paralelos a Belmonte y Lorca, a *Joselito* y Alberti: los primeros, con su poderoso yo romántico, triunfan magníficamente, irregularmente, mientras los otros dos, atentos a las esencias y a las formas, se atienen con todo rigor a las condiciones de la lidia⁴¹.

La mayoría de los poetas del 27 conocerán al lidiador en un viaje realizado a Sevilla, con motivo de la celebración del centenario de Góngora. Gerardo Diego fue el gran promotor de las actividades gongorinas, especialmente las que se refieren a la labor editorial, como ya sabemos. Todos los integrantes de dicha generación quisieron colaborar en la conmemoración. Pero por diversos motivos –“pobreza pecuniaria”, “incapacidad organizadora de los artistas” o “invencible pereza de los españoles”..., nos dice Diego⁴²– no pudo llevarse a cabo todo el proyecto previsto. No obstante, el año 1927 fue decisivo en la literatura, pues el empeño de defender a Góngora y dignificarlo dio lugar a la formación de

⁴⁰ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, I. Primero y Segundo libros (1902-1931)*, cit., pp. 280-281.

⁴¹ GUILLÉN, J.: “Federico en persona”, en GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas*, Prólogo de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1993, Tomo I, p. XXXVII. Vid. ROZAS, J. M.: *La generación del 27 desde dentro*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1974, pp. 24-25.

⁴² MORELLI, G.: *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (Correspondencia inédita)*, Pre-textos, Valencia, 2001, p. 11.

una generación trascendental para la literatura universal. Una serie de conferencias en el Ateneo de Sevilla, en honor al “Polifemo cordobés”, constituyó el cierre a una temporada gloriosa. Detrás de este viaje figura el nombre de un torero que conocerá a los demás poetas del 27 y serán desde entonces amigos para siempre. Éstos lo homenajearon con un almuerzo, en el invierno de 1933, como atestigua una fotografía en la que aparece el diestro junto a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Antonio Marichalar, José Bergamín, Corpus Barga, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso.



Fotografía extraída del libro *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, de Antonio García-Ramos Vázquez y Francisco Narbona (Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p.137).

Ignacio era inteligente y complejo, por eso se había retirado de los toros en 1927, buscando satisfacciones intelectuales que llenaran su vida. Estaba “deslumbrado por la nueva poesía, incluida la de Góngora, que recitaba de memoria”⁴³. Su papel en el citado viaje es fundamental, ya que congregó en Sevilla a la mayoría del grupo para honrar a Góngora en su centenario. Viajaron siete escritores: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Juan Chabás, Jorge Guillén y José

⁴³ GARCÍA-POSADA, M.: *Acelerado sueño. Memoria de los poetas del 27*, Espasa-Fórum, Madrid, 1999, p. 99.

Bergamín. No asistieron, por sus obligaciones, Antonio Espina ni Melchor Fernández Almagro. Falló también José María de Cossío, debido a que su hermana se hallaba muy enferma.

Ignacio Sánchez Mejías fue el anfitrión del acto, puesto que se le atribuyó a él la idea del viaje y también la subvención del homenaje. Hay testimonios que aseguran que fue el torero quien costeó el centenario, como el de Gerardo Diego en el “Prólogo a la edición facsimilar de *Carmen*”:

Los dos actos celebrados los días 16 y 17 en la Sociedad de Amigos del País, organizados por el Ateneo y patrocinados y pródigamente costeados por Ignacio Sánchez Mejías⁴⁴.

Jorge Guillén, en “Federico en persona”, claramente nos dice que Ignacio fue el mecenas de la expedición:

Y un día –diciembre de 1927–, Federico y algunos de sus compañeros vamos a Sevilla en excursión literaria. (Dámaso Alonso y Gerardo Diego lo han contado admirablemente.) La excursión está patrocinada por un mecenas. Y este mecenas es... un torero⁴⁵.

Dámaso Alonso, al hablar de su generación poética, intuye que el torero está detrás de todos los gastos:

Eso era por los mediados de diciembre de 1927. El viaje a Sevilla había surgido de una invitación del Ateneo de esa ciudad. Y todo, en realidad, se debía al cariño (y sospecho que también a la esplendidez) de Ignacio Sánchez Mejías. Nos había aposentado en las mejores habitaciones de un hotel que nos pareció regio⁴⁶.

⁴⁴ DIEGO, G.: “Prólogo a la edición facsimilar de *Carmen*”, en DIEGO, G.: *Obras completas*, Edición de José Luis Bernal, Alfaguara, Madrid, 2000, Tomo VIII, p. 1226.

⁴⁵ GUILLÉN, J.: “Federico en persona”, en GARCÍA LORCA F.: *Obras completas*, cit., p. XXXV. Vid. ROZAS, J. M.: *La generación del 27 desde dentro*, cit., p. 24.

⁴⁶ ALONSO, D.: “Una generación poética (1920-1936)”, en ALONSO, D.: *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1975, Tomo IV, p. 654.

Rafael Alberti recuerda en sus memorias la participación de Sánchez Mejías como promotor de la excursión sevillana:

Con quien Ignacio se sentía realmente bien era con nosotros. Tanto, que un día nos metió a todos en un tren y nos llevó a Sevilla. Al Ateneo. Había arreglado con su presidente, don Eusebio Blasco Garzón [...], una serie de lecturas a cargo de «los siete literatos madrileños de vanguardia», como nos llamó *El Sol*, o «la brillante pléyade», según un diario local a nuestro arribo⁴⁷.

En general, la crítica y los mismos componentes del 27 han mantenido que fue el diestro el que posibilitó el desplazamiento de los escritores y el alojamiento en el hotel sevillano París. Sus amigos sospechaban que Ignacio era el auténtico mecenas de la conmemoración por su magna generosidad. En un estudio titulado “El acta de nacimiento de la Generación del 27: Los actos del Ateneo de Sevilla”, incluido en el libro *De Blanco White a la Generación del 27. Estudios de Literatura Española Contemporánea*⁴⁸, el investigador Rogelio Reyes Cano aporta testimonios de diversas personalidades literarias, que aseguran que Ignacio estaba detrás de todo. En estas páginas se incluye una carta de Salinas a Guillén, fechada el 1 de diciembre de dicho año, que dice así:

No puedo concebir, conociendo como conozco al respetable Ateneo de Sevilla, que se gaste dos mil pesetas en llevaros. Como no sea bajo el mecenazgo de Sánchez Mejías⁴⁹.

No obstante, en éste y en otros trabajos, llamados “Ignacio Sánchez Mejías y los actos del Ateneo de Sevilla (Diciembre de 1927)” –incluido en

⁴⁷ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, I. Primero y Segundo libros (1902-1931)*, cit., p. 285.

⁴⁸ REYES CANO, R.: “El acta de nacimiento de la Generación del 27: Los actos del Ateneo de Sevilla”, en REYES CANO, R.: *De Blanco White a la Generación del 27. Estudios de Literatura Española Contemporánea*, Universidad de Huelva y Universidad de Sevilla, Huelva, 2000, pp. 261-277.

⁴⁹ REYES CANO, R.: “El acta de nacimiento de la Generación del 27: Los actos del Ateneo de Sevilla”, en *De Blanco White a la Generación del 27. Estudios de Literatura Española Contemporánea*, cit., p. 273.

Revista de Estudios Taurinos, Monográfico “Ignacio Sánchez Mejías. Periodista y dramaturgo”⁵⁰ – y *Sevilla en la Generación del 27*⁵¹, el mismo Rogelio Reyes demuestra que el Ateneo sevillano subvencionó dicho homenaje, aunque, por supuesto, Sánchez Mejías no deja de ser importante, debido a su labor de anfitrión de sus amigos en Sevilla. Concretamente nos dice:

El mecenazgo del torero se ha convertido así en un lugar común aceptado y repetido por la crítica que se ha ocupado de la *Generación del 27*. Y sin embargo en el Libro de Cuentas correspondiente al mes de diciembre de 1927 hay tres asientos que prueban, al menos formalmente, que los gastos corrieron por cuenta de la institución sevillana: “Gastos de viaje de los señores que tomaron parte en la velada literaria: 1300 [pts.]”; “Gastos de hotel de los mismos señores: 745, 60 [pts.]”; “Suplido en el banquete a los mismos señores: 222 [pts.]”. Quede, pues, para la crónica menuda de la poesía española del siglo XX esta pequeña curiosidad: la primera “salida” pública de la *Generación del 27* le costó al Ateneo de Sevilla nada menos que dos mil doscientas sesenta y siete pesetas con sesenta céntimos. Una cifra entonces muy elevada si tenemos en cuenta la escasez de su presupuesto y que, al cerrar el ejercicio de ese año, quedaban sólo 900 pesetas como único saldo para afrontar el mes de enero. Si esas dos mil pesetas largas las suplió o no más tarde Sánchez Mejías es algo que hasta el momento no puede formalmente documentarse, pues nada dicen a ese respecto los asientos contables del año 1928. En mi opinión, es muy probable que Ignacio, que, también era socio del Ateneo sevillano, facilitara los contactos para el desplazamiento de sus amigos de Madrid y, una vez en Sevilla, los agasajase con generosidad, complementando así las atenciones del Ateneo, pero parece fuera de toda duda que fue esta institución sevillana la que, además de ofrecer su prestigioso nombre y las instalaciones de la Sociedad Económica de Amigos del País, en la calle de Rioja, asumió la responsabilidad económica fundamental. [...]. Aventura que fue todo un síntoma de modernidad y de sintonía con los vientos más renovadores de la poesía española de aquel tiempo y que dice mucho a favor de los jóvenes escritores sevillanos que en su día la alentaron.

Y también, naturalmente, a favor de la sensibilidad artística de Ignacio Sánchez Mejías, que sirvió de enlace entre esos poetas sevillanos

⁵⁰ REYES CANO, R.: “Ignacio Sánchez Mejías y los actos del Ateneo de Sevilla (Diciembre de 1927)”, en *Revista de Estudios Taurinos*, Monográfico “Ignacio Sánchez Mejías. Periodista y dramaturgo” coordinado por Jacobo Cortines Torres y Pedro Romero de Solís, nº 11, Fundación de Estudios Taurinos, Sevilla, 2000, pp.125-140.

⁵¹ REYES CANO, R.: *Sevilla en la Generación del 27*, Biblioteca de Temas Sevillanos, Sevilla, 2002.

y los de Madrid, armonizando así las dos grandes pasiones de su vida: los toros y la literatura⁵².

El viaje resultó muy divertido para aquellos jovencísimos poetas que acudían ilusionados, como nos cuenta Alberti:

Lo más divertido durante el trayecto fue la confección de un soneto, compuesto entre todos, en honor de Dámaso Alonso, en el que resultaron versos tan imprevistos como éstos:

*Nunca junto se vio tanto pandero
menendezpidalino y acueducto*⁵³.

La primera sesión, el 16 de diciembre, la abrió el presidente del Ateneo, Blasco Garzón, que era quien organizaba los actos, en la Sala de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. A continuación, intervinieron Bergamín, Dámaso Alonso, Juan Chabás, Alberti y Lorca. Los dos últimos realizaron la lectura de un fragmento de la *Primera Soledad* de Góngora; las conferencias de los otros fueron más teóricas.

El día 17 de diciembre, por la noche, Gerardo Diego leyó su “Defensa de la poesía”. Bergamín se encontraba sin voz, por lo que no pudo comentar su visión sobre la nueva lírica; pero Dámaso Alonso lo leyó en nombre de su amigo. Después hubo un recital de poesía. Las jornadas fueron agotadoras, pero el éxito fue enorme, como afirma Alberti:

Aquellas veladas nocturnas del Ateneo tuvieron un éxito inusitado. Los sevillanos son estruendosos, exagerados hasta lo hiperbólico. El público jaleaba las difíciles décimas de Guillén como en la plaza de toros las mejores verónicas. Federico y yo leímos, alternadamente, los más complicados fragmentos de las *Soledades* de don Luis, con interrupciones entusiastas de la concurrencia. Pero el

⁵² REYES CANO, R.: “Ignacio Sánchez Mejías y los actos del Ateneo de Sevilla (Diciembre de 1927)”, en *Revista de Estudios Taurinos*, Monográfico “Ignacio Sánchez Mejías. Periodista y dramaturgo” coordinado por Jacobo Cortines Torres y Pedro Romero de Solís, cit., pp. 138-139.

⁵³ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, I. Primero y Segundo libros (1902-1931)*, cit., p. 285.

delirio rebasó el ruedo cuando el propio Lorca recitó parte de su *Romancero gitano*, inédito aún. Se agitaron pañuelos como ante la mejor faena, coronando el final de la lectura el poeta andaluz Adriano del Valle, quien en su desbordado frenesí, puesto de pie sobre su asiento, llegó a arrojarle a Federico la chaqueta, el cuello y la corbata⁵⁴.

Esa misma noche Ignacio celebró, en su finca Pino Montano, una fiesta. En ella el torero hizo que todos sus invitados vistieran una túnica marroquí. En esa reunión bebieron, recitaron, hubo cante flamenco por parte de Manuel Torres, *el Niño de Jerez*; el cante jondo de éste les causó una profunda impresión. Alberti rememora la fabulosa noche:

Aquella misma noche, fiesta en Pino Montano, la hermosa residencia de Sánchez Mejías en las afueras. Al llegar, lo primero que a Ignacio se le ocurrió fue disfrazarnos de moros, enfundados en unas gruesas chilabas marroquíes que harían derramarnos en sudor hasta la madrugada. [...]. Se bebió largamente. Y desde el fondo infernal de aquella vestimenta recitamos nuestras poesías. Dámaso Alonso asombró al auditorio diciendo de memoria los 1.091 versos de la *Primera Soledad* de don Luis. Federico representó aquellas repentinas ocurrencias teatrales suyas tan divertidas, y Fernando Villalón hizo conmigo varios experimentos hipnóticos. Cuando más absurda y disparatada se iba volviendo aquella fiesta arábica de poetas bebidos, Ignacio anunció la llegada del guitarrista Manuel Huelva, acompañado por Manuel Torres, el «Niño de Jerez», uno de los genios más grandes del canto jondo⁵⁵.

No faltó tampoco aquella madrugada una visita al manicomio de Miraflores, puesto que se hallaba muy próximo a la residencia de Sánchez Mejías y, además, a éste ya le rondaba por su mente el tema freudiano de la locura y los sueños, que más tarde cristalizaría en su obra *Sinrazón*.

La aventura gongorina acabó con la coronación de Dámaso Alonso en la Venta de Antequera con un laurel que cortó el diestro andaluz:

⁵⁴ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, I. Primero y Segundo libros (1902-1931)*, cit., p. 285.

⁵⁵ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, I. Primero y Segundo libros (1902-1931)*, cit., pp. 286-287.

Nuestro viaje a Sevilla culminó con la coronación de Dámaso Alonso en la Venta de Antequera. [...]. Al final de un discurso, verdaderamente surrealista, colocó sobre la testa reluciente de Dámaso una verde corona de laurel, «cortada –según la crónica de Gerardo Diego sobre este suceso (*Lola*, 5)– a un árbol vecino por las manos, expertas ya en tales cosechas, de Ignacio Sánchez Mejías». Fiesta de la amistad, del desparpajo, de la gracia, de la poesía, en la que aún resonaban los ecos –tal vez taurinos– de nuestra batalla por Góngora⁵⁶.

En la revista *Lola*, Gerardo Diego narra minuciosamente el “alegre” viaje a Sevilla, en tono humorístico y jovial, protagonizado por “los siete literatos madrileños de vanguardia” –apelativo usado por *El Sol*–, como son Bergamín, Guillén, Chabás, Diego, Alonso, García Lorca y Alberti⁵⁷; además, igual que hace Alberti, describe la imagen en que Dámaso Alonso es coronado con laurel por Ignacio:

No hablaremos de otras cosas como de la exposición íntima de mapas astronómicos de la poesía, [...]. Ni de la improvisada canción a las ruinas [...]. Ni de la travesía heroica y nocturna del Betis desbordado.

Pero sí unas escuetas palabras sobre la imperecedera fiesta, el banquete, culminación de aquella serie gentilísima de agasajos, en la Venta de Antequera. Mediada la comida, apareció, escoltado por una comisión que integraban representantes del Ateneo y de la revista *Mediodía*, el rector de la Universidad de Apolo, Max Jacob Antúnez. Después de un elocuentísimo discurso, salpimentado de eruditas alusiones, depositó sobre las sienes ruborosas de Dámaso una auténtica corona de laurel. La siempre verde y vencedora rama fue cortada a un árbol vecino por las manos, expertas ya en tales cosechas, de Ignacio Sánchez Mejías. La ceremonia de la coronación constituyó un acto tan sencillo como inolvidable [...]⁵⁸.

Después de las celebraciones, algunos de ellos decidieron prolongar más tiempo su estancia en Sevilla, hospedándose en un hotel modesto. La

⁵⁶ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, I. Primero y Segundo libros (1902-1931)*, cit., p. 289.

⁵⁷ Efectivamente, Gerardo Diego, en “Coronación de Dámaso Alonso”, en *Lola, amiga y suplemento de Carmen*, número 5, 1 de abril de 1928, pp. 1-3, nos da detalles muy significativos de la experiencia gongorina en Sevilla y él mismo, en la primera página de la revista, usa el apelativo empleado por *El Sol* de “literatos madrileños de vanguardia”, especificando los siete escritores que reciben ese apodo.

⁵⁸ DIEGO, G.: “Coronación de Dámaso Alonso”, en *Lola, amiga y suplemento de Carmen*, número 5, 1 de abril de 1928, p. 3.

experiencia fue extraordinaria. Aquel viaje unió muchísimo a los poetas del 27 y permitió una duradera amistad entre Ignacio Sánchez Mejías y los integrantes de la generación. Dicha amistad es subrayada por Antonio Gallego Morell en su prólogo al *Teatro* de Ignacio Sánchez Mejías, como podemos observar en estas palabras:

Se ha producido ya el «mitin pro Góngora en Sevilla» e Ignacio estrecha su amistad con los componentes de la generación literaria de 1927. Es ya el torero de Lorca y de Alberti, de Diego y de Salinas, de Guillén y de Dámaso Alonso, [...] ⁵⁹.

De aquella aventura surgió un poema muy bonito de Jorge Guillén, titulado “Unos amigos (Diciembre de 1927)”, que rememora el viaje y lo inmortaliza. Además, aquella conmemoración tan especial marcó un hito en la historia, imposible de borrar para los componentes del 27 y para nuestro Ignacio.

UNOS AMIGOS
(Diciembre de 1927)

¿Aquel momento ya es una leyenda?
Leyenda que recoge firme núcleo.
Así no se evapora, legendario
con sus claras jornadas de esperanza,
esperanza en acción y muy jovial,
sin postura de escuela o teoría,
sin presunción de juventud que irrumpe,
redentora entre añicos,
visible el entusiasmo
diluido en la luz, en el ambiente
de fervor y amistad.
Un recuerdo de viaje
queda en nuestras memorias.
Nos fuimos a Sevilla.
¿Quiénes? Unos amigos
por contactos casuales,

⁵⁹ GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo”, en SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1988, p. 16.

un buen azar que resultó destino:
Relaciones felices
entre quienes, aun mozos,
se descubrieron gustos, preferencias
en su raíz comunes.
¡Poesía!
Y nos fuimos al Sur.
Quedó en Madrid Salinas el Humano.
Y también Aleixandre
–con soledad tan fuerte de poeta–.
Y en Málaga otros dos, inolvidables.
Sevilla.
Y surgió Luis Cernuda junto al Betis.
(Plaza del Salvador.
En voz baja me dice:
Me gusta aquella imagen.
"Bien, radiador, ruiseñor del invierno.")
Alberti, Rafael. Un torerillo
que fuese gran espada.
Intensamente Dámaso cordial,
y su talento se prodiga a chorros.
Bergamín el Sutil,
dueño en su laberinto. Sobra Ariadna.
Gerardo Diego en serio
se lanza de repente a una cabriola.
Es un ¡Hola! a su Lola.
Chabás –"con una voz como una barba"–
sonríe siempre desde su Levante.
Y Federico.
Ah, los hospitalarios sevillanos.
Allí Joaquín Romero a la cabeza,
gran alcaide futuro de su Alcázar.
Compañía, risueña compañía.
Vivir es necesario,
envidiar –¿para qué? – no es necesario.
Se produce un acorde
que sin atar enlaza.
Cada voz, ya distinta,
no se confunde nunca
–¿Verdad, gran don Antonio?– con los ecos.
La vocación ejerce su mandato.
Coincidencia dichosa:
Madres hubo inspiradas,
y nacieron poetas, sí, posibles.
Todo estaría por hacer.
¿Se hizo?
Se fue haciendo, se hace.
Entusiasmo, entusiasmo.

Concluyó la excursión,
juntos ya para siempre⁶⁰.

Ignacio, más tarde, mantendría una fuerte relación con los célebres escritores. Al respecto, Juan Ignacio Luca de Tena evoca momentos muy tiernos de Ignacio Sánchez Mejías y recuerda con mucha nostalgia el carácter alegre del diestro con sus amistades y el vínculo creado por Ignacio y los poetas, especialmente con Federico García Lorca:

Él era también un poco loco; él era genial. Una vez en Sevilla, cuatro años antes de su muerte, organizó una fiesta flamenca en La Venta Nueva de Antequera. Asistían, entre otros, don José Cruz Conde, Comisario Regio de la Exposición Iberoamericana, y mi amigo Eduardo Travesedo quien, después de tantos años, no ha podido olvidar todavía el famoso flamenco aquel. Entramos en la venta para cenar a las nueve de la noche y salimos al atardecer del otro día, después de almorzar. Por algo decía Ignacio: «Las juergas que no duran hasta la tarde del día siguiente, no son decentes». Al amanecer, había llamado por teléfono a Federico García Lorca, que se encontraba en Madrid, durmiendo en su casa, para que, a través del hilo, escuchara cantar a una de las flamencas que nos amenizaban. Creo que García Lorca y yo éramos sus mejores amigos⁶¹.

Con Federico García Lorca estuvo en Nueva York ofreciendo una conferencia sobre tauromaquia, asistió a la lectura de *Bodas de Sangre*, disfrutó de la colaboración del granadino en *Las calles de Cádiz...* El torero dejó una honda huella en sus corazones, que permanecerá siempre. Por eso, cuando el diestro murió no pudieron contener sus lágrimas y le dedicaron sentidas poesías.

⁶⁰ Este poema de Jorge Guillén está incluido en el libro *Y otros poemas*, ed. Muchnik, Buenos Aires, 1974, y además se puede leer en REYES CANO, R.: “El acta de nacimiento de la Generación del 27: Los actos del Ateneo de Sevilla”, en *De Blanco White a la Generación del 27. Estudios de Literatura Española Contemporánea*, cit., pp.275-276.

⁶¹ LUCA DE TENA, J. I.: *Mis amigos muertos*. Prólogo de José María Pemán, Editorial Planeta, Barcelona, 1973, pp. 51-52.

3. LA MUERTE DE IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS

Ignacio Sánchez Mejías había vuelto a los ruedos en 1934, cuando ya parecía que se iba a dedicar a otras actividades, relacionadas, sobre todo, con la literatura y con la vida cultural y artística de esos momentos. Nos dice Cossío que su espíritu inquieto “debió ser decisivo para su resolución de volver a las luchas del ruedo”⁶², sorprendiendo a todo el mundo con su decisión. Su carácter obstinado hizo que Ignacio se reafirmara más en su idea de regresar a las plazas de toros, pese a no estar en la forma deseada:

Ni consideraciones, ni ruegos, consiguieron que le hicieran volver de su acuerdo, que se aprestó a cumplir con la actividad y entusiasmo que ponía en todos sus empeños. Falto de agilidad y sobrado de peso, se sometió a tan riguroso entrenamiento, que llegó a caer rendido por una ciática, que le retuvo en cama, consumido de impaciencia. Logró por fin ponerse en condiciones de afrontar la lucha taurina, o, al menos, tal creyó, y el 15 de julio hizo su aparición en Cádiz⁶³.

Ignacio tenía mermadas sus facultades físicas, por lo que se esforzaba mucho más, haciendo alarde de una mayor temeridad. Igual que cuando era más joven, Ignacio parecía ignorar el peligro: su estado físico no iba a ser un impedimento para incrementar su valor y suscitar la emoción entre el público. Había perdido agilidad, pero aún poseía la valentía y el arrojo que siempre le habían caracterizado años atrás. Su fuerza de voluntad invade el alma del torero y lo guía en su misión taurina. Ignacio es torero por encima de todo y lo demuestra en sus faenas.

Sin embargo, la fortuna hizo que se encontrara en un instante crucial, en el que su destino va a decidir por él, como les ocurre a los héroes de las

⁶² COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Tomo III, cit., p. 879.

⁶³ COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Tomo III, cit., pp. 879-880.

tragedias griegas. El diestro había toreado en La Coruña el día 6 de agosto de 1934 y al día siguiente emprendía un viaje hacia Madrid, acompañado de Eduardo Palacio, crítico de *ABC*. Allí coincidió con Domingo Ortega, que acababa de sufrir un accidente de automóvil y pidió a Ignacio Sánchez Mejías que lo sustituyera en Manzanares el 11 de agosto. La idea no fue del agrado del torero andaluz, debido a la saturación de corridas de toros y al escaso margen del que disponía: actuaba en Huesca el día 10 de agosto y tenía otra corrida el día 12 del mismo mes en Pontevedra. No obstante, se vio en el compromiso y aceptó, como informó a Eduardo Palacio, porque se trataba “de hacer el favor a un compañero”⁶⁴.

Según Antonio Santainés Cirés, existen diversas versiones sobre el motivo por el cual consintió Ignacio torear esta corrida en Manzanares. Una de ellas es su aceptación por compromiso, como ya hemos comentado. Otra versión sobre este suceso es la ofrecida por Pepe Dominguín a éste, y que tiene que ver con la precariedad económica que atravesaba el diestro sevillano:

Otra versión es la que Pepe Dominguín me explicó: «Cuando llegaron a Madrid, después del accidente, Sánchez Mejías se presentó a Atocha 30 y le dijo a mi padre: «Domingo quiero torear en Manzanares en sustitución de Ortega». Las tres personas que estábamos allí eran Sánchez Mejías, mi padre en la cama y yo. Mi padre le dijo que no le gustaba la corrida de toros, que era de Ayala, y que tampoco le gustaban cómo venían las cosas, accidentes, etc. que aquello no tenía buen fario. Sánchez Mejías le insistió. Le dijo a mi padre: "Domingo, yo necesito torear." No andaba sobrado de dinero». El cartel de Manzanares (Ciudad Real) para el 11 de agosto de aquel 1934 se ha resuelto con Sánchez Mejías, «Armillita Chico» y Alfredo Corrochano; a caballo Simao da Veiga. Víspera de la tragedia. Día 10. En Huesca ha toreado Sánchez Mejías con Armillita Chico y Manolo «Bienvenida». Aún retumban las ovaciones a Manolito Bienvenida que ha cuajado una gran faena a un toro de Santa Coloma. Cuando el mozo de estoques entrega el capote de paseo a Ignacio, recibe esta lacónica orden: «Pon un telefonema a

⁶⁴ PALACIO, E.: “Ayer falleció Ignacio Sánchez Mejía, de resultas de la cogida que sufrió en Manzanares”, *ABC*, Sevilla, 14 de agosto de 1934, p. 28. La muerte de Ignacio está muy bien comentada en este artículo, por ello, lo he utilizado como principal fuente para desarrollar este apartado.

Manzanares diciendo que no toreó». Ya en la fonda variará de pensamiento. En marcha⁶⁵.

Sánchez Mejías suplió a Domingo Ortega y partió a cumplir su obligación como torero. Su cuadrilla se fue directamente a Pontevedra, por órdenes de Ignacio, pensando que estaría con él la cuadrilla de Domingo Ortega en Manzanares. Solamente se llevó a sus banderilleros, Mella y Blanquito. Pero una avería en el motor del coche, sufrida durante el trayecto, obligó al torero a subirse en un tren, dejando a sus hombres allí. Los banderilleros insistían en ir a Manzanares como espectadores, contestando Ignacio que “por dignidad artística, tampoco lo podéis hacer, pues no van a estar mis banderilleros en un tendido y yo toreando con la cuadrilla de otro diestro⁶⁶”.

Cuando llegó a Madrid, se encontró con una cuadrilla distinta e inferior, a excepción de los picadores, que sí eran de Ortega. Después, ya en el lugar de la corrida, no tenía habitación disponible en el hotel, consiguiendo finalmente la número trece –él que siempre había sido tan supersticioso–. Los percances se iban sucediendo uno detrás de otro, siendo numerosos los impedimentos que Ignacio tuvo que soportar en Manzanares.

Otro inconveniente se le presentó a Ignacio, ya que no tuvo más remedio que asistir él mismo al sorteo de los toros, porque sus banderilleros fueron a buscar un cuarto para hospedarse. Los toros eran de Ayala, una ganadería desconocida para el diestro. Toreaban con él Simao da Veiga, *Armillita* y Alfredo Corrochano. El primer toro se llamaba *Granadino* y era negro, corniapretado, bragado y un poco bizco del pitón derecho. Pasado el

⁶⁵ SANTAINÉS CIRÉS, A.: “El extraño lenguaje del destino”, *ABC*, Cataluña, 9 de julio de 2006. Se puede encontrar la noticia en www.abc.es/hemeroteca/historico-09-07-2006/abc/Catalunya.

⁶⁶ PALACIO, E.: “Ayer falleció Ignacio Sánchez Mejía, de resultas de la cogida que sufrió en Manzanares”, *ABC*, cit., p. 28.

tercio de banderillas, Sánchez Mejías se sentó en el estribo y dio un primer pase; después el toro le propició un pitonazo en la pierna izquierda y le enganchó la derecha. El torero se agarró a las astas del animal para desengancharse y, tras muchas dificultades, cayó al suelo; logró levantarse y le dijo al mozo de espadas: “Conde, esto ha terminado”⁶⁷.



Martínez de León dibujó en Manzanares el último pase de muleta y el instante trágico del matador de toros, para *La Voz*, el 13 de agosto de 1934, p. 12.

Existen testimonios de gente de la época que asistió a la corrida y contempló la cogida mortal del diestro andaluz. Concretamente, tenemos el testimonio de Cecilio López Pastor, periodista taurino y profesor, que en el programa *Clarín*, de Radio Nacional de España, emitido el 5 de mayo de 2002 por la noche, cuatro años antes de su fallecimiento, contó a los oyentes que él, siendo muy jovencito, presenció la última corrida de Ignacio Sánchez Mejías y señaló la expectación causada porque todo el mundo quería verlo torear a su edad, después de un retiro que parecía el definitivo. Éste también relató el momento en que fue cogido por el toro:

⁶⁷ PALACIO, E.: “Ayer falleció Ignacio Sánchez Mejía, de resultas de la cogida que sufrió en Manzanares”, *ABC*, cit., p. 28.

según él, durante la faena, Sánchez Mejías no quiso hacer lo fácil, por lo que se sentó en el estribo y en el segundo muletazo lo cogió el toro.

Este fatídico instante es contado también por José María de Cossío que indica que Ignacio asistió a dicha corrida “por satisfacer a la empresa”. El toro número 16 lo llevó a la desgracia absoluta el 11 de agosto de 1934, en Manzanares, propiciándole una monstruosa herida de unos 12 centímetros de profundidad:

El primer toro de lidia ordinaria se llamaba *Granadino*, negro bragado, y señalado con el número 16. Ignacio estuvo muy valiente con el capote e inició la faena de muleta con un pase cambiado por alto con la derecha, sentado en el estribo de la barrera. Al repetir en la misma forma –que tantas veces la inepticia o la venalidad de los revisteros había calificado de ventajas–, fue prendido por la ingle derecha y horriblemente volteado. La herida, de doce centímetros de profundidad, fue calificada de peligrosa⁶⁸.



Dibujo en el que Manolo Garvayo ilustra la cogida de Ignacio en *Muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (Garvayo Gráficos, Málaga, 1976, p. 57).

Se lo llevaron de urgencia a la enfermería, pero él no quería que lo atendiesen allí, en un lugar tan inhóspito y poco saludable, y mucho menos

⁶⁸ COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Tomo III, cit., p. 880.

que lo hiciese un médico de pueblo que, quizá no tuviese los conocimientos suficientes, por lo que se le practicó una cura muy básica y rudimentaria. A petición del diestro, se intentó localizar a su amigo el doctor Delgado de Torres, aunque no lo consiguieron, pues estaba de vacaciones. Se decidió el traslado a Madrid en ambulancia y ésta se estropeó durante el viaje:

No se procedió a operarle, por empeño del diestro, que, con gran ánimo, decidió trasladarse a Madrid, procediéndose tan sólo en la enfermería de la plaza a taponar la cornada. El traslado se verificó con retraso y en medianas condiciones, en una ambulancia automóvil⁶⁹.

En el sanatorio del doctor Crespo, al cual había llegado ya muy tarde, en la madrugada del domingo 12 de agosto de 1934, se proporcionó un parte facultativo de la herida de Sánchez Mejías:

Durante la lidia del tercer toro ingresó en esta enfermería el diestro Ignacio Sánchez Mejía con una herida penetrante en la región antero-interna del muslo derecho, de dirección ascendente, y de unos 12 centímetros de profundidad. El pronóstico es grave⁷⁰.

La operación fue larga y dolorosa, incluso se tuvo que reanimar a Ignacio en varias ocasiones. Había perdido mucha sangre y se encontraba muy intranquilo, por la alta fiebre que padecía. Estaba tan débil, que los médicos recomendaron una transfusión de sangre, que poco después le harían de la sangre de su amigo Pepe Bienvenida. De este momento tan delicado tenemos constancia además por un telefonema enviado a José María de Cossío, en el que se dice que Ignacio ha sido operado y que ha experimentado una pequeña mejoría, pese a la gran hemorragia sufrida:

⁶⁹ COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Tomo III, cit., p. 880.

⁷⁰ PALACIO, E.: “Ayer falleció Ignacio Sánchez Mejía, de resultas de la cogida que sufrió en Manzanares”, *ABC*, cit., p. 27.

Ignacio después operado grave cornada experimenta mejoría está
postradísimo pérdida sangre Saludos
Alfonso⁷¹.



Fotografía del telefonema que recibió Cossío sobre el estado de salud del torero, que aparece como hoja suelta en *Homenaje a Ignacio Sánchez Mejías*, de Rafael Gómez (Ediciones de la Junta de Casona de Tudanca, D. L., Presidencia de la Diputación Regional de Cantabria, Santander, 1991).

Aunque parece mejorar, la gravedad del diestro se acentúa y los médicos proporcionan un nuevo parte en el que se informa de su estado y de posibles complicaciones posteriores:

En la mañana de hoy ha sido intervenido operatoriamente el diestro Ignacio Sánchez Mejía, que sufre una herida por asta de toro en la cara interna, tercio superior del muslo derecho, pasa por debajo del lecho de los vasos femorales superficiales, comprendiendo las arcadas vasculares de la femoral profunda y alcanza la piel de la región externa y superior del muslo.

Debido a la intensa hemorragia y a los grandes desgarros musculares, son de temer complicaciones infectivas graves.

Esta tarde le ha sido practicada una transfusión sanguínea. Temperatura, 39; pulso, 110. —*Doctor Segovia*⁷².

⁷¹ GÓMEZ, R.: *Homenaje a Ignacio Sánchez Mejías* (Ed. Facsímil), Ediciones de la Junta de Casona de Tudanca, D.L., Presidencia de la Diputación Regional de Cantabria, Santander, 1991. Consta de hojas sueltas que son cartas y documentos inéditos acerca de Ignacio Sánchez Mejías.

⁷² PALACIO, E.: “Ayer falleció Ignacio Sánchez Mejía, de resultas de la cogida que sufrió en Manzanares”, *ABC*, cit., p. 27.

El torero pasó sus últimas horas de vida muy agitado y angustioso; requería a cada momento beber agua, pero se la negaban. En fase agónica, le visitaron su mujer y sus hijos. Poco después, a las diez menos cuarto de la mañana del lunes 13 de agosto, falleció Sánchez Mejías a causa de la gangrena gaseosa adolecida. Muchas personalidades y familiares se acercaron al sanatorio, donde se había instalado la capilla ardiente. Lo envolvieron con una sábana, pues Ignacio no quería que nadie viese su cuerpo. La noticia de su muerte impactó a todo el mundo, de tal forma que muchos siguieron el cortejo fúnebre. Al día siguiente, desde Madrid trasladaron el cadáver a Sevilla, acompañado por millares de personas. A las cinco en punto de la tarde salieron los restos mortales del diestro para la Estación de Atocha. Ya en Sevilla, en un ambiente de consternación y llanto, lo enterraron en el panteón de *Joselito*, monumento funerario de bronce y mármol y obra de arte realizada por Mariano Benlliure:

[...] Falleció a las nueve y cuarenta y cinco de la mañana del lunes 13 de agosto. Se condujo el cadáver a Sevilla y fue inhumado en la misma sepultura de *Joselito*. Fue general el duelo entre los aficionados y, acaso en mayor grado, en otros sectores sociales, en los que Ignacio Sánchez Mejías había logrado hacer descollar su personalidad. Porque, fundamentalmente, Sánchez Mejías fue eso: una personalidad acusadísima. Lo fue en cuantas actividades le ocuparon, y cuéntese que su curiosidad y su inquietud fueron ilimitadas, y lo fue, sobre todas, en el toreo⁷³.

La muerte de Sánchez Mejías llenó las páginas de los periódicos, en los cuales también aparecía recogida la noticia del fallecimiento del hijo menor de Alfonso XIII, don Gonzalo de Borbón, en Austria, que dos días antes (el 11 de agosto de 1934) había sufrido un aparatoso accidente de tráfico. El 18 de agosto de 1934 Federico Santander escribía sobre Ignacio:

⁷³ COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Tomo III, cit., p. 880.

En el cementerio de Sevilla [...] dormirá desde hoy ese luchador bravo e indomable al que cortó su carrera de triunfo, con una previsión paternal, conmovedora (que Dios quiera se cumpla haciendo que el sacrificio del padre salve de riesgos la vida de su hijo), el haber atendido por segunda vez el saludo tentador de las siniestras brujas de Macbeth⁷⁴.

En *ABC*, de Sevilla, el día 19 de agosto de 1934 se publicaron dos artículos muy contrarios. El primero era del crítico Gregorio Corrochano, amigo queridísimo de Ignacio:

Acabamos de dejar a Ignacio Sánchez Mejía en el panteón de Joselito, tapado de coronas de flores. Yo me he preguntado alguna vez, a dónde iban a parar las flores que arrojan a los toreros en las plazas de toros. Hoy ya sé que se guardan para tejer coronas el día que los mata el toro. Ignacio al lado de José, en la misma muerte y en la misma gloria. [...].

15 de julio. 15 de agosto. Un mes. Y en un mes, has dado al toreo, tu inquietud y tu personalidad. Porque en este mes, las corridas de toros han sido otra cosa. Había otro afán y otro estímulo y otro nervio. Estabas tú. Estabas tú, incomprendido, y ahora en un mes empezaban a comprenderte. Otros ya no se acordaban. En este breve retornar, en que te has preparado la muerte, o la vida –“no se muere en la plaza, sino en la casa”– has confirmado tu figura de torear con nuevos reconocimientos. Entre otras cosas, has dejado, ya para que nunca se olvide el recuerdo de tu capote de lidiador. [...]. El capote de verdadero torero es el que se acaba de caer de las manos de Sánchez Mejía.

Luto. Luto en la capa negra, de los negros toros de lidia. Luto, con transparencia de gasa, en la chaquetilla de los toreros. Luto en el negro pelo de las mujeres que van a los toros. Luto en los capotes de los lidiadores, por el capote perdido. Luto, en la negrura de las enfermerías desatendidas y abandonadas, hasta que la muerte las abre, en un día de fiesta. Luto en la tinta, más negra, al trazar la aventura desventurada de Sánchez Mejía. Luto en la sanidad española, que, como si una corrida de toros fuese un fenómeno rarísimo, no tiene tomada ninguna medida de previsión y urgencia. Luto⁷⁵.

El segundo artículo es de Wenceslao Fernández Flórez y es un ataque contra la fiesta taurina, que, por su brutalidad, se ha llevado para siempre a su amigo Ignacio Sánchez Mejías:

⁷⁴ SANTANDER, F.: “Responso”, *ABC*, Sevilla, 18 de agosto de 1934, p. 15.

⁷⁵ CORROCHANO, G.: “Luto”, *ABC*, Sevilla, 19 de agosto de 1934, p. 15.

Ignacio Sánchez Mejía era uno de los amigos toreros que tenía yo. Hombre inteligente y agradable. [...].

Si se conoce al torero y se le estima, es como se ve lo que hay de desproporcionado, de monstruoso y de triste en su óbito violento. ¿Es que algo de todo lo que él puede hacer en el ruedo merece la contrapartida de esa tragedia? [...].

¿Qué público insensible y brutal, bajamente fiero, es ese? ¿En qué otra clase de fiesta podría ocurrir que la horrible muerte de alguien ante la mirada de los demás no suprimiese las ganas de continuar distrayéndose? ¿No está claro que ese espectáculo corroe ácidamente la sensibilidad de los espíritus y hace de los hombres bestias, en las que los malos instintos, revueltos por la violencia ajena, les enturbian el corazón?⁷⁶

Felipe Sassone le dedicó también unas palabras de dolor:

Le prometía a Ignacio Sánchez Mejía –de él sólo queda el nombre en el recuerdo– una crónica sobre su reaparición, ofrenda admirable y afectuosa al artista y al amigo, y ya no podrá leer ésta, que no hubiera querido escribir nunca. [...].

Corrí a mi mesa a escribir el artículo necrológico. No pude. Me temblaba la mano; tenía como una gasa de niebla ante los ojos. ¿Para qué? No hubiera entendido la letra el compañero linotipista. Luego, todos estos días, un zumbido en torno a mi cabeza; un noble zumbido: la mariposa de la negación desesperada, blanca esperanza que no verdece, y decía: “no puede ser, si no puede ser”, y el moscardón fatal que afirmaba “muerto, muerto”, y que mi alma traducía en la obsesión de un solo lamento: ¡pobre Ignacio, pobre Ignacio!...⁷⁷

A finales de agosto aún se continuaba hablando del diestro andaluz y de su tragedia. Francisco de Cossío comentaba:

Debo a Ignacio Sánchez Mejías un recuerdo, después de haber dejado posar la emoción de su muerte. Yo conocí a Ignacio por el mismo camino de la fiesta taurina, es decir, en su existencia íntegra, tal como el destino se la había trazado [...].

¡Triste destino! La muerte, que tantas veces le fue esquiva en los peligros de juventud, le tentó a última hora, llevándole, como a *Joselito*,

⁷⁶ FERNÁNDEZ FLÓREZ, W.: “Esa brutalidad estúpida”, *ABC*, Sevilla, 19 de agosto de 1934, p. 15.

⁷⁷ SASSONE, F.: “Nevermore”, *ABC*, Sevilla, 21 de agosto de 1934, p. 3.

a una plaza modesta para enseñarle su camino fatal. ¡Cuántas esperanzas frustradas! Pero quizá no todos saben el valor humano de este hombre, que dominaba su voluntad como un buen corredor su máquina. Hay que asomarse al fondo de su ambición, de su sed de inmortalidad, de su fuerza vital, para conseguir un sello personal inconfundible, para penetrar en la grandeza trágica de su muerte. Sobre la arena de la playa vi muchas veces sus cicatrices de lidiador. Ya se le creía a salvo, pero aún le faltaba la herida mortal.

En él veo uno de los españoles más representativos de nuestra época. Ignacio Sánchez Mejía era el español de las grandes empresas, que no se conformó nunca con pasar como un resplandor, que quiso ser fuego perpetuo y apagarse, apagarse en la muerte⁷⁸.

Sánchez Mejías fue un torero muy querido y admirado por muchos, por lo que su muerte fue sentida e inesperada y constituyó un llanto popular:

[...] De pronto, inesperado y terrible, el agrio encontronazo del cuerno contra la barrera de la plaza de Manzanares. Y en medio, atravesado como una seda, el cuerpo del torero. La tragedia lo restituyó a su nativo campo de gloria. Volvió héroe y muerto a Sevilla, más sevillano que nunca, [...]⁷⁹.

⁷⁸ COSSÍO, F. DE: “Un español representativo”, *ABC*, Sevilla, 28 de agosto de 1934, pp. 3-4.

⁷⁹ ROMERO MURUBE, J.: “Los muertos y sus voces”, en ROMERO MURUBE, J.: *Sevilla en los labios*, cit., p. 109.



Esquela del torero anunciada en *ABC* de Sevilla, el 21 de agosto de 1934, p. 32.



Fotografía del mausoleo de *Joselito*, obra de Benlliure, donde está enterrado Ignacio Sánchez Mejías, extraída de www.abcdesevilla.es.

II. EL MITO TRANSFORMADO EN POESÍA

La fiesta taurina es fundamental en la cultura española, pues forma parte de la vida cotidiana. Esta actividad es importante para el pueblo porque supone un riesgo, algo distinto de la rutina diaria. Nuestra vida es un constante enfrentamiento a la muerte, una muerte que queremos vencer; y precisamente este enfrentamiento se resalta en el coso de forma impactante y exagerada. El peligro que conlleva el fatal tránsito hacia el final de la existencia es lo que hace que en las corridas de toros el torero se convierta en héroe o mito. Puede ser un héroe vivo, por su destreza, por su valor, por su arte, por su estética; o bien, puede tratarse de un héroe muerto que, al enfrentarse valerosamente a la cruel batalla contra un mítico toro, fallece inevitablemente, perdiendo su vida, pero ganando fama y convirtiéndose en mito a través de la tragedia. Aunque es un héroe muerto, su leyenda hace que esté más vivo que nunca. Al respecto podemos recordar las palabras que en líneas anteriores se recogen de Ignacio Sánchez Mejías, referentes a que *Joselito*, a pesar de estar muerto, está más vivo que cualquiera de los toreros existentes, retirados del oficio. Por lo tanto, es una vida más duradera y una heroicidad más intensa cuando el torero muere en la plaza a causa de una cornada.

Por eso, la fiesta taurina es elemento integrante de un pueblo que quiere vivir emociones, como lo es el pueblo español. Un pueblo que vive con pasión cada hazaña en los ruedos, protagonizada por toreros que son

seres humanos con categoría de dioses, en la mayoría de las ocasiones. De este modo, los motivos taurinos han estado presentes en la historia de España hasta nuestros días. Así pues, no es de extrañar que el tema taurino sea uno de los temas más utilizados en las diversas manifestaciones literarias populares y en la literatura en general o en otras artes, como la pintura. El toro, los diestros, el color de la fiesta, las faenas, las trágicas cogidas de los más insignes toreros, el arte de la tauromaquia, la magia y el duende taurinos... pasan a formar parte del extenso repertorio de la literatura taurina. En la narrativa y en el teatro se ha recurrido en numerosas ocasiones al mundo de los toros, como, por ejemplo, en *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez o en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. Nos dice Cossío que los festejos taurinos se reflejan en nuestra cultura y en nuestra poesía:

Tal estudio tiene interés como dato de la influencia general de la fiesta en la vida española, ya que las actividades más selectas, como la poética, no se ven libres de su influjo. Porque no hay inconveniente en anticiparlo: la presencia del recuerdo de los toros en nuestros poetas es constante. Ello se debe a múltiples causas. Se trata desde su origen de un tema clásico, humanístico, al que ha de acentuar más el carácter sus semejanzas con los juegos cantados por el más grande de los líricos griegos. Una poderosa corriente de nuestra poesía ha de seguir al tratar el tema este cauce pindárico, y ha de lograr su consagración humanística al trabajarle reiteradamente en latín. A esta excelencia se une el haberse complicado tan profundamente con nuestras más típicas costumbres, que una de las manifestaciones más características de nuestra literatura, el género morisco, le adapta y en él persiste cuando todos los demás temas de que se usara han sido preteridos u olvidados. La apasionada afición que el pueblo siente por la fiesta taurina le hace asunto predilecto de inspiraciones populares. Su preponderancia en las costumbres llega a hacerle símbolo representativo de un aspecto españolista que produjo trozos brillantes⁸⁰.

⁸⁰ COSSÍO, J. M. DE: “Los toros y la poesía”, en *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Tomo II, cit. p. 245.

En la *Crónica general* utilizan constantemente este tema. También lo encontramos en las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X *el Sabio*, en algún milagro de Gonzalo de Berceo, en la poesía barroca del siglo XVII (Lope de Vega, Jerónimo de Alcalá Yáñez, Cascales, Polo de Medina, Quevedo, Góngora, etc.)... La poesía contemporánea ve la fiesta de forma original. Muchos serán los poetas contemporáneos que recojan la tradición popular en sus poemas, destacando el mundo de los toros en sus versos. Podemos recordar los bellísimos poemas de Manuel Machado, dotados de su encanto y arte propios, como *La Fiesta Nacional* (1906). La generación del 14 se sintió muy atraída por el tema taurófilo, como Ortega y Gasset y Pérez de Ayala.

La generación del 27 mantiene una admiración absoluta hacia los toros y sus opiniones son favorables a la fiesta. García Lorca no era un gran aficionado, sin embargo comienza a imbuirse del clima de fervor taurino que seduce a la generación del 27. Lo que ocurre con García Lorca es que es un poeta muy arraigado a la tradición española; por eso, aunque no es un personaje frecuentador de las plazas, ni gran conocedor de la técnica e historia de la tauromaquia, sabe captar como nadie y expresar el profundo sentimiento español. De Federico es su célebre *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* –que veremos a continuación– y otros poemas de tema taurino. En su “Romance de la corrida de toros en Ronda” ya tenemos muestras de ello. Rafael Alberti es un apasionado de las corridas y escribe su *Verte y no verte*, dedicado a Ignacio Sánchez Mejías, así como también canta a otros toreros fallecidos, como a *Joselito* en “Joselito en su gloria”. Casi todos los poetas del 27 prestan atención a este tema, aunque no sean propiamente poetas taurinos. Es el caso de Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Jorge Guillén..., que cantan al toro y al torero de forma peculiar y particular.

Gerardo Diego es un viejo aficionado a los toros y, además, es un excelente poeta taurino. De todos los integrantes de la generación del 27 es el que mejor conoce la técnica y la historia de la tauromaquia y es el único que consagra un libro entero al motivo taurófilo. Hablamos de *La suerte o la muerte*. En él se encuentran “Elegía a Joselito”, “Presencia de Ignacio Sánchez Mejías”, “Paseo de cuadrillas”, “Media verónica”, “Adiós a «Manolete»”, “Cargar la suerte”, “Oda a Belmonte”...

Miguel Hernández alcanza una de las cumbres máximas de la poesía taurina con algunos sonetos de *El rayo que no cesa*. Podemos citar “Como el toro he nacido para el luto...”. Es el poeta que se siente identificado con el símbolo del toro, con su fuerza y con su sufrimiento, y será una constante en su producción literaria.

De este modo, observamos que la figura del torero se ha convertido en un héroe literario, que encarna unos valores muy atractivos y unos cometidos similares a los desempeñados por el héroe romántico. En él se han visto reflejados muchos españoles. Su papel en la sociedad española ha sido fundamental a lo largo de los siglos, transformándose en el personaje principal e indudable de muchas novelas, poesías, ensayos u obras de teatro⁸¹.

Por lo tanto, no es de extrañar que los festejos taurinos sean significativos en la cultura española y en la literatura, ya que –y sin pretensiones de alabar o menospreciar dicho espectáculo–, como explica Sánchez Mejías en su conferencia sobre la tauromaquia, ofrecida en la Universidad de Columbia, en Nueva York –y que recoge Andrés Amorós en su estudio sobre el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*–, “el toreo no es

⁸¹ GONZÁLEZ TROYANO, A.: *El Torero, El héroe literario*, Espasa-Calpe, La Tauromaquia, Madrid, 1988.

una crueldad sino un milagro. Es la representación dramática del triunfo de la Vida sobre la Muerte”⁸².

Y en esa hermosísima victoria radica la esencia de una fiesta que tanto fascina a los españoles y cuya seducción se refleja en las realizaciones poéticas de todos los tiempos. Cuando la vida no puede vencer, el fatídico desenlace deja huella en el recuerdo de los aficionados, por lo que el torero no muere del todo y su nombre pasa a formar parte del mito y de la leyenda. Esto ha sucedido con *Manolete* y con otros diestros que conforman el extenso repertorio de composiciones populares de nuestra tradición. De igual manera ha ocurrido con Ignacio Sánchez Mejías, que ha pasado a ser ese hombre que muere en la plaza de toros, transmutándose en héroe, y que existirá en la imaginación del seguidor que recuerda al torero como el hombre intachable, poseedor de cualidades extraordinarias, imposibles de borrar en la memoria:

La muerte de Ignacio ha de llevar un sincero dolor a todos los ámbitos de España, no sólo por tratarse de la figura de un artista popular, sino porque en todas partes era suficientemente conocida su hombría de bien, su caballerosidad y su pundonor artísticos. ¡Triste sino el de este infortunado torero! [...] ¡Descanse en paz el bravo y pundonoroso torero!⁸³

La noticia del fallecimiento de Ignacio Sánchez Mejías impresionó a los poetas del 27 y a todos sus amigos, como ya hemos visto. Su muerte lo convirtió en héroe trágico y a la vez en mito. Jorge Guillén y su esposa Germaine se enteran del triste suceso en «Villa Matilde»; Federico actúa con *La Barraca* en Santander y comenta con Marcelle Auclair, Eduardo Ugarte, Rubio Sacristán, Jorge Guillén y Pedro Salinas la desgracia del

⁸² AMORÓS, A.: *El «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» de Federico García Lorca*, Biblioteca Nueva, La piel del Toro, Madrid, 2000, p. 19.

⁸³ PALACIO, E.: “Ayer falleció Ignacio Sánchez Mejía de resultas de la cogida que sufrió en Manzanares”, en *ABC*, cit., p. 27.

torero. Seguidamente, Lorca empieza a componer su poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, que en noviembre recita a sus compañeros. Alberti recibe la noticia de la defunción de su amigo navegando por el mar Muerto; y en el barco que lo lleva de Roma a México escribe su *Verte y no verte*. Gerardo Diego homenajea al torero con el poema “Presencia de Ignacio Sánchez Mejías”, incluido en *La suerte o la muerte*. Miguel Hernández compone una elegía llamada “Citación-fatal” y también escribe una obra de teatro titulada *El torero más valiente*, inspirada en los celos artísticos entre Ignacio y *Joselito*. Hay otros escritores que componen poemas en honor al diestro andaluz, como Luis Fernández Ardavín, Benjamín Péret, José del Río Sáinz, José María de Cossío, Mariano Brull...

No sólo se ha transformado en poesía, sino que también se le ha retratado y pintado. El diestro andaluz se ha convertido en un mito que trasciende la leyenda y se ha metamorfoseado poéticamente para ser eterno. Así su muerte es la inmortalidad y la luz, puesto que vivirá en el recuerdo de sus admiradores y de sus poetas preferidos, que tanta amistad le profesaron en vida y que tanta devoción le rindieron en su muerte. Apenas se le recuerda por su faceta de dramaturgo, sin embargo sí se le conoce gracias a los poemas que sus amigos le dedicaron, ensalzándolo en ellos, como si fuese un héroe de una hazaña épica o un dios mitológico. A continuación, estudiaremos los más representativos para analizar, especialmente, la figura y el perfil mítico de Ignacio Sánchez Mejías.

1. JOSÉ M^a DE COSSÍO: «A IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, TORERO INSIGNE. CON MOTIVO DE LA MUERTE DE *JOSELITO EL GALLO*»

José María de Cossío y Martínez-Fortún, autor de un monumental tratado taurino, fue muy amigo de poetas y de toreros. Su vinculación con la generación del 27 es muy conocida, así como su amistad con toreros, como *Joselito*, Juan Belmonte, Cayetano Ordóñez o Ignacio Sánchez Mejías. Cossío e Ignacio realzaron la fiesta nacional, consiguiendo un mayor protagonismo en las letras y en las artes. Ya sabemos que, gracias a Cossío, los poetas del 27 y Sánchez Mejías mantuvieron una estrecha relación. Cossío fue el que medió entre éstos y consiguió que estos escritores estuvieran en contacto con el mundo de los toros, como muy bien expresa Ignacio de Cossío:

El destino quiso –vía José María de Cossío– que el grupo de poetas más influyente de esa época en el terreno literario, trabara profunda e intensa relación con el mundo de los toros. La figura llena de valor y simpatía de los años veinte tomaba forma y color en la figura del torero sevillano Ignacio Sánchez Mejías, que tuvo una influencia extraordinaria, dando lugar a la admiración y al cultivo de los temas de toros por esta generación⁸⁴.

Cuando Ignacio Sánchez Mejías se retiró de los toros en 1927, le brindó el toro a Cossío, anticipándole que sería el último que lidiaría: “Te

⁸⁴ COSSÍO, I. DE: *Cossío y los toros*, Espasa, La Tauromaquia, Madrid, 1999, p. 82.

brindo este toro –le dijo– que será el último que mate”⁸⁵. No sabía Ignacio que aún le quedaba otra nueva etapa taurina que le llevaría al final de sus días. Ignacio Sánchez Mejías y Cossío se profesaban un gran cariño mutuo. Durante la Feria de Abril de Sevilla, Cossío solía pasar muchas tardes en Pino Montano, en compañía de Ignacio, que devolvió a Cossío la ilusión por los toros, tras la desaparición del célebre *Joselito*:

Con la ilusión y el entusiasmo tan característicos del bueno de Ignacio Sánchez Mejías, Cossío recupera la afición por los toros, que tras la muerte de su amigo José le había dejado un gran vacío en su interior.

José María vuelve, de esa forma y bajo la petición expresa de Sánchez Mejías, a todas las ferias del país, continuando así con sus trabajos literario-aurinos⁸⁶.

Ignacio y Cossío se escribían cartas, en las que se contaban sus proyectos, sus ideas, sus tareas cotidianas. Era tan buena la unión que tenían estos dos amigos, que el torero, durante su estancia en México, en 1926, le escribe a Cossío una misiva en verso para expresarle sus sentimientos más sinceros de nostalgia hacia él, hacia sus seres queridos y hacia España. Aquí transcribo un fragmento donde se observan perfectamente el afecto y la magnífica comunicación de ambos:

[...] Y ustedes, José Mari...ustedes mis amigos
que en el rincón de vuestra biblioteca
frente a la nieve blanca
que adorna las montañas de Tudanca
muro desnudo que recoge el eco
del rítmico sonar de las escuilas
y el quejido tenaz de las carretas;
con un gentil saludo,
arco iris, que va de la montaña; al sol azteca
me habéis hecho llorar enternecido
trayendo a mi memoria
esas cosas sagradas

⁸⁵ COSSÍO, I. DE: *Cossío y los toros*, cit., p. 82.

⁸⁶ COSSÍO, I. DE: *Cossío y los toros*, cit., pp. 177-178.

que estando en nuestra patria
no nos importan nada
y cuando estamos lejos, tristes y solos,
porque son nuestra vida,
lo son todo.

Un abrazo a esos cariñosos amigos. Ignacio⁸⁷.

José M^a de Cossío estimaba sinceramente a Ignacio Sánchez Mejías, al que siempre definió como un hombre “aventurero” y triunfador, con un gran afán de superación en todo lo que hacía, como asegura Ignacio de Cossío en estas palabras:

José María de Cossío describió en una ocasión al torero Ignacio Sánchez mejías como un «aventurero» en el noble sentido de la palabra, debido a su continuo esfuerzo por elevar a lo máximo posible su trayectoria profesional, triunfando asimismo en acciones extrañas al toreo; situaciones, según Cossío, «en las que la Fiesta quedaba como para servir solamente como telón de fondo. Por lo tanto, se le debe considerar bajo el signo del riesgo y estudiar su primordial aventura, la que es fundamento para el resto de ellas»⁸⁸.

Con todos estos datos, no es de extrañar que Cossío escriba una composición poética en honor de Ignacio Sánchez Mejías, pero no lo hará tras la muerte de éste, sino después de la de su otro gran amigo: el torero *Joselito*. El poema se llama “A Ignacio Sánchez Mejías, torero insigne. Con motivo de la muerte de *Joselito el Gallo*”, contenido en su primer libro de poesía, titulado *Epístolas para amigos*⁸⁹, publicado en 1920, año de la tragedia de *Joselito* en Talavera. Con respecto a este ejemplar, nos dice Ignacio de Cossío lo siguiente:

⁸⁷ COSSÍO, I. DE: *Cossío y los toros*, cit. pp. 179-180.

⁸⁸ COSSÍO, I. DE: *Cossío y los toros*, cit., p. 180.

⁸⁹ COSSÍO, J. M. DE: *Epístolas para amigos*, Imprenta y librería Viuda de Montero, Valladolid, 1920, pp. 99-103. Todos los versos del poema «A Ignacio Sánchez Mejías, torero insigne. Con motivo de la muerte de *Joselito el Gallo*», que se citan en este análisis, están extraídos de este libro.

Es éste un libro que reúne las facetas de la amistad, rasgo característico de su carácter; la de las «epístolas», un género poético un tanto «marginal» que deja siempre, como se ha dicho, y es lo que se pretendía, un hueco para la ejemplaridad moral y la sazónada digresión, llena de sencillez y amor, que juega más como una herramienta al servicio de la poesía que al puro discurrir lírico⁹⁰.

Cossío emplea el género de la epístola, que tanta tradición literaria tiene, pues no olvidemos que Horacio, Petrarca, Erasmo, Andrés Fernández de Andrada, entre otros, lo cultivaron. Con este género los autores trataban de escribir una obra dirigida a un receptor bien determinado y ausente, muy a menudo provista de una intención didáctica. Elige, pues, una composición clásica, haciendo alarde además de una gran erudición, que le resta emoción a los sentimientos expresados por Cossío.

«A Ignacio Sánchez Mejías, torero insigne. Con motivo de la muerte de *Joselito el Gallo*», constituye una elegía en forma epistolar, formada por ciento veintiún versos endecasílabos blancos. Parece lógico que, por la fecha de publicación del poema (1920) y por el título, esta composición elegíaca está dedicada a la muerte de *Joselito*, fatal acaecimiento que ha desconsolado enormemente al poeta y al amigo Ignacio Sánchez Mejías. Recordemos que la muerte de *Joselito*, el 16 de mayo de 1920, en la plaza de toros de Talavera, causó un tremendo impacto entre el público y entre las amistades que lo acompañaban ese día. Muchos de ellos no podían creer que el diestro hubiese muerto de esa manera, puesto que era un torero muy seguro y de gran dominio. Esto mismo nos lo cuenta detalladamente Cossío, que, como Ignacio Sánchez Mejías, “tuvo la triste satisfacción de convivir fraternalmente con él los últimos días de su vida”⁹¹:

⁹⁰ COSSÍO, I. DE: *Cossío y los toros*, cit., p. 43.

⁹¹ COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Tomo III, cit., p. 376.

El quinto toro, *Bailador*, negro y pequeño, resultó bronco y con poder y muy certero hiriendo. [...]. Llegó *Joselito* a *Bailador*, que, bien por defecto congénito, o por efecto de algún golpe recibido durante la lidia, estaba burriciego de la especie de los que ven de lejos, pero no de cerca. Sin duda, no calibró *Joselito* esta condición del toro [...]. Al rematar uno de los muletazos quedó el toro sin atender al engaño y al parecer dominado, y *Joselito*, pensando que debía dejarle refrescarse, se alejó de su terreno para arreglar la muleta. Al distanciarse de él entró en la zona en que el toro percibía los objetos, y se arrancó rapidísimamente sobre el espada. Éste le marcó la salida con la muleta, pero el toro, fijo en el objeto, al llegar al diestro no podía, por su defecto visual, percibir el movimiento de la muleta, y enganchó a *Joselito*, volteándole. Le levantó del suelo por la pierna izquierda, en la que le infirió un puntazo corrido; pero el cuerpo en el aire cayó sobre el otro pitón en el momento en que el toro tiraba su derrote, metiéndole toda el asta en el vientre, asestándole una cornada mortal. Debió de entrar muerto en la enfermería, [...]. En la enfermería pusieron los medios del caso para reanimarle; pero apenas pudieron hacer sino certificar su defunción. La impresión en toda España fue enorme. La gente se resistía a creer la noticia. En los medios más distantes de la torería la triste nueva conmovió a todos. En la enfermería de la plaza se veló aquella noche su cadáver. [...]. Las pompas fúnebres, el aluvión de elogios póstumos, la desolación de los aficionados, no es posible ni enumerarlos ni ponderarlos dignamente⁹².

Una muerte de esta naturaleza sobrecogió fuertemente a Cossío; de ahí esta composición elegíaca, que conmemora a *Joselito* y que dedica a Sánchez Mejías. Dicha composición comienza con una pequeña confesión, en la que Cossío demuestra mucha erudición, al mencionar a Píndaro y su lira (célebre poeta lírico de la Grecia clásica, autor de fabulosas odas), Saumis, Gerón y Alcimedonte (importantes personajes que protagonizan algunos de los cantos de Píndaro), y Piteas (navegante, geógrafo, astrónomo y matemático griego, descubridor del litoral norte y oeste de la Península Ibérica...). Dicha confesión consiste en que, en un tiempo no muy remoto, pensó escribir, como Píndaro, poemas que narren grandes hazañas, pero esa idea pronto desapareció:

Un tiempo fue que en loor de sus proezas

⁹² COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Tomo III, cit., pp. 376-377.

pensé pulsar de Píndaro la lira,
y con sus claros hechos dar al mundo
digno rival de los helenos púgiles,
y de Saumis, Gerón y Alcimedonte
oscurecer la fama, y de Piteas.
¡Cuán presto se extinguió la llama viva!
¡Menos duró que el eco del aplauso!
(vv. 1-8, p. 99.)

El poeta no puede cantar la gloria del torero, esa gloria que se ganó con la maestría de las serpentinas, las banderillas, los quiebros de su cuerpo ágil, el arte de entrar a matar al animal astado... Elogia todas sus cualidades, la seguridad, la jovialidad y el valor con que se enfrentaba al toro y a la muerte. Destaca “la bella aureola” que envolvía la vida de este joven muchacho. Pero insiste en que él no puede cantar esa gloria que tantos aplausos le había dado al diestro; no tiene voz para ello, porque se ha empañado de tragedia y luto. Ya se acabaron los aplausos: el torero ha sucumbido; de su cuerpo sólo quedan “rotos restos” y será olvidado con el tiempo:

Otro lo cante: yo con flébil tono
en luctuosa elegía me ejercito:
los vítores y aplausos se acabaron;
son, su gallardo cuerpo, rotos restos,
pronto el recuerdo empezará a esfumarse...
(vv. 33-37, p. 100.)

Cossío proclama que su epístola es la elegía que *Joselito* se merece, pues “si ejemplar fue su vida torera, mayor ejemplaridad logró su muerte, que completa el ciclo de su actividad taurina sin un fallo, con perfección de mito”⁹³. Él no podrá olvidar al diestro, que falleció con sólo 25 años. Su alma albergará el recuerdo del mito y ahora que ha muerto lo siente más

⁹³ COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Tomo III, cit., p. 378.

cerca que cuando estaba vivo. La muerte ha vencido al héroe, pero lo ha unido más al poeta, cuyas lágrimas brotan con su memoria:

Mas no en mí: lecho cálido y propicio
en mi alma encontrará y en mi memoria,
¡qué consuelo encontrarle tan unido
a mí mismo, que dudo si es recuerdo,
dolor o pensamiento! algo tan mío
cual mi íntimo sentir, como mis lágrimas.
¡Tal victoria logró la muerte cruda,
unida a él cual vivo no podría!

(vv. 38-45, p. 100.)

Cossío vivió los triunfos del torero, lo acompañó en muchas ocasiones. La pasión que despertaba, los vítores y los aplausos que el diestro recibía constituían para el poeta un mal presagio. Tiene la imagen de numerosos momentos de satisfacción para el torero, en los que aparecían admiradores que lo adulaban. Parece que aún escucha las ovaciones y contempla su abrazo al torero. No obstante, esa vida gloriosa escondía mucha tristeza e incansable trabajo:

Yo, de inquietud velados ojos y alma,
inquieto contemplaba aquel tumulto,
lo que era en todos gozo, aplausos, vítores,
era en mi alma fatal presentimiento.
Y aún me parece verle en el ganado
descanso, tras la brega, recibiendo
la admiración de todos; [...]
[...]
¡Ah! tras las apariencias jubilosas
¡qué atormentada vida se encubría!
¡cuánto de agitación y de tristeza!
¡qué interminables viajes por las tierras
de España, tras el logro y la fortuna,
rendido el duro cuerpo a la fatiga,
rendida el alma a la emoción constante!
¡qué ansia por dar empleo digno y útil
a su febril actividad! A veces
fija la vista en plácido paisaje
sentía fluir el llanto de sus ojos

anhelando el descanso; otras, absorto,
convertido a sí mismo el pensamiento
veía claro curso en lo futuro
abrirse a su vivir: ¡Dios no lo quiso!
Cegó sus fuentes el naciente arroyo
y en impalpable niebla disipose...

(vv. 50-85, pp. 101-102.)

Estos versos evidencian lo que nos cuenta Cossío en su tratado *Los Toros*, ya que *Joselito* parecía tener un espíritu entristecido y melancólico, más desalentado aún en 1920 con la defunción de su madre. Sin embargo, ese hombre de mirada abatida, tenía el sueño de formar un hogar, una familia:

Fue siempre *Joselito* un muchacho triste, pero desde la muerte de su madre se había acentuado la propensión hacia la melancolía, que tan sólo aliviaba la ilusión de constituir un hogar⁹⁴.

Dios no le permitió vivir una vida colmada de ilusiones; el espejismo de soñar y hacer realidad sus deseos (tópico de “la vida es un sueño”) se evapora con la muerte del torero. Por eso, usando el tópico de “la vida como un río” (*vita flumen*), el poeta expresa que “cegó sus fuentes el naciente arroyo”, pues esa vida ha quedado envuelta en la niebla, desapareciendo para siempre.

Su muerte ha constituido una gran tragedia y nos ha enseñado, dice el poeta, una lección muy significativa: nuestra vida es efímera y breve; nuestro destino es triste y funesto. El paso del tiempo y la muerte pueden con el hombre. Por mucho que luchemos en la vida, no hay triunfo posible, ya que la muerte siempre va a salir victoriosa. *Joselito* no ha podido vencerla y esa lección ha dejado una estela imborrable y honda en el corazón del poeta:

⁹⁴ COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Tomo III, cit., p. 376.

[...]
 la airosa torre derribada en tierra,
 el alma absorta ante las tristes ruinas,
 y Dios dictando la enseñanza grave
 al distraído espíritu. ¡Cuán vano
 nuestro vivir! ¡Cuán triste nuestro sino!
 ¡Milicia es nuestra vida, y en sus huertos
 nunca crece el laurel de la victoria!
 Mas para mí no fue lección tan solo,
 fue herida cruel del alma ; tú lo sabes
 amigo; tú, testigo y compañero
 de inquietudes un tiempo y hoy de lágrimas.
 (vv. 92-102, pp. 102-103.)

Esta muerte, que ha herido el alma de Cossío, ha dolido también a Ignacio Sánchez Mejías, que es ese amigo, compañero y testigo del que habla el poeta. Ignacio ha sido también espectador del fatídico suceso; él mismo tuvo que matar al toro que le ocasionó la cornada mortal a *Joselito*; él ha vivido con Cossío muchos acontecimientos del torero y ahora lloran los dos la pérdida del amigo. Sánchez Mejías conoce perfectamente los sentimientos del poeta. Por ello, Cossío se dirige a él con consternación: “[...] tú lo sabes/ amigo; tú, testigo y compañero/de inquietudes un tiempo y hoy de lágrimas” (vv. 100-102, p. 103). Ignacio es el único que puede entenderlo en estos instantes.

El fallecimiento del ídolo ha unido más a Ignacio y a Cossío. Así pues, éste último le insiste a Sánchez Mejías que, si alguna vez cree que la imagen de su querido e idolatrado *Joselito* y sus vivencias con él se están disipando, sólo tiene que recurrir a él, ya que sus ojos, apagados por el dolor, no pueden ocultar el amor hacia éste:

Su recuerdo ha enlazado nuestras vidas
 cual no pudieron amistad ni arte.
 Sí, cuando la memoria dolorosa
 del maestro, del amigo, del hermano,
 sientas huir de tu recuerdo, hallarla

podrás en mis velados ojos tristes,
en mi cansado paso, en el doblarse
sobre mi pecho la rendida frente.

(vv. 103-110, p. 103.)

Ignacio es ese “tú” que acompaña a Cossío en el sufrimiento, es ese “genio aleccionador” que permanece al lado del poeta, custodiándolo en estos momentos tan desgraciados. Juntos han tenido que soportar esta conmoción y han de afrontar la tremenda enseñanza que les ha dado la vida. José María de Cossío sabe que ha de resignarse y seguir viviendo por difícil que parezca, sin saber lo que les deparará el destino. Pero no está solo en este drama, pues sabe que Ignacio es su amigo y también está padeciendo como él. Ambos se tenderán los brazos para ayudarse en la fatalidad y siempre tendrán presente a *Joselito*, cuyo recuerdo doloroso hará que sus frentes se inclinen hacia abajo:

Genio aleccionador, siempre a mi lado
vela desde hoy mis pasos su memoria.
¡Dura lección y triste experimento
hecho en el centro mismo de mi alma!
Mas ¿qué hacer? Tras el velo de la tristeza
miro correr la vida tumultuosa:
sigamos su pendiente; al encontrarnos
en sus revueltas escabrosas sendas,
–los amistosos brazos al tendernos–
un mismo pensamiento doloroso
hará inclinar al suelo nuestras frentes.

(vv. 111-121, p. 103.)

Estos últimos versos del poema rememoran la imagen de Ignacio con la cabeza muy agachada, contemplando el cuerpo difunto de su amigo *Joselito*, como atestiguan las fotografías de la época y también las palabras de algunos críticos taurinos, que fueron testigos de la dolencia y el desconsuelo del torero. Es el caso de Manuel López Marín que evoca

aquellos instantes amargos, en su artículo “¡Aquella tarde!”, publicado el 16 de mayo de 1945⁹⁵:

Caras macilentas; cabelleras revueltas; ojos enrojecidos por el llanto, y allá dentro, en una habitación incómoda y estrecha, sollozos desgarradores. Era Sánchez Mejías, que, tumbado de bruces sobre un camastro, se ahogaba en llanto... «¡Pobrecito mío!... ¡José de mi alma! ¡Dónde has venido a caer!...»

[...] Entré en la habitación donde se desgarraba el dolor de Sánchez Mejías. Me abrazó y me besó. Y como pudo, a pedazos, fue haciéndome el relato de aquella tarde trágica⁹⁶.

El mismo Manuel López Marín coloca en dicho artículo la escalofriante fotografía en la que Ignacio aparece junto *Joselito*, yacente y sin vida. Debajo de la misma, se vislumbra el siguiente texto: “Dolor impresionante de Ignacio Sánchez Mejías ante el cadáver de *Joselito*. “¡No puede ser! ¡No puede ser!”⁹⁷:

⁹⁵ LÓPEZ MARÍN, M.: “¡Aquella tarde!...”, *El Ruedo, Suplemento taurino de Marca*, 16 de mayo de 1945, pp. 20-21.

⁹⁶ LÓPEZ MARÍN, M.: “¡Aquella tarde!...”, *El Ruedo*, cit., pág. 20.

⁹⁷ LÓPEZ MARÍN, M.: “¡Aquella tarde!...”, *El Ruedo*, cit., pág. 21.



Fotografía en la que se contempla a Ignacio Sánchez Mejías en la enfermería de la Plaza de Talavera, velando el cuerpo de *Joselito*, extraída de *El Ruedo*, 16 de mayo de 1945, p. 20.

Cossío conoce esta amargura tan punzante de Ignacio, porque él también la ha sentido. Por eso, aunque el héroe de la elegía sea *Joselito*, Sánchez Mejías está sufriendo con él y Cossío quiere plasmar esta aflicción del diestro andaluz en sus versos. Quiere mostrarnos al hombre que llora con él, a su ser querido, a ese hermano, a ese amigo. El poeta nos muestra la parte más humana de un Ignacio apenado. Ambos se han quedado huérfanos de *Joselito*, pero su amor hará que este joven torero, que tenía una larga vida por delante y que ha quedado en la nada, alcance la eternidad deseada. El destino hará que Cossío afronte una vez más la tragedia de Ignacio, su fiel compañero de fatigas. No será éste el que le componga una sentida elegía, será su entrañable Federico García Lorca, que no se olvidará del sufrimiento de Cossío por Sánchez Mejías, dedicándole su *Llanto*:

A mi queridísimo José María. Ésta es la verdadera y única dedicatoria que le hago con el recuerdo y clamor de nuestro Ignacio.

Federico. Santander-Palacio de la Magdalena 1935-agosto.

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde...

...
tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto la elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos⁹⁸.

Cossío, que vivió tan cerca estas desventuras y las sobrellevó en el silencio, con gran dolor y resignación, enalteció a *Joselito* y a Ignacio Sánchez Mejías, con elegancia, admiración y amistad. Cossío e Ignacio amaron la fiesta taurina e impregnaron de este arte a los poetas de la generación del 27, que también obsequiaron a Cossío con versos hermosísimos en su honor, homenajando al gran hombre y escritor que fue para todos ellos.

[...] Cazador de leones y matador de toros,
te recuerdo en Tudanca agradecido,
pese a ser yo, tu siempre indigno amigo⁹⁹.

⁹⁸ COSSÍO, I. DE: *Cossío y los toros*, cit., p. 181.

⁹⁹ Versos de Rafael Alberti en honor a José María de Cossío (El Puerto de Santa María, 3 de junio de 1998) en COSSÍO, I. DE: *Cossío y los toros*, cit., p. 9.

2. JOSÉ DEL RÍO SÁINZ: «PINO MONTANO (IMPRESIÓN DE UNAS HORAS EN LA CÉLEBRE FINCA)»

José del Río Sáinz¹⁰⁰ está relacionado con la generación del 27, pues era amigo de Gerardo Diego y, como éste, también compuso un poema en el que estuviera presente Ignacio Sánchez Mejías, cuyo nombre es “Pino Montano (Impresión de unas horas en la célebre finca)”¹⁰¹. En éste pierde importancia la figura del diestro, ya que el torero andaluz aparece al final del mismo y se centra exclusivamente en la finca de Ignacio, llamada como el mismo título de dicho poema. Esta composición está escrita en 1926, como indica Antonio Gallego Morell¹⁰², y, por ello, es anterior a la muerte del matador de toros. Sin embargo, he querido incluirla para demostrar que, antes de su muerte, Sánchez Mejías fue motivo de algunos poemas.

Esta composición poética trata, sobre todo, de exaltar la finca sevillana Pino Montano, sitio con mucha tradición literaria, habitada por grandes genios y en la que ahora vive el torero andaluz. Por lo tanto, simplemente es una impresión de José del Río sobre el lugar, experimentada durante su visita. Ignacio es una mención célebre en este

¹⁰⁰ José del Río Sáinz fue conocido popularmente con el pseudónimo de *Pick*, fue poeta, navegante y periodista. Hoy es un poeta casi olvidado. Sin embargo, su poesía es muy fina, exquisita y deslumbrante. Escribió además artículos periodísticos y algún drama. Son dignas de mención sus obras *Versos del mar y de los viajes*, *La amazona de Estella*, *Nelson*, *Versos del mar y otros poemas*, *Aire de la calle...* Sus conocimientos sobre el mar son muy notables, como se demuestra en muchos de sus poemas.

¹⁰¹ RÍO SÁINZ, J. DEL: “Pino Montano (Impresión de unas horas en la célebre finca)”, en *Poesía*, Edición de Luis Alberto de Cuenca y José del Río Mons, Editorial Comares, Granada, 2000, pp. 421-422.

¹⁰² SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, Edición de Antonio Gallego Morell, cit., p. 54.

poema, compuesto de serventesios. El poeta le confiere a éste un tono reflexivo.

Comienza recordando al célebre lingüista, humanista y teólogo español Arias Montano (1527-1598), por lo que el poeta se traslada a una época pasada y gloriosa para España. Este personaje estuvo en Sevilla, pisando sus calles y sus campos, componiendo su obra, pensando. Esto es lo que hace que Pino Montano tenga ese aire místico, rodeado de un paisaje litúrgico y eclesiástico:

Por aquí discurría el gran doctor casuístico
que envenenó el paisaje con su gesto escolástico,
y así Pino Montano muestra hoy un campo místico,
con olivos litúrgicos sobre un fondo eclesiástico.

(vv. 9-12, p. 421.)

En los versos se percibe el eco del tópico “*beatus ille*”, de la antigüedad clásica, con ese clasicismo inserto en el poema. Es, en definitiva, la naturaleza perfecta, idílica, retirada, en la que Arias Montano hizo la “*Biblia regia*”. Es también la armonía y tranquilidad que debió sentir Ignacio mientras vivía allí. Las huellas del humanista son imborrables y profundas a lo largo del tiempo. José del Río Sáinz nos traslada a los tiempos de Felipe II, al esplendor de la época, a la gloria de nuestro pasado:

La huella de aquel tiempo en que Sevilla era
lonja del mundo y nido de audaces navegantes;
y vio partir a Elcano a rodear la esfera;
y vio junto a su río mendigar a Cervantes;
y vio a los galeones, vencedores del austro;
y ropón de golilla de auto de fe negruzco.

(vv. 25-32, pp. 421-422.)

Las estelas, que ese momento histórico ha dejado, están también en Pino Montano. El campo del teólogo es en tiempos actuales la finca del torero Ignacio Sánchez Mejías, una tierra que ha visto vencer a ambos personajes. Tanto Arias Montano como Ignacio persistentemente han salido airosos en sus diversos lances y han triunfado durante su existencia:

El feudo del teólogo es hoy del torero,
pero conserva el mismo hondo sentido grave,
y el campo sigue dando su corazón entero
como una novia buena al que pedirlo sabe.
Así, Pino Montano, tu tradición convence
de que es hoy tu destino el mismo de otros días:
a tu sombra sentarse viste siempre al que vence;
primero Arias Montano, luego Sánchez Mejías.

(vv. 41-48, p. 422.)

Es un poema distinto a todos los que vamos a ver, ya que no es de tema taurino, ni se refiere primordialmente a Sánchez Mejías. Lo que resalta es Pino Montano como tierra ideal, clásica, gloriosa, que ha sobrevivido en el tiempo, desde que la habitó Arias Montano hasta que se convirtió en lugar de residencia del torero. Es un lugar de triunfo y por ello sus habitantes son victoriosos. Interesa este poema por el tratamiento tan diferente que hace sobre Ignacio Sánchez Mejías, con respecto a las otras composiciones líricas dedicadas a él. Si en ellas sobresale el diestro, en ésta su nombre es sólo una alusión, puesto que predomina la época pasada, que azota la mente del poeta en el instante en que se halla en Pino Montano. Con esta composición, el ilustre torero está presente en la poesía de todos los tiempos, no sólo en la muerte, sino también en la vida.



Pino Montano perdura tras el paso de los años. Fotografía de la finca del torero en la actualidad, extraída de <https://facebook.com/PTIgancioSanchezMejias>.

3. LUIS FERNÁNDEZ ARDAVÍN: «EN LA MUERTE DE SÁNCHEZ MEJÍA»

Una vez fallecido el matador de toros, empezarán a sucederse una serie de obras en honor a éste. Luis Fernández Ardavín¹⁰³ será el primero que componga un poema al diestro sevillano, titulado “En la muerte de Sánchez Mejía”¹⁰⁴. Se publicó en *ABC* de Sevilla, el 21 de agosto de 1934, justo una semana después del fallecimiento del torero. Junto al homenaje poético, que ocupa dos páginas del periódico, aparece una fotografía enorme, que domina casi toda la primera página, en la que se presenta a Ignacio de perfil con un sombrero andaluz.



El poema de Fernández Ardavín en *ABC*, Sevilla, 21 de agosto de 1934, p. 8.

¹⁰³ Luis Fernández Ardavín (1891-1962) nació en Madrid y fue poeta, periodista, dramaturgo, guionista cinematográfico. A él se deben obras poéticas, como *Meditaciones y otros poemas*, dramas, como *La cantaora del puerto*, y zarzuelas, como *La Parranda*. Desde muy joven empezó a escribir en la prensa con versos y artículos, dándose a conocer muy pronto con una asidua publicación de composiciones poéticas en revistas y diarios. Entre esas composiciones publicadas en periódicos destaca la dedicada al torero andaluz.

¹⁰⁴ FERNÁNDEZ ARDAVÍN, L.: “En la muerte de Sánchez Mejía”, *ABC*, Sevilla, 21 de agosto de 1934, pp. 8-9. Todos los versos citados en el análisis del poema pertenecen a esta publicación de *ABC*. Como ya hemos indicado, se respetará la forma de escribir el apellido del torero; así, en esta composición lírica hemos transcrito “Mejía”, ya que es como lo nombra el poeta.

Es un poema muy extenso formado por quintetos de versos dodecasílabos. No es de gran calidad, sobre todo, si tenemos en cuenta las sobresalientes composiciones que realizarán Gerardo Diego o Federico García Lorca, pero nos sirve para observar la figura del diestro, vista como un “Caballero del Pundonor”, al que la muerte lo requería:

¡En la plaza de toros de Manzanares
ha muerto el gran torero Sánchez Mejía!
Le llamaba la Muerte, días y días,
y en su traje de luces y de alamares
le dijo al fin: “¡Soy tuyo! ¿No me querías?”
¡Ha muerto por valiente! De una cornada,
igual que “Pepe Hillo” y “El Espartero”.

(vv. 1-7, p. 8.)

En este comienzo se muestra la tragedia acaecida en Manzanares, en un momento en el que aún están presentes otras desgracias muy sentidas. Por eso, la tragedia de Ignacio rememora la de *Joselito* en Talavera, la de *Pepe-Hillo* o la de *el Espartero*. Especialmente, el espectador tiene presente el final funesto del cuñado del torero andaluz, como comprobamos en estos versos:

Ha muerto en una tarde del mes de agosto,
evocando el recuerdo de Talavera.

(vv. 11-12, p. 8.)

Su muerte la ha propiciado un toro “bizco y bragado”, que parece excavar la tumba del torero nada más salir al coso. Ésta se ha producido en el mes de agosto, por lo que el poema hace hincapié en el calor sofocante que hacía: “hervía”, “bullía”, “sangre caliente”... Estos elementos asfixiantes connotan aún más el augurio de la desventura. Todos los componentes de la naturaleza manchega se personifican y se conmueven

ante la tragedia de este torero tan valiente, cuya sangre ha impregnado la plaza y ha dado paso a la desolación más profunda:

Ha muerto en una tarde del mes de agosto,
evocando el recuerdo de Talavera.
Aun hervía de gentes la carretera
y en las hondas tinajas bullía el mosto
como sangre caliente: la que ha regado
las tablas amarillas donde cayó.
¡Ha muerto el gran torero! ¡Le ha asesinado
un mixto de Veragua, bizco y bragado,
que escarbaba la tierra cuando salió!
¡Solera cervantina, rústica y ancha,
con yermos y arideces de calavera!
¡Ha muerto en tu llanura, parda y austera,
y llora, desde entonces, todo la Mancha,
en las claras lagunas de Ruidera!
¡Los molinos de viento, desesperados,
bracean en Criptana trágicamente!
¡Se curvan las espigas en los sembrados
y como cenobitas arrodillados,
las cepas centenarias doblan la frente!
¡Y hasta bajo las bóvedas, cuyos sillares
llevan hoy la corbata de los entierros!...
murmura el gorgoteo de los lagares:
“¡En la plaza de toros de Manzanares,
ha muerto el Caballero del Pundonor!”

(vv. 11-35, p. 8.)

Sevilla, los sevillanos, los andaluces, los gitanos, los cencerros, las casas, las Virgencitas, los caballos... están de luto. Este luto se expresa a través del llanto del mundo entero, del color negro que envuelve el poema, de la “caja de roble” que contiene el cuerpo de Ignacio. En esta lamentación, el poeta recuerda el instante en que Ignacio estaba vivo y emprendió su andadura taurina hace apenas un mes, regresando ahora inerte en un ataúd.

¡Sevilla está de luto!... ¡Los sevillanos
llevan hoy la corbata de los enterros”...
¡Lloran los andaluces y los gitanos

y han puesto en las toradas de sus paisanos
apagadas sordinas a los cencerros...!
Esta vez, ni le vieron vestir el traje
con que se iba hacia el toro, firme y seguro.
¡No hace un mes todavía, salió de viaje,
y ha vuelto en una caja de roble oscuro
con esperma de cirios en el herraje...!

(vv. 36-45, p. 8.)

La “Muerte” es una personificación, es la “Dama Enlutada que no perdona” y que ha elegido a su fiel amante para llevárselo. Es una seductora que tarde o temprano nos hechiza a todos y su llamada es como el sonido de la serpiente que engatusa. Ésta envuelve todo el poema y no sólo ha teñido de pena y desconsuelo la naturaleza manchega o al pueblo sevillano, sino que también ha afectado a los elementos de la naturaleza andaluza, que gimen y sollozan sin cesar su pérdida: los campos, la serranía, la marisma, el mar, los jardines, las azaleas, los olivares... Es un héroe vencido por la muerte, llorado, cantado y venerado por todos en su cortejo fúnebre:

¡Esa Dama Enlutada, que no perdona
de la Dama Enlutada que le seguía
cuando elige un amante!...Tarde o temprano,
con silbar de serpientes le sugestionan.
¡Hasta que le seduce, la muy bribona,
y a su lecho le lleva por una mano!
[...]
¡Se vuelca en los caminos la serranía
y a su entierro, lo mismo que en romería,
vienen los gaditanos de junto al mar!
[...]
¡Se llenan de mujeres las azoteas,
y sobre los arriates de los jardines,
palidecen, al verle, las azaleas!
¡Con paños y con gasas de negro luto,
[...]
¡Una gran masa negra, le da tributo!
¡Cuatro caballos negros tiran del coche!
¡Le cantan los poetas en sus romances!
¡Le consagra, en sus coplas, Andalucía!
[...]

¡Las jacas, saltarinas bajo la espuela,
llevan negros madroños en la testuz!
¡Los patios han cerrado media cancela,
y han quitado las moñas a la vihuela
las mocitas del Barrio de Santa Cruz!
¡Gimen sobre las lomas, los olivares!
¡Lloran los caseríos en el alcor!

(vv.50-84, pp. 8-9.)

Todo se ha manchado de negro, todo se ha convertido en dolor por la muerte del torero. El autor se pregunta repetidamente a lo largo del poema dónde ha ido a parar el valor de Ignacio, qué ha sido de su hombría y de su valentía, que le caracterizaban en vida. Luis Fernández Ardavín emplea esos “*ubi sunt*”, tan propios de las elegías, que nos recuerda a las *Coplas* de Jorge Manrique, pues no puede creer que su gran valía no haya sido suficiente para vencer a la muerte:

¿Qué ha sido del torero de más hombría,
que le talló a martillo Pedro de Mena?
¿Para qué le ha servido su valentía,
si no supo arrancarle La Macarena?

(vv. 46-49, p. 8.)

¿Qué ha sido del torero de más hombría?
¿Por qué nos has quitado su maestría
cuando ponía cátedra de torear?...

(vv. 56-58, p. 9.)

Ignacio ha sucumbido para siempre, por eso nos dice que “¡ya no vendrá a la casa!”, ni irá vestido de “cortijero”, cabalgando en su finca y ya no cazará más. Se ha ido dejando su hogar, Pino Montano, sumido en “un coro de llantos y maldiciones”. Entre esos sollozos y entre la consternación total se exaltan las cualidades del diestro, pues era un gran hombre y un gran torero, extraordinario en su oficio, valiente y “Caballero del Pundonor”. Pero esa valentía no le ha servido de mucho porque la muerte no indulta y le ha quitado la vida en una plaza de toros. No sólo era un

buen lidiador, sino que también sabía de letras, de libros, por los que sentía una verdadera pasión. Muchas veces había percibido la inspiración de las musas y había escrito comedias, alternando así su labor de torero con la labor de escritor:

¡Él sabía de letras y de canciones!
coleccionaba coplas y romancillos.
¡Y en la noche, preñada de fandanguillos,
le gustaba ir al patio de su casona
a ver cómo bailaba la Macarrona
bajo el repiqueteo de los palillos!
¡Él sabía de libros!... Como al Quijote,
le atraían con fuerza desenfrenada.
¡Y ahora tomo la pluma, luego la espada,
alternaba las Musas con el capote!
¡Hasta escribió comedias y hubo un momento
en que logró el aplauso de los letrados!

(vv. 111-122, p. 9.)

No obstante, ese entusiasmo por la literatura no llenaba completamente las expectativas de Ignacio Sánchez Mejías e hizo que éste volviera a los ruedos, costándole la vida. Sin embargo, el poeta juega con los versos, puesto que sabe que Ignacio sufrió una cornada que le produjo una fiebre altísima, que como consecuencia le llevó a delirar, y en sus últimas horas de agonía el torero tenía una sed incesante que no podía calmar. De ahí que en estos versos juegue con “la fiebre” y con su estado angustioso y “sediento”, que le llevaron a la muerte, igual que la decisión de Ignacio de volver a torear en las plazas de toros:

¡Pero aquellos laureles no limitados,
no calmaban su fiebre de gran sediento;
y obedeciendo a impulsos más arraigados,
sobre sus inquietudes sopló otro viento!
¡Un viento de locura!... ¡Soplo maldito
que le llevó a su cita con la Enlutada!

(vv. 123-128, p. 9.)

Ignacio Sánchez Mejías es enterrado en el panteón de *Joselito*, por lo que Ignacio ya descansa junto a él, perteneciendo al reino de “La Nada”, ese lugar donde van a parar todas las personas que mueren. El torero ha muerto por su valentía y, a modo de estribillo, el poema termina casi con los mismos versos que lo inician, ofreciendo el poeta un desenlace muy efectista, “que parece un remate teatral en punta”¹⁰⁵:

¡Ha muerto por valiente!... De una cornada,
igual que “Pepe Hillo” y “El Espartero”!
En un pueblo ardoroso de la llanada,
y en mitad de una plaza destartalada,
donde la arena es polvo de estercolero.
Le llamaba la Muerte días y días,
y en su traje de luces y de alamares,
la dijo, al fin: “¡Soy tuyo! ¿No me querías?”
¡En la plaza de toros de Manzanares,
ha muerto el gran torero, Sánchez Mejía!

(vv. 132-141, p. 9.)

Luis Fernández Ardavín va utilizando repeticiones y personificaciones en su lamento por esta muerte tan desdichada. El poema es una constante exclamación, símbolo de dolor y abatimiento, que va marcando el ritmo elegíaco y de exaltación ante la muerte de un ser querido. Esto señala lo trágico del suceso. Glorifica al torero y al hombre, ya que todo, tanto personas, como objetos y componentes naturales de La Mancha y de Andalucía lloran su pérdida. Para ello, utiliza elementos costumbristas manchegos o típicamente andaluces, como sabemos (las tinajas, la llanura austera, La Mancha, las lagunas de Ruidera, los molinos de viento, la llanura ardiente, el polvo, la marisma, la serranía, la romería, las azaleas, los patios, las mocitas, las cancelas...).

Es una composición de rima muy fácil y podríamos decir que no es excelente, desde el punto de vista cualitativo, pero que es significativa para

¹⁰⁵ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 201.

nosotros. Es una composición que destaca únicamente por constituir un llanto hacia la figura de un torero, muy célebre en las primeras décadas del siglo XX, como demuestra el llanto, que envuelve todo el poema, de las gentes, de la naturaleza y de los objetos: los gitanos, las mujeres, los olivares, las jacas, los caseríos. En el poema se luce un crespón negro por Ignacio y en él se subraya que numerosas personas siguen su cortejo fúnebre, tal como sucedió en la realidad. El dolor está presente; no se puede evitar que todo esté impregnado de tristeza, de desolación, de luto y de negrura por Ignacio Sánchez Mejías. Es una especie de héroe popular y épico al que se canta y admira, y que se seguirá enalteciendo, como parecen vaticinar estos versos del poema:

¡Le cantan los poetas en sus romances!
¡Le consagra, en sus coplas, Andalucía!
¡Se habla de sus proezas y de sus lances
y se venera el traje que se ponía!

(vv. 74-77, p. 9.)

4. MIGUEL HERNÁNDEZ: «CITACIÓN-FATAL Y *EL TORERO MÁS VALIENTE*»

Los elementos taurinos van a estar muy presentes en la poesía de Miguel Hernández y van a formar parte de la cosmovisión hernandiana, en la que el hombre está unido a la tierra y a la naturaleza de tal forma que resultan indivisibles. Éste hace uso del símbolo del toro en muchos de sus poemas, para expresar la tragedia, la muerte, la lucha y el sufrimiento del ser humano.

Miguel Hernández conocía muy bien a Cossío, pues fue ayudante suyo en la enciclopedia *Los toros*. Por este motivo, Miguel Hernández está en contacto con el mundo taurino y con sus toreros. De ahí que, tras la muerte de Sánchez Mejías, él también decide escribir una composición poética dedicada al torero, la elegía titulada “Citación-fatal”, que Hernández envía, en agosto de 1934, a *ABC*, para que se la publiquen. Su fecha es también muy cercana a la del fallecimiento del diestro andaluz. Hoy puede leerse en su *Obra completa*¹⁰⁶, dentro de *Poemas sueltos II*, así como en las numerosas antologías que han ido surgiendo en la actualidad y que recogen las mejores poesías del poeta de Orihuela.

El poema tiene una calidad literaria que en nada se parece al de Fernández Ardavín. Si en el anterior los datos biográficos y los motivos costumbristas y populares asolan los versos, aquí encontramos algo muy

¹⁰⁶ HERNÁNDEZ, M.: *Obra completa. I Poesía*, Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pp. 347-349. Los versos de “Citación-fatal” que aparecen aquí están extraídos de esta edición.

diferente porque Miguel Hernández se refiere de forma directa al momento trágico, a la hora señalada en la que torero y toro se encuentran frente a frente. Es una cita del hombre con su fatídica hora final, del torero con el toro, de la vida con la muerte:

Se citaron los dos para en la plaza
tal día, y a tal hora, y en tal suerte:
una vida de muerte
y una muerte de raza.

(vv. 1-4, p. 347.)

El ruedo de la plaza se ha llenado de sol. Tanto el astro solar como el coso son redondos y amarillos, por lo que se identifican. Y en esa plaza Dios está presente. Los palcos y las gradas están llenas de gente y de “mantillas” (alusión a las mujeres que asisten a las corridas). En el enfrentamiento, el toro sale a la arena, pero no es un toro cualquiera: el toro es la metáfora de la “muerte astada”. El sonido de los clarines con sus “galleos más brillantes” anuncia el comienzo de la corrida, del juego mortal entre el torero y el toro, entre la vida y la muerte:

Vino la muerte del chiquero: vino
de la valla, de Dios, hasta tu encuentro
la vida entre la luz, su indumentaria;
y las dos se pararon en el centro,
ante la una mortal, la otra estatuaria.

Comenzó el juego, expuesto
por una y otra parte...
La vida se libraba, ¡con qué gesto!,
de morir, ¡con qué arte!

(vv. 17-25, p. 348.)

La vida y la muerte, el torero y el toro están en el centro de la plaza. La vida empieza a torear a la muerte, con su arte de lidia. El torero burla al toro con sus faenas y suertes hasta matar al bravo animal. La vida intenta

librarse de la muerte, pero ésta puede truncarse alguna vez y puede ser vencida por aquélla. En este juego uno de los dos ha de ganar la batalla y no existe la posibilidad de dos ganadores. El destino del torero no es otro que el toro, por lo que puede llegar el trágico momento de su muerte:

Pero una vez –había de ser una–,
es copada la vida por la muerte,
y se desafortuna
la burla, y en tragedia se convierte.
(vv. 26-29, p. 348.)

En estas primeras ocho estrofas, Hernández nos sitúa, en un plano general en el que el hombre se enfrenta a su destino, el torero lucha contra el toro, símbolo de la fatalidad. Después, va concretando, se va dirigiendo hacia un plano individual, en el que el protagonista de la tragedia es Ignacio Sánchez Mejías. No obstante, el poeta termina reflexionando sobre su propia existencia y su fin. El diestro es un modelo humano de dignidad ante la muerte, como García Lorca presentará en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*:

Tu muerte fue vivida a la torera,
lo mismo que tu vida fue muriendo.
(vv. 33-34, p. 348.)

Ignacio supo vivir y morir con mucho brío. Nos dice el poeta que éste no se distrajo con nada, solamente hizo caso al toro, a ese cuerno que se clavará en su cuerpo, produciéndole la muerte, única manera de llegar a Dios:

No: a ti no te distrajo,
el tendido vicioso e iracundo,
el difícil trabajo
de ir a Dios por la muerte y por el mundo.

Tu atención sólo ha sido toro y ruedo,
tu vocación el cuerno fulminante.

(vv. 35-40, p. 348.)

Su lucha en esta vida ha sido evidente. Su valor ha glorificado al torero, le ha hecho superar el miedo y enfrentarse al toro de la forma más distinguida. Éste esperó su final trágico elegantemente y con valentía:

Con el valor sublime de tu miedo,
el valor más gigante,
la esperabas de mármol elegante.

Te dedicaste al hueso más avieso,
que te ha dejado a ti en el puro hueso,
y eres el colmo ya de la finura.

(vv. 41-46, p. 348.)

Su muerte le permite a Miguel Hernández meditar sobre nuestra suerte, nuestro destino, pues, igual que a Ignacio le ha llegado su hora final, a nosotros también nos ha de llegar. Para el poeta la muerte es el inicio de otra vida:

Mas, ¿qué importa? Que acabes... ¿no acabamos?
todos, aquí, criatura,
allí en el sitio donde Todo empieza.

Total, total, ¡total!: di: ¿no tocamos?
a muerte, a infierno, a gloria por cabeza.

(vv. 47-51, p. 349.)

El torero, muerto por el asta de toro, se ha metamorfoseado en estatua, es decir, el animal lo ha matado, dejándolo inerte, en silencio...: El poeta admira tremendamente el arrojo con que Ignacio se enfrentó a la muerte y le gustaría que, cuando llegue ese momento tan temido para él, sepa afrontarlo con la misma dignidad y bravura. No sospecha Miguel

Hernández que a él le quedan pocos años para su triste desenlace y que él tendrá que pasar por un camino muy espinoso, que desemboca en muerte, y lo hará con el mismo valor y el mismo pundonor que prepondera en Ignacio Sánchez Mejías:

Quisiera yo, Mejías, a quien el hueso y cuerno
ha hecho estatua, callado, paz, eterno,
esperar y mirar, cual tú solías,
a la muerte: ¡de cara!,
con un valor que era temor interno
de que no te matara.

Quisiera el desgobierno
de la carne, vidriera delicada,
la manifestación del hueso fuerte.

Estoy queriendo, y temo la cornada
de tu momento, muerte.

(vv. 52-63, p. 349.)

Un rasgo que resalta de la personalidad de Sánchez Mejías es que siempre luchó en combate, tanto en la vida como en la muerte, con valentía, “¡de cara!”. Pero todo enfrentamiento con la muerte inevitablemente conlleva el temor a sucumbir entre sus garras. Finalmente, el poeta desea que alguien haga por él lo mismo que éste está haciendo por su amigo, exhortando a Dios que acoja al diestro en su gloria. Asimismo, quiere que San Pedro le abra las puertas del cielo, camino de una eternidad bien merecida por Ignacio. Y de esta manera, Miguel Hernández inmortaliza al diestro:

Espero, a pie parado,
el ser, cuando Dios quiera, despenado,
con la vida de miedo medio muerta.
Que en ese cuando, amigo,
alguien diga por mí lo que yo digo
por ti con voz serena que aparento:

San Pedro, ¡abre! la puerta:
abre los brazos, Dios, y ¡dale! asiento.
(vv. 64-71, p. 349.)

Es un poema hermosísimo, en el que podemos vislumbrar recursos literarios muy llamativos y que otorgan a sus versos una belleza muy peculiar. El texto está sembrado de metonimias (“el hueso y el cuerno” por el toro), metáforas (“palco de banderillas”, el lugar donde se le clavan las banderillas al toro; “el toro” es la muerte...), personificaciones (el “clarín” hace sus “galleos”), connotaciones negativas relacionadas con la muerte (“mortal”, “estatua”, “hueso”, “toro”, “tragedia”...), contrastes entre la vida y la muerte (“Tu muerte fue vivida a la torera”, “La vida se liberaba, ¡con qué gesto!, / de morir, ¡con qué arte!”, “una vida de muerte”).

En definitiva, el poeta evoca el duelo entre la vida y la muerte, entre el torero, Ignacio Sánchez Mejías, y el toro, *Granadino*, le otorga el estatus de héroe que ha sabido lidiar y sucumbir en ese fatídico encuentro. Habla también desde la resignación que le da la fe cristiana y acaba reflexionando sobre su propia muerte, deseada y temida a la vez. Finalmente, Ignacio estará en el cielo con Dios, pues el poeta lo ha pedido con serenidad y fuerza al mismo tiempo.

Miguel Hernández escribió *El torero más valiente*¹⁰⁷, obra teatral en verso. Se la envió a Bergamín –a quien dedicó la obra– en octubre de 1934, pero no consiguió que se la editara ni se representara¹⁰⁸. Parece ser que se inspiró en Ignacio y en su cuñado *Joselito*, a la hora de configurar la obra y los personajes. En primer lugar, aparecen José (representación de *Joselito*), torero famoso por sus gestas en la plaza, y Flores (representación de

¹⁰⁷ HERNÁNDEZ, M.: *El torero más valiente*, en *Obra completa II. Teatro*, Edición de Agustín Sánchez-Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, cit., pp. 1409-1549. Todas los pasajes de la obra que aparecen aquí están extraídos de esta edición.

¹⁰⁸ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 203.

Ignacio), torero de gran valor. Es un drama de tema folclórico y taurino, que manifiesta los sentimientos, las pasiones y las penas del torero y del ser humano, así como la dureza de la vida de los toreros y de sus seres queridos.

El argumento parece sacado de una novela folletinesca del siglo XIX. En esta obra, además de José y Flores, protagonistas abocados a un sino adverso y fatídico, aparecen otros personajes: Soledad, Gabriela, Pastora, Pinturas, el ciego... Soledad es la hermana de Flores y está enamorada de José. Ni uno ni otro tolera la relación entre su hermana y su máximo oponente, pero no pueden hacer nada para evitarlo. El amor les ha jugado una mala pasada y se han enamorado de la hermana de su mayor contrincante en el mundo de los toros. Pese a todo, Pastora, hermana de José, se casa con Flores, el gran imitador de José.

En la celebración de la boda de Flores y Pastora se cantan canciones sobre la muerte de *Joselito*, que auguran una tragedia próxima en la obra. Efectivamente, la fiesta es interrumpida, pues traen el cuerpo inerte de Flores, que había ido a torear un mano a mano con José, en contra de la voluntad de las damas. Se respira un ambiente de culpabilidad hacia la figura de José. Ambos compiten y rivalizan, hasta el punto que se rumorea que la muerte de Flores en el coso taurino ha sucedido porque José no ha intervenido en su ayuda. Todos callan, menos el ciego que, a modo de coro griego o voz de la conciencia, canta que no lo mató el toro, sino la envidia de José. Se habla entonces de los celos de éste. Precisamente por esta envidia, todos piensan que José es el responsable del trágico suceso acaecido a su cuñado. Pastora y Soledad lo creen culpable. La madre de José, doña Gabriela (nombre real de la madre de *Joselito*), defiende a su hijo de la desgracia. José, angustiado, trata de protegerse:

JOSÉ
Madre, ¡qué tormento!
de vida, ¡qué vida de morirme llevo!
¿Cómo puede nadie
creer en mí tan negros
instintos, tan duro
corazón, tan fiero
que a mi mismo hermano
mirara contento
cuando lo pasaban
los cuernos aviesos?

(p. 1493.)

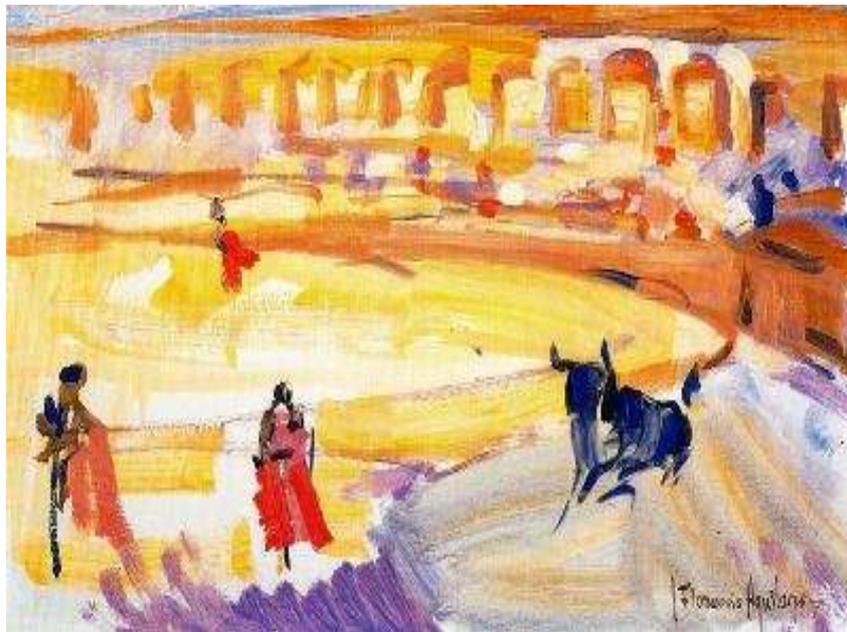
En el acto tercero, en un café se comenta la muerte de José, el cual se había retirado de los toros, pero decidió volver a torear, sufriendo una cornada mortal. Soledad, Gabriela y Pastora lloran sobre su figura de cera y con sus lamentos y reproches acaba la obra. En este tercer acto, en la escena primera, llama la atención una peculiar conversación taurina entre Bergamín y Ramón Gómez de la Serna, en la que comentan la pugna que el torero y el ser humano desempeñan contra la muerte:

BERGAMÍN
Pero torero, dime: si no expones
la vida, ¿quién sabrá de tu existencia?
Si vives de milagro, sólo de eso
vive todo, por más que no lo quiera
con la pura verdad del puro hueso
y al fin, de pura realidad, se muera.
O atropellas al toro con tu vida
o él a ti en su embestida, aunque lo esquives,
con su cabeza umbría te atropella.
Una de dos: o matas o no vives,
y se eterniza ella.

RAMÓN
Hay que estar siempre en vilo
como el torero, ¿no?, lleva colgada
a punto de matar de una estocada
a la muerte bravía
o morir de una trágica cornada
con Dios delante y a su lado el día.

(p. 1506.)

Vida y muerte vuelven a oponerse, pues ambas luchan por vencer el combate. Una de las dos saldrá victoriosa en esa lucha feroz. El torero debe matar para no morir él; lo mismo hace el toro, pues, si no lo lleva a cabo, entonces sucumbirá. Por lo tanto, en sus dos obras, presenta Miguel Hernández un problema existencial y nos muestra el destino trágico del torero y del ser humano. *El torero más valiente* es un texto teatral muy flojo, pero es una pieza que forma parte de su evolución literaria, inspirada en Ignacio Sánchez Mejías y *Joselito*, en la que nos enseña la tragedia de dos vidas truncadas.



En la poesía hernandiana el torero y el toro, la vida y la muerte, han de enfrentarse en su lucha y en su tragedia, dándose cita en la plaza. Pintura de Florencio Aguilera, en www.torear.blogspot.com.

5. MARIANO BRULL: «DUELO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS»

Mariano Brull¹⁰⁹ es un poeta cubano que, a mediados de los años 20, fue destinado como diplomático en Madrid, donde tuvo contacto con grandes poetas del siglo XX, pues asistió a las tertulias literarias en las que participaban escritores como Rafael Alberti, Jorge Guillén y Federico García Lorca. En esta época, frecuentaba los mismos círculos literarios que el torero Ignacio Sánchez Mejías, muy en contacto siempre con sus amigos del 27. Por este motivo, aunque Mariano Brull vivía en París en 1934, año en que la tragedia se posó sobre el torero, cuando se enteró de que Ignacio había muerto, éste también quiso escribirle un poema que lo mitificara, como ya hicieran otros poetas célebres. Dicho poema se titula “Duelo por Ignacio Sánchez Mejías”. Éste pertenece a *Canto Redondo* (1934), en el que incluye una serie de poemas en los que Mariano Brull hizo un “cultivo artístico de lo popular, según el ejemplo de algunos poetas del 27”, como nos dice Alfonso García Morales en su artículo “La trayectoria poética de Mariano Brull”¹¹⁰. Resulta complicada su localización, pero se puede hallar en una colección de poemas de Mariano Brull, concernientes a distintas

¹⁰⁹ Mariano Brull (Cuba, 1891-1956) es un poeta cubano que cultivó en un principio la poesía posmodernista, aunque, sobre todo, destacó por ser el principal representante de la poesía pura en su país. Es el creador de la “jitanjáfora”, composición basada en palabras de sonoridad, pero sin significado. Fue traductor de Paul Valéry y publicó libros como *La casa del silencio*, *Poemas en menguante*, *Canto redondo*, *Rien que... (nada más que...)*, entre otros.

¹¹⁰ GARCÍA MORALES, A.: “La trayectoria poética de Mariano Brull”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Editor Departamento de Filología Española IV (Bibliografía y Literatura Hispanoamericana) de la Universidad Complutense de Madrid, 1991, vol. 20, pp. 179-197. La cita está extraída de la página 191.

épocas, del año 1939, llamado *Poémes*¹¹¹, con traducción de Mathilde de Pomés y Edmond Vandercammen y prólogo de Paul Valéry. También se puede encontrar en un volumen más reciente, del año 2002, *Antología de la poesía cubana*¹¹², realizado por Ángel Esteban y Álvaro Salvador.

“Duelo por Ignacio Sánchez Mejías” es un romance asonantado formado por 36 versos octosílabos, en los que Mariano Brull, contemporáneo a la tragedia, elogia al torero fallecido por su valentía y su buen nombre, pese a no haberlo conocido, como expresa en este mismo poema:

Porque llegué y era ido
no lo pude conocer.

(vv. 9-10, p.19.)

Esta composición poética comienza con unos versos en los que nos habla de Ignacio Sánchez Mejías como “el moreno de verdegay”, es decir, ese moreno andaluz, de tez muy oscura, como una “aceituna muerta”, que ya lleva marcada la muerte en su piel. El término “verdegay” es una “jitánjafora impura” (combinación de palabras existentes, donde prevalecen aliteraciones o paronomasias). Tanto los conceptos “verdegay” como “verde”, al igual que en el universo de García Lorca, se convierten en la tonalidad de la muerte, de lo oscuro, de la tragedia. Su connotación negativa se intensifica aún más con el término “miércoles de ceniza”, pues, Ignacio posee una dermis muy oscura, casi mortecina, como la ceniza que se impone el primer día de la Cuaresma católica, símbolo a su vez de

¹¹¹ BRULL, M.: *Poémes*, Traducción de Mathilde Pomés y Edmon Vandercammen, Prólogo de Paul Valéry, Les cahiers du Journal des Poètes, Bruxeles, 1939.

¹¹² ESTEBAN, A. / SALVADOR, A.: *Antología de la poesía cubana*. Tomo IV. *Siglo XX*, Verbum Editorial, Madrid, 2002, pp. 18-19. Los versos que en este trabajo cito del poema están extraídos de esta antología.

caducidad, de lo perecedero y de la posibilidad de resurgir, puesto que se inicia el camino hacia la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús:

Moreno de verdegay
listado de toro y misa,
color de aceituna muerta
en miércoles de ceniza.

(vv. 1-4, pp. 18-19.)

Por ello, en el torero están presentes todos los estigmas fúnebres: “toro”, “misa”, “verde” mortecino, “ceniza”. Tenemos a un Ignacio que va a comenzar su Vía Crucis hacia la muerte. De este modo, está impregnado de “toro y misa” porque el toro va a ser quien lo lleve a su triste final. En definitiva, Ignacio, que está envuelto de esa aureola de luto y quebranto, va a protagonizar su propia Pasión, Muerte y Resurrección. Todos estos elementos negativos y luctuosos asedian al torero desde el inicio del poema.

El poeta sigue hablando de Ignacio, pero lo hace adulando sus espléndidas cualidades, puesto que era un gran hombre y un gran torero. Nos comenta que por las mañanas era dulce como la alondra, que alza el vuelo cantando, y por las tardes infundía miedo toreando en los cosos taurinos:

Hombre entre los hombres era,
y alondra al amanecer,
y en las tardes de faena
el pasmo del redondel;

(vv. 5-8, p. 19.)

Mariano Brull confiesa que no lo llegó a conocer, puesto que cuando tuvo ocasión de hacerlo éste ya había fallecido. A pesar de ello, necesita seguir ensalzando al ídolo muerto, a ese Ignacio lozano y fresco, que

parecía que la vida y el aire eran para él, sobre todo en su oficio de torero, cuya maestría ha llegado a sus oídos. El poeta recuerda sus banderillas, los volapiés, sus capotes...:

porque llegué y era ido
no lo pude conocer,
pero el aire tenía un ceño
de haberlo estrenado él:
por lo alto banderillas,
por lo bajo volapié
—todo contado por dentro,
después echado a correr—;
qué revuelos de capotes
modulados en mi piel
porque su voz tuvo allí
una resonancia fiel
a la palabra quedada
en un silencio de miel;
(vv. 9-22, p. 19.)

Mariano Brull va mezclando en sus alabanzas los sentidos de la vista, del tacto, del oído y del gusto, con el empleo de sinestesias modernistas (“...capotes / modulados en mi piel”, “su voz tuvo allí / una resonancia fiel” —la voz de Ignacio resuena en la piel del poeta—, “en un silencio de miel”). La voz y el silencio se oponen en el poema, pues la gloria taurina de Ignacio ha dejado sin palabras al autor. Así, las hazañas taurinas de Ignacio han calado hondo en el interior de éste, hasta tal punto que han pasado a formar parte del cuerpo, de la piel, del poeta.

El resplandor de Ignacio chispea todo el poema, cada una de sus palabras, porque el torero en vida brillaba y lucía esplendoroso, como perfectamente se le puede recordar. Sin embargo, esa vida se ha vuelto a impregnar de cenizas y así, dentro de poco, se va a convertir en polvo (“polvo eres y en polvo te convertirás”, nos dice la religión cristiana). El momento de su fatalidad se concreta, ya que la tarde se ha visto oscurecida por el ocaso, en un cielo verde, en el que sólo luce una nube enrojecida de

sangre. Ignacio va a entrar en la muerte porque esos símbolos fatídicos (el cielo verde, la hiel del cielo, el atardecer, la tarde, la nube en sangre...) nos lo están anunciando:

porque brillaban aún luces
que lo acababan de ver:
cenizas de su presencia
que volvían a encender
y en los ojos del amigo
aún estaba todo él;
porque la tarde, era tarde
cegada de atardecer,
solo vi una nube en sangre
en verde cielo de hiel...

(vv. 23-31, p. 19.)

El presagio es inevitable. Ignacio ha de morir y morirá toreando. La cornada de Ignacio ha llenado el cielo de sangre. Y ya en la muerte, el torero no está envuelto de “toro y misa”, como nos decía el poema al principio, sino que ahora ha pasado a formar parte de la luna (símbolo de muerte en García Lorca y relacionado con lo cósmico y mítico) y de la miel (el sabor dulce de estar descansando en paz, en el cielo). La hiel de la desgracia y el sufrimiento se han convertido en la miel de una feliz eternidad. Vuelve el poeta a repetir, a modo de estribillo, que Ignacio Sánchez Mejías es ese “moreno de verdegay”, vencido por la muerte y encumbrado por la poesía y los toros. En los últimos versos Mariano Brull llora por el lidiador, aunque no fuera amigo suyo:

Moreno de verdegay
listado de luna y miel,
nunca te vieron mis ojos
y te lloran sin querer...

(vv. 33-36, p. 19.)

Las sinceras lágrimas del poeta cubano han mitificado la gloria del diestro. Ignacio es ceniza, es polvo, se ha cubierto de verde, es luz extinguida y atardecer, pero su valentía como torero ha suscitado la emoción, el sentimiento y la pasión de un poeta como Mariano Brull, con cuyos versos ha contribuido a engrandecer su nombre, guiándolo hacia la perpetuidad eterna.

6. RAFAEL ALBERTI: «VERTE Y NO VERTE»

Rafael Alberti conocía muy bien a Ignacio Sánchez Mejías, como sabemos. Los dos eran andaluces, eran alegres y tenían una visión de la vida muy parecida. Era una amistad atestada de anécdotas, que nos harían rellenar cuantiosas páginas, por lo que nos ceñiremos estrictamente a las que tienen que ver con el tema de la transfiguración poética del diestro por parte de este escritor.

A mediados de aquel agosto nefasto y caluroso de 1934, Alberti no se encontraba en España. La nueva del fallecimiento de su amigo le llegó a éste cuando estaba haciendo un viaje lejano por mar, como nos cuenta el mismo poeta:

...Pero sucedió entonces, en medio de las líneas de este poema, que yo me encontraba en la Unión Soviética cuando saltó, brava y explosiva la revolución de Asturias en octubre de 1934. Se nos imponía regresar a España lo más rápido posible. En Moscú había yo recibido una tristísima carta de José María de Cossío dándome cuenta de que un toro –*Granadino*– había cogido de muerte, en la plaza de Manzanares, a Ignacio Sánchez Mejías, gran amigo y entusiasta de nuestra generación. María Teresa y yo decidimos embarcar en Crimea, en un barco italiano que nos llevaría hasta Nápoles. [...]. Sacudido por la tan esperada como inesperada muerte de Ignacio, comencé un poema, una elegía, «Verte y no verte», que fui desarrollando durante todo el viaje, ignorando en aquel momento que la terminaría en la plaza de toros de México.

*Por el mar Negro, un barco
va a Rumanía.
Por caminos sin agua
va tu agonía.
Verte y no verte.
Yo, lejos navegando.*

*Tú, por la muerte*¹¹³.

En una carta de Alberti a José María de Cossío, fechada en Moscú, 22 de agosto de 1934, el poeta expresa el horror y el pesar que siente ante la muerte de Ignacio, una muerte tan dolorosa que ha leído en el *Heraldo de Madrid*:

Querido José Mari:

Me entero ahora mismo de la terrible muerte de Ignacio. ¡Qué espanto! No sé qué decirte, desde aquí, tan lejos. No sé. Aunque yo siempre esperé algo de esta vuelta de Ignacio al toreo, siempre se queda uno sin habla ante la muerte. Todos conocimos a Ignacio por ti. Me acuerdo cuando me lo presentaste en el Palace, de cuando estuvimos juntos en Sevilla, en Pontevedra... Te escribo en el instante en que abro el “Heraldo de Madrid”, un “Heraldo” arrugado y roto, con siete u ocho días de viaje. Puede que ya vosotros estéis algo más reposados, pero yo me siento ahora como con una gran cornada en medio del pecho. No quiero hablar más, no quiero escribir más. ¡Qué espanto!¹¹⁴

De este modo, Alberti se queda absorto ante el incipiente acontecimiento y eso marca notablemente su itinerario, puesto que durante dicho recorrido no hizo más que pensar en el amigo difunto. Alberti recordó cuándo Ignacio Sánchez Mejías les comunicó a todos la noticia de su regreso a los ruedos, causando su asombro. Sabía que éste tenía la necesidad imperiosa de acercarse al toro, aunque eso le supusiese su desastroso final. El poeta gaditano nos relata al respecto:

Un día cualquiera de finales de 1933, Ignacio Sánchez Mejías anunció a todos los amigos su propósito de volver al toreo. Nos espantamos. No era posible. Iba a cumplir cuarenta y cinco. Había salvado la vida hasta entonces, cosida su hermosa y esbelta figura de esas tremendas cornadas que tantas veces le llevaron al borde de la muerte. Pero la llamada del toro en medio de la arena con sol tenía para él,

¹¹³ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida*, 2. Tercero y Cuarto libros (1931-1987), Alianza, Madrid, 1998, pp. 52-53.

¹¹⁴ GÓMEZ, R.: “El manuscrito del «Llanto»”, *ABC*, Semanal, 12 de agosto de 1984, p. 19.

seguramente, mucho más atractivo que las fingidas luces del teatro, al que se había entregado con pasión los años de su retirada. Y hacia ella fue, derecho, fascinado, camino de aquellas “cinco en punto de la tarde” que le harían derramar en sangre para siempre en un pequeño ruedo provinciano, cuando ya el sol apenas si relumbra en las banderas altas de la plaza. Yo navegaba, muy distante, por el mar Negro cuando me dieron la noticia. Y ya, durante todo el resto del viaje, que fue desde Roma hasta México pasando por la Habana, le escribí este poema, que firmé al fin en El Toreo, la plaza mexicana de las sonadas batallas de Ignacio con Rodolfo Gaona.

*Verte y no verte.
Yo, lejos navegando;
tú, por la muerte*¹¹⁵.

El fruto de este impactante hecho es la obra poética, titulada *Verte y no verte*, en la que trata de homenajear a su querido Ignacio, cruelmente fallecido en una corrida de toros. El poema fue escrito durante su viaje, desde Roma hasta México, pasando por La Habana, y firmado en la plaza de toros mexicana de El Toreo, el 13 de agosto de 1935, como el mismo Alberti nos ha contado anteriormente. Esta elegía supone un paréntesis en la producción poética de Alberti durante esos años, ya que en esta época predomina la poesía política. Pero la impresión que Rafael Alberti ha sufrido tiene que expresarla y además tiene que rendirle tributo a su gran amigo Ignacio. Esta hermosísima composición está incluida en su *Obra completa*¹¹⁶.

Se trata de un bellissimo y difícil corpus lírico que posee una disposición métrica complicada, pues encontramos coplillas populares mezcladas con algunas estrofas clásicas, como son sonetos y tercetos. Dicho corpus lo forman cuatro sonetos titulados de igual forma: “El toro de

¹¹⁵ ALBERTI, R.: *Obra completa, I. Poesía (1924-1967)*, Edición de Aitana Alberti, Aguilar, Madrid, 1978, p. 435.

¹¹⁶ ALBERTI, R.: *Obra completa, I. Poesía (1924-1967)*, Edición de Aitana Alberti, Aguilar, Madrid, 1978, pp. 433-448. Los versos que transcribiré en estas páginas pertenecen a esta obra. Se puede consultar también en esta otra edición: ALBERTI, R.: *Obra completa, I. Poesía (1920-1938)*, Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero, Aguilar, Madrid, 1988, pp. 589-605.

la muerte” y un poema elegíaco final en endecasílabos, llamado “Dos arenas”. Entre dichos sonetos intercala versos libres de diversa medida y seguidillas. La distribución es, por lo tanto, bastante compleja y peculiar, y resulta muy llamativa.

Los cuatro sonetos tienen como eje principal al toro, ese animal bravo que es símbolo de muerte. Es el antagonista del drama y el portador de la tragedia. Por eso, en la primera composición “El toro de la muerte”, la figura del toro se presenta como un ser condenado a morir y a asesinar. Es “el toro de la muerte”, que muere y propicia el fin de la existencia, siendo ese el destino que le espera, incluso, en la misma entraña de la vaca, antes de nacer:

Antes de tu existir, antes de nada,
se enhebraron un duro pensamiento
las no floridas puntas de tu mente:

Ser sombra armada contra luz armada,
escarmiento mortal contra escarmiento,
toro sin llanto contra el más valiente.

(p. 439.)

El toro tiene una función clara desde su nacimiento, a la que no puede renunciar porque no puede cambiar su hado, y por eso será un símbolo fatídico. Es un toro que es “sombra” y en esa oscuridad de la nada ya está consagrado fatalmente a la muerte y a la desgracia. Es un ser que brama en la naturaleza, la cual se conmueve y se contamina de esa gélida sensación de luto y muerte, que lleva impregnada desde siempre. El toro intenta herir a la paloma, al canario, al torero. Las alas que aparecen en el poema representan la vida; las velas se relacionan con las letanías y oraciones, y, al mismo tiempo, con la muerte:

Las alas y las velas,
se han caído las alas,
se han cerrado las alas,
solo alas y velas resbalando por la inmovilidad crecida de
los ríos,
alas por la tristeza doblada de los bosques,
en las huellas de un toro solitario bramando en las marismas,
alas revoladoras por el frío con punta de estocada en las
llanuras,
solo velas y alas muriéndose esta tarde.

(p. 440.)

Vemos la existencia de mariposas, golondrinas, gaviotas, palomas..., que están sentenciadas a muerte y simbolizan al torero. Son también seres que presagian el desenlace:

Mariposas de rojo y amarillo sentenciadas a muerte,
parándose de luto,
golondrinas heladas fijas en los alambres,
gaviotas cayéndose en las jarcias,
jarcias sonando y arrastrando velas,
alas y velas fallecidas precisamente hoy.

Fue entonces cuando un toro intentó herir a una paloma,
fue cuando corrió un toro que rozó el ala de un canario,
fue cuando se fue el toro y un cuervo entonces dio la
vuelta por tres veces al ruedo,
fue cuando volvió el toro llevándole invisible y sin grito
en la frente.
¡A mí, toro!

(p.440.)

En la segunda composición “El toro de la muerte”, el toro es el animal que también tiene heridas, pues en las corridas el torero va a herirle de muerte. Es un ser que sueña con un torero como Ignacio, que murió de una cornada, y cuya herida se infectó de gangrena:

Negro toro, nostálgico de heridas,
corneándole al agua sus paisajes,
revisándole cartas y equipajes
a los trenes que van a las corridas.

¿Qué sueñas en tus cuernos, qué escondidas
ansias les arrebolan los viajes,
qué sistemas de riegos y drenajes
ensayan en la mar tus embestidas?

Nostálgico de un hombre con espada,
de sangre femoral y de gangrena,
ni el mayoral ya puede detenerte.

Corre, toro, a la mar, embiste, nada,
y a un torero de espuma, sal y arena,
ya que intentas herir, dale la muerte.

(p.441.)

En el ruedo, el toro ha de ejecutar su papel de verdugo si no quiere morir. Éste ha de sufrir porque está escrito, pero también el diestro que ha de jugarse la vida, igual que el toro. En estos instantes tan cruciales, Alberti se fija en una parte del cuerpo, en los pies, como elemento que connota lo trágico. Son los pies del torero que van enfundados en sus zapatillas negras y van recorriendo el camino hacia la fatalidad. Por eso, se pregunta el poeta para qué los quiere, si inevitablemente le va a alcanzar la parca. A Ignacio lo alcanzó con sus manoletinias negras y sus medias rosas. No pudo cambiar su destino, pues ni el tiempo ni el toro, dispuesto a matarlo desde siempre, lo han permitido:

¿Para qué os quiero, pies, para qué os quiero?
Unos mueren de pie, ya con zapatos o alpargatas,
bien bajo el marco de una puerta o de una ventana,
también en medio de una calle con sol y hoyos abiertos,
otros...
Me va a coger la muerte en zapatillas,
así, con medias rosas y zapatillas negras me va a matar la
muerte.
¡Aire!
¿Para qué os quiero, pies, para qué os quiero?

(Por pies con viento y alas,
por pies salía
de las tablas Ignacio
Sánchez Mejías.
¡Quién lo pensara

que por pies un torillo
lo entablerara!)

(p.442.)

En la tercera composición “El toro de la muerte”, Ignacio Sánchez Mejías ha sucumbido, ya que sus pies también lo han llevado al toro, esto es, a la muerte. Ésta ha sorbido todo, por lo que ahora no hay agua, no hay vida, sólo sangre. La muerte, antes de nacer, ya sabía lo que iba a ocurrir y lo tenía todo premeditado. El reloj ha detenido las horas, puesto que ya no hay nada ante la inevitable muerte; Ignacio es transportado por la mítica barca hacia la otra orilla, su vida ha terminado, su tiempo ha dejado de existir en la plaza:

No hay reloj,
no hay tiempo,
no existe ya reloj que quiera darme tiempo a salir de la
muerte.

(Una barca perdida
con un torero,
y un reloj que detiene
su minuterero.
Vivas y mueras,
rotos bajo el estribo
de las barreras.)

(p. 445.)

La cuarta composición “El toro de la muerte” refleja la consumación del sacrificio, la muerte fatídica del toro en el coso taurino. Ha muerto el diestro, pero también muere el toro. Su misión se ha cumplido: antes de nacer, él ya sabía que iba a matar a un torero y que iba a morir él:

Al fin diste a tu duro pensamiento
forma mortal de lumbre derribada,
cancelando con sangre iluminada
la gloria de tu luz en movimiento.
¡Qué ceguera, qué desvanecimiento

de toro, despeñándose en la nada,
si no hubiera tu frente desarmada
visto antes de nacer su previo intento!

(p.446.)

Cierra el corpus un magnífico poema, titulado “Dos arenas”, que constituye una especie de marcha fúnebre. Hay dos arenas, la de Manzanares y la de México; también hay dos sangres, la de la muerte y la de la vida, que bañan dos ruedos diferentes. Una sangre es la derramada por Ignacio en la plaza de Manzanares y otra es la que empapa la plaza mexicana de El Toreo, lugar en el que se encuentra el poeta y en el que el diestro vivió tantas tardes de gloria, donde toreó y se enfrentó a su rival Rodolfo Gaona. Ambas se fundirán en una y sobrevivirán así corriendo unidas por las venas de Alberti:

Dos arenas con sangre, separadas,
con sangre tuya al son de dos arenas
me quemarán, me clavarán espadas.

Desunidas, las dos vendrán a unirse,
corriendo en una sola por mis venas,
dentro de mí para sobrevivirse.

(p. 448.)

En las seguidillas que acompañan a los sonetos y a la elegía final Alberti se integra al poema en su imposible diálogo con Ignacio. En ellas destaca el doble tema elegíaco de la muerte y la ausencia, puesto que el poeta recibió la triste noticia cuando estaba haciendo una larga travesía por el mar. Cada tirada de versos corresponde a un momento y un lugar del viaje: Rumanía, Roma, La Habana y México. Resalta el paralelismo de los dos viajes expresados en estos poemas: el de Alberti por el mar y el de Ignacio por la muerte:

Por el mar Negro un barco

va a Rumanía.
Por caminos sin agua
va tu agonía.
Verte y no verte.
Yo, lejos navegando;
tú, por la muerte.

(p.439.)

En estas seguidillas aparece constantemente el verso “Verte y no verte”, que se convierte en un estribillo que se repite a lo largo del poema. Estas coplillas populares tienen una gran belleza y demuestran una vez más la maestría del poeta gaditano, interesado siempre en el elemento folclórico que lo acercaba tanto al pueblo.

Vemos, pues, que Rafael Alberti impregna de luto y muerte su poema. El toro está predestinado a morir o a matar y por eso Ignacio ha fallecido trágicamente en la arena manchada de sangre. El animal aparece decapitado, en su tumba. La elegía de Alberti contiene riquísimas imágenes surrealistas, oníricas y neopopulares. Especialmente, predomina el elemento surrealista. La muerte queda simbolizada a través del toro que mató a Sánchez Mejías, y el poema se eleva a un plano universal, tal como ocurría en “Citación-fatal”, como una reflexión sobre el fatal destino del hombre. El poeta está obsesionado con el toro asesino, por eso es “El toro de la Muerte”, del cual no puede escapar, y, además, destaca el hecho de que se hallaba muy lejos cuando la tragedia acabó con la vida del diestro.

Rafael Alberti no se olvidó nunca de Ignacio, siempre estuvo presente en su recuerdo:

Resulta imposible recordar a Villalón y no pensar en Sánchez Mejías. Ayer tarde, mientras paseábamos en coche por las calles de El Puerto, dimos varias vueltas a su incomparable plaza de toros, para mí una de las más bellas... «del mundo», añade siempre María Asunción entre bromas. Era una forma más de rendirle mi homenaje, ya que todavía mis piernas no están preparadas para dar la vuelta al ruedo a pie. Y sin poder evitarlo, la imagen de Ignacio se me ha presentado, aunque

nunca pude verlo vestido de luces en esta plaza, como le reprocho yo en una carta, después de que se retirara de los toros:

«He visitado la Plaza de Toros. ¡Magnífica! Y he llorado, acordándome de ti. Te fuiste del toreo sin que yo te hubiera visto en este ruedo de oro, inmenso, tan solitario hoy».

*Ignacio, gloria de España
¿por qué no vienes a El Puerto,
que en esta plaza sin nadie
gira tu pasado muerto?*¹¹⁷



El “toro de la muerte” para Ignacio fue *Granadino*, como refleja Manolo Garvayo en este dibujo que realizó para *Muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (Garvayo Gráficos, Málaga, 1976, p.69).

¹¹⁷ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida*, 3. *Quinto libro (1988-1996)*, Alianza, Madrid, 1999, pp. 162-163.

7. BENJAMÍN PÉRET: «LA SANGRE DERRAMADA»

Benjamín Péret¹¹⁸ inmortalizó también a Ignacio Sánchez Mejías con un poema¹¹⁹ de estilo surrealista y moderno, muy diferente a todas las composiciones dedicadas al torero sevillano. Este poema lleva por nombre “La sangre derramada”, título que nos recuerda a la segunda parte de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca, llamada precisamente de la misma forma. Su localización ha sido complicada, pero se puede consultar en el libro *El Surrealismo y España. 1920-1936*, de C. B. Morris¹²⁰, que no sólo habla del movimiento surrealista en nuestro país, sino que también aporta documentos muy interesantes, difíciles de encontrar. Recientemente, en 2007 se ha realizado una edición más actual de la obra de *El gran juego*¹²¹, de Benjamín Péret, donde aparece el poema, objeto de nuestro estudio.

Esta composición poética resulta muy llamativa porque presenta todas las características del surrealismo: rompe con la norma, no hay regularidad métrica, no hay puntuación, prácticamente no hay mayúsculas;

¹¹⁸ Benjamín Péret (Francia, 1899-1959) es uno de los grandes poetas surrealistas, que estuvo siempre muy comprometido con las causas revolucionarias. Militó en el movimiento *Dadá*, dirigió, junto a Pierre Naville, *La revolución surrealista*, y publicó poemas, como “D’immortale maladie”, y libros poéticos, como *El gran juego*. Viajó a España, donde asiste con Breton a la Exposición Internacional del Surrealismo, celebrada en Santa Cruz de Tenerife. Además, es uno de los que firmaron el célebre Manifiesto *De cuando los surrealistas tenían razón*. Fue un poeta libre, espontáneo y revolucionario, que dotó a su poesía de humor y rebeldía.

¹¹⁹ Antonio Gallego Morell, en su estudio introductorio al *Teatro* de Ignacio Sánchez Mejías, que ya hemos citado anteriormente, nos da la pista de la existencia del poema “La sangre derramada”, dedicada al diestro, de Benjamín Péret, p. 54.

¹²⁰ MORRIS, C. B.: *El Surrealismo y España. 1920-1936*, Traducción de Fuencisla Escribano, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 2000, p. 301. De esta obra he extraído los versos del poema que se citan en este análisis.

¹²¹ PÉRET, B.: *El gran juego*, Edición de Manuel Álvarez Ortega, Visor Libros, Colección Visor de Poesía, Madrid, 2007, p. 142.

las metáforas empleadas son muy sugerentes, ya que los objetos que se identifican no tienen nada en común; las imágenes, que son muy contemporáneas y diferentes a la realidad de Ignacio Sánchez Mejías, se superponen; la estructura es acumulativa, puesto que se amontonan muchos fragmentos; y a veces los elementos poéticos tienen un carácter lúdico considerable.

Estos rasgos evidencian que este poema es un ejemplo clarísimo de poema surrealista, cuya elaboración tenía que ver mayormente con la escritura automática, en la que se seguía la voluntad creativa del poeta, dejándose llevar, en un estado de trance, por una serie de ideas o de imágenes relacionadas con el subconsciente y el mundo de los sueños, de la imaginación, de lo irracional. No olvidemos que los escritores surrealistas se inspiraban en el método del psicoanálisis de Freud y proclamaban la libertad y la ausencia de razón. En la “La sangre derramada” predomina el caos, en beneficio de la libertad de su genio creador.

De este modo, contemplamos un inicio del poema muy sorprendente y que parece que nada tiene que ver con el diestro andaluz. Es un comienzo en el que se habla de la “ceniza” como “la enfermedad del cigarro”. Nos dice que esa ceniza imita a los porteros, cuya escoba caída ha matado al empleado del gas. Se va añadiendo una imagen detrás de otra, y todas ellas igual de absurdas e irracionales:

La ceniza es la enfermedad del cigarro
imita a los porteros bajando la escalera
cuando su escoba caída del cuarto piso ha matado al empleado del gas
este empleado parecido a un insecto sobre una ensalada

(vv. 1-4, p. 301.)

Los elementos negativos están presentes desde ese inicio. La ceniza tiene connotaciones negativas y está asociada con la idea de muerte. El

fallecimiento de un hombre implica una mujer viuda, que se hará vieja sin su marido y que tendrá que hacerse cargo de todas las deudas y responsabilidades del difunto. El poema se dirige ahora a un “tú”, ya que le dice que todo eso es consecuencia de su muerte:

El pájaro acecha al insecto y la escoba te ha matado empleado
Tu mujer tendrá cabellos blancos como el azúcar
y sus orejas serán letras impagadas
impagadas porque tú has muerto

(vv. 5-8, p. 301.)

Después, en el poema, se pregunta una serie de cuestiones acerca del fallecido, en clave surrealista y empleando más imágenes sin sentido que demuestran el oficio libre del poeta, al servicio de su mente creadora y de su imaginación:

Pero este empleado por qué no tenía los pies en forma de 3
por qué no tenía la mirada lúcida de un almacén de guantes
por qué no tenía pendiente del abdomen el seno exhausto de su madre
por qué no tenía moscas en los bolsillos de su americana

(vv. 9-12, p. 301.)

Sin embargo, esa muerte lo ha librado del frío y de la humildad, y, sobre todo, de estar preso en una vida como ésta. La muerte en otro poema sería “sombra”, pero aquí es ese “sol” que le “tenía puesto su gorra”, y ésta le ha otorgado la libertad ansiada:

Hubiese pasado humilde y frío como un jarrón roto
y sus manos hubieran acariciado los cerrojos de su prisión
pero el sol de su bolsillo tenía puesto su gorra

(vv. 13-15, p. 301.)

Observamos en la lectura de todo el poema que la muerte de Ignacio Sánchez Mejías está presente, aunque disfrazada con el estilo surrealista de su autor, que ha sembrado el texto de metáforas e imágenes de difícil asimilación, que confieren al poema un aire confuso y desordenado. En esas representaciones poéticas se esconden el torero, que ha sucumbido en la plaza de toros, y su sangre derramada.

En conclusión, las ideas que aparecen son inconexas y restan coherencia al poema. Sin embargo, esta especie de elegía, tan compleja y singular, muy distinta de las composiciones en honor a Ignacio Sánchez Mejías, tiene como eje principal el tema de la muerte de un hombre, que debemos suponer la del torero. “La sangre derramada” es la sangre de Ignacio en la plaza y la “escoba” es como la cornada que ha matado al diestro. Es una composición lúdica, con notas de humor y de cotidianidad, ilógica, extravagante y no convencional, que presenta numerosas imágenes que se superponen unas a otras, dando lugar a una poesía que no suscita ningún sentimiento, a diferencia de los otros poemas sobre Ignacio.

Benjamín Péret no ha conseguido emocionarnos con este poema sobre la muerte de Ignacio, pero nos ha ofrecido una versión surrealista de ésta y ha inmortalizado al torero como un hombre que no tiene nada que ver con un héroe. Ha poetizado su muerte y le ha concedido la libertad, que tanto amaban los escritores del surrealismo. El poeta ha convertido a Ignacio en vanguardia.

8. GERARDO DIEGO: «PRESENCIA DE IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS»

Gerardo Diego es el verdadero poeta taurino de la generación del 27, ya que sentía pasión por los toros, y su afición era mayor que la de los demás miembros de su generación. Este sentimiento por lo taurino se detecta en él desde muy joven. Era un gran experto en tauromaquia, conocía perfectamente todo lo referente al toreo y asistía con asiduidad a las plazas, para deleitarse con el espectáculo taurino. Su amor por los toros se refleja en su producción poética, siendo el único de los poetas del 27 que dedica un libro a ese mundo tan peculiar. Estamos hablando de *La suerte o la muerte*, que constituye “una de las mejores definiciones de la Fiesta”¹²². Además, es una obra que incluye poemas extraordinarios, entre los que hay que citar “Torerillo en Triana”, “Elegía a Joselito”, “Verónicas gitanas”, “Epístola a «Manolete»”, “Citando al quiebro” y, por supuesto, “Presencia de Ignacio Sánchez Mejías”¹²³.

No olvidemos que las sensaciones de desolación y tristeza eran comunes a todos los amigos del torero ante el fallecimiento de éste. Gerardo Diego mantuvo una buena amistad con Ignacio, así que quiso honrarlo en la poesía, dedicándole una composición en la que Sánchez

¹²² Andrés Amorós define así este libro en su “Introducción” a DIEGO, G.: *La suerte o la Muerte. Poema del toreo*, Edición, introducción y comentarios de Andrés Amorós, Biblioteca Nueva, La piel del Toro, Madrid, 1999, p. 28.

¹²³ DIEGO, G.: *La suerte o la muerte. Poema del toreo*, Edición, introducción y comentarios de Andrés Amorós, Biblioteca Nueva, La piel del Toro, Madrid, 1999, pp. 78-83. Las citas del poema, que incluyo en este trabajo, están extraídas de esta edición.

Mejías es el absoluto protagonista. A propósito de esa amistad que los unía, el propio Gerardo Diego nos relata una anécdota del diestro:

En cierta ocasión estábamos Lorca y yo sentados en la terraza del Café Gijón cuando llegó Ignacio. «¿Qué hacéis perdiendo el tiempo sentados cuando esta tarde hay toros?», nos dijo de improviso. No tuvo que insistir para que lo acompañásemos a la antigua plaza de Tetuán; ninguno de los dos habríamos rechazado nunca una invitación de Ignacio para acompañarlo a los toros, pues asistir con él a una corrida era una delicia, aunque sus juicios, como los de aquella tarde en que toreaba *el Gallo*, no siempre fueran justos. También en Ignacio pesaban las rivalidades¹²⁴.

En julio de 1968 Gerardo Diego asistió al homenaje tributado al diestro en la plaza de Manzanares y recitó “Presencia de Ignacio Sánchez Mejías”, ante la gran expectación del público, como él mismo nos cuenta:

Se recitaron maravillosamente los poemas de Alberti y Lorca y el menos conocido de Miguel Hernández. Yo dije también algunas palabras y leí mi “Presencia de Ignacio Sánchez Mejías”. La emoción de todos los reunidos llegó a su colmo al escuchar.

La acústica en el silencio trágico, impresionante y perfecta. Yo recordaba la “Medea” de Séneca-Unamuno en Mérida, poco antes de esta otra tragedia de Manzanares, pero si aquélla literaria, ésta real, aunque nos sigamos resistiendo a su evidencia. No hubo, pues, cigüeñas majestuosas sobre el cielo verde y rojo del crepúsculo, sino alocadas golondrinas rasando gradas y estribo. De los tres grandes caídos del toreo moderno, caídos en plazas próximas, faltaba el recuerdo en la de Ignacio. Y era forzoso que siendo él el más poeta y amigo de poetas, el dramaturgo, el iniciador del viaje poético a Sevilla y el promotor de la coreografía gitana y andaluza, fueran unos poetas desde el más allá y otros sobrevivientes quienes le honrasen pisando el terreno de sus esforzadas peleas en tantas tardes de gloria¹²⁵.

¹²⁴ DIEGO, G.: “El *Llanto* y otros recuerdos”, *ABC, Semanal*, 12 de agosto de 1984, p. 10.

¹²⁵ DIEGO, G.: “Ignacio, en Manzanares”, *ABC*, 9 de julio de 1968, p. 2.

Andrés Amorós recuerda, en su edición de *La suerte o la muerte*, el momento en el que Gerardo Diego recita ese poema, contado por Alfonso Carreño, poeta que organizó el evento conmemorativo al diestro andaluz:

Cuando ya habían terminado el recital del *Llanto* y el de Alberti [...], Gerardo se levantó de su asiento, inesperadamente ágil, velocísimo, y de un salto se subió al estrado. Ante la perplejidad de todos, con un entusiasmo y una energía inusitados, llevó a cabo una apasionada y apasionante lectura de su *Presencia de Ignacio*¹²⁶.

Gerardo Diego rinde honores en “Presencia de Ignacio Sánchez Mejías” de una forma muy particular, ya que, a diferencia de otros poemas sobre el torero, en éste el poeta no plasma la muerte del diestro y no le llora, puesto que el poema no pretende ser una elegía ni tampoco quiere hablarnos sobre la tragedia. Es un canto a la vida del torero, en el que no muestra el fatídico instante final. No es el llanto que invade los versos del poeta, sino que es una escena del diestro toreando. Gerardo Diego quiere recordarlo viviendo y lidiando y, por ello, ensalza su faceta de banderillero, desde el inicio de la composición poética:

Así es como yo te quiero,
siempre, sí, banderillero.
Como lo que eras, Ignacio,
como lo que eras y eres,
gloria y pelea de hombres,
cuchillo de las mujeres.
Porque siempre todavía
nuestra carne nos desgarras
yéndole al toro despacio,
—sin nadie, de frente, Ignacio—
e hincando en las alpujarras
dos centellas verticales,
mientras la burlada sierra
su ciego derrote yerra
y muge al azul venganza
por los rayos paralelos

¹²⁶ DIEGO, G.: *La suerte o la muerte*, cit., p.79.

que llovieron de los cielos.
(vv. 1-17, p. 81.)

Ya no aparece el toro como elemento importante del poema, pues lo más significativo es la figura de Ignacio Sánchez Mejías. Se le rinde tributo a la persona y al torero, ya que es lo fundamental. No interesa el toro como portador de la muerte, sino el torero en vida, colocando un par de banderillas en plena corrida. Los críticos taurinos destacaron siempre, por encima de todo, el valor del diestro andaluz, al igual que su destreza como banderillero, por eso Gerardo Diego resalta esa particularidad de Ignacio.

Si en otras composiciones se pone en primer término la ausencia y la pérdida del torero, aquí el poeta quiere cantar su presencia permanente, como el mismo título del poema indica. Ignacio siempre estará ahí, no ha desaparecido, permanece pues no sólo “era” sino que “eres”, nos dice Gerardo Diego. El poeta recuerda al hombre, viril y seductor con las mujeres, y al torero, enfrentándose valientemente al toro en la suerte de banderillas, motivo insistente en la composición poética; así es como lo lleva dentro de él y lo siente:

Yo aquí te tengo y te guardo
desafiando –¡toro, je!–.
(¡Qué huracán viril, qué imán
cuando decías «muhé»!)
Altos los brazos le citas
–tú en el sol, él en la sombra–
y el toro que se te arranca
y tú que a él te precipitas,
tromba contra catarata,
y otro par que desbarata
el choque por la tangente.
(vv. 18-28, pp. 81-82.)

El poeta evoca la ovación clamorosa del público ante la excelente actuación del diestro, que coloca un magnífico par al animal. La imagen del toro embravecido por el dolor de las banderillas es digna de mencionar:

Fragosa, apretada, urgente,
la ovación se vuelve loca,
y ruge y rabia la roca
revolviendo el terremoto
de sus vulcánicos huesos,
alzando al cielo el exvoto
de los dos palos ilesos.
(vv. 29-35, p. 82.)

La dificultad del par y el riesgo que asume Ignacio lo convierten en un héroe que lleva a cabo gestas épicas. Así pues, el diestro es retratado en el complicado y atrevido par por dentro:

Y ahora, Ignacio, se dibuja
en tu frente al desvarío.
Si no cabe ni una aguja
entre las tablas y el asta,
¿cómo va a pasar un río,
un vértigo, un hombre...? Basta...
¡Basta! Y no me haces caso
y rompes a abrirte paso
al hilo de la rendija.
Ay, mariposa siniestra,
clavada en la suerte, fija.
(vv. 36-46, p. 82.)

Gerardo Diego empieza a temer por la vida de su amigo, ya que el peligro es inminente. Quiere apartarlo de la muerte y desea que triunfe en el ruedo:

Aparta de mí, sí, aparta
tanto presagio y el llanto

de aquel novio de la Muerte.
Que no, que yo quiero verte
libre del cuerno que ensarta,
glorioso, incólume, y canto
tu hombría de púgil diestro,
tus prodigios de maestro,
y con las hembras sorbidas
que te amaron, pavoridas,
a latigazos las arterias
y corazones en vilo,
quiero cantar el radiante
apogeo de su estilo.

(vv. 47-60, pp. 82-83.)

El poeta presagia un desenlace trágico y no desea ver cómo Ignacio es corneado por el toro. Tampoco desea que éste se convierta en “el novio de la Muerte”, pues, si tan atractivo es para las mujeres, también lo es para esta hembra funesta y ensombrecida que anhela tener a Ignacio entre sus brazos. Gerardo Diego quiere que Ignacio viva y deslumbre con su arte y su energía, por lo que, al final del poema, sigue insistiendo en reafirmar a Ignacio como el valiente banderillero que fue:

Porque así es como te quiero,
como un torero, un infante
de compás firme, audacísimo,
clavando uno, dos, tres pares,
y un cuarto airoso, limpísimo,
al ras de los costillares.
Porque así es como te quiero,
como lo que eres, Ignacio,
siempre tú, banderillero.

(vv. 61-69, p. 83.)

De esta forma, concluye este poema que es una especie de oda a Ignacio, un himno triunfal del varón, que es calificado, con mucha gracia, como “huracán viril”, “imán cuando decía “muhé” (vv. 20-21); el torero y el hombre alcanzan la cima más alta porque son valorados y admirados. Y es que Gerardo Diego idolatraba a Ignacio Sánchez Mejías, como

demuestra esta composición poética. Los extensos conocimientos taurinos de Diego se reflejan en ella y las imágenes del diestro colocando banderillas son maravillosas, de ahí que Sánchez Mejías adquiriera categoría de héroe vivo a través del recuerdo de su toreo. El poeta lo resucita en su memoria porque de este modo permanece, no ha muerto; por lo tanto, la tragedia no tiene cabida en este poema, la vitalidad y la admiración gobiernan en él. El torero no se halla en el olvido, está en cada banderilla, en cada ovación... en Gerardo Diego.



Cuadro de Mariano Cossío en el que aparece Ignacio Sánchez Mejías colocando unas magníficas banderillas. Fotografía extraída de *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, de Antonio García-Ramos Vázquez y Francisco Narbona (Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p.87).

9. DOMINGO MANFREDI CANO Y SUS SEGUIRIYAS A IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS

Como buen andaluz, Domingo Manfredi Cano¹²⁷ se sintió fuertemente atraído por el folclore de su tierra, así como por el mundo del flamenco. En este contexto, no es difícil imaginar a este personaje escribiendo unas seguiriyas en honor a Ignacio Sánchez Mejías, que tuvieron una buena acogida en la Peña Flamenca de Huelva, presidida por Antonio Toscano, según informan Antonio García-Ramos y Francisco Narbona¹²⁸.

Este poema posee las características propias de este tipo de composiciones folclóricas. Por ello, estamos ante una copla flamenca de tono muy triste, de carácter trágico, cuya letra dolorida es el reflejo de la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. Es un cante puro y hondo, en el que prima el sentimiento sobre la forma. De ahí que, aunque esta composición tenga una métrica de versos hexasílabos, exceptuando el tercero que es endecasílabo, presente alguna pequeña variante.

El dolor que ha causado la pérdida de Ignacio en el mundo de los toros y en el pueblo español palpita en el poema. En su inicio, aparece el toro de la ganadería de Ayala, causante de la muerte del torero. El poeta

¹²⁷ Domingo Manfredi Cano (1919-1998) fue escritor y periodista sevillano. Destaca su labor de redactor jefe en Radio Nacional de España. Cultivó distintos géneros literarios (narrativa, ensayo y lírica). Fue traductor de autores tan importantes como William Faulkner y John Steinbeck. De su extensa producción literaria hay que citar novelas como *La rastra*, *Hombres de ciruela*, *La piedra*; ensayos como *Geografía del cante jondo* y *Los gitanos*; y libros de poesía como *Flor de la marisma* y *Pan de espigas*.

¹²⁸ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 282. Gracias a estos autores conocemos la existencia de esta composición poética de Domingo Manfredi Cano, que éstos transcriben en la página 282. Por lo tanto, utilizaré estos versos aquí mencionados para su análisis.

habla de él como “el torito” “bravito”, haciendo uso del diminutivo para conferirle a la copla un tono más apenado y, al mismo tiempo, más rítmico. Dicho toro está sentenciado a muerte e Ignacio lo espera en el cielo una vez que éste fallezca:

Torito de Ayala,
que bravito era,
en el palco del cielo, sentao,
Ignacio te espera.
(vv. 1-4, p. 282.)

El sentimiento trágico es palpable en los versos porque el diestro andaluz ha sido muy llorado, especialmente en la plaza de toros de Manzanares, que lo ha visto morir. El calor de agosto es un calor de tragedia, manchado de la sangre que Ignacio derramó por toda la plaza:

Llora Manzanares,
el agosto de sangre y de pena
que tú le dejaste.
(vv. 5-7, p. 282.)

El pueblo gitano ha llorado su nombre y su desgracia. Por eso, el poeta nos dice que los gitanos hablan de Ignacio Sánchez Mejías como del torero-escritor de “versitos de oro”. Él no era un lidiador cualquiera, sabía escribir y lo hacía bien:

De Sánchez Mejías,
dicen los gitanos,
que versitos de oro escribía
con aquellas manos.
(vv. 8-11, p. 282.)

Sin embargo, todo ese arte para los toros y para la poesía se ha visto deshecho por la muerte del diestro. Domingo Manfredi Cano se lamenta de

la tremenda y fatídica cornada que le ha truncado la vida a un hombre de habilidades extraordinarias:

Qué mala corná,
que él, talento de España,
cortaba
mitá por mitá.

(vv. 12-15, p. 282.)

En definitiva, Domingo Manfredi Cano le ha otorgado a Ignacio Sánchez Mejías el papel de héroe popular y flamenco. Ignacio forma parte de la pena de la canción y del folclore andaluz. Gracias a esta seguiriya de Manfredi, el diestro es el cante hondo, puro y sentido que ya podrá cantar el pueblo español en las noches tristes de guitarra y flamenco.

10. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS EN UNA COPLA POPULAR

El pueblo siempre ha cantado a los toreros fallecidos y los ha enaltecido como si fuesen dioses o héroes muertos en combate. Es el caso de las cancioncillas populares dedicadas a *Joselito, Pepe-Hillo, Manolete...* Además, la tradición popular tiene como temas favoritos, dentro del mundo taurino, la valentía, el arrojo, la lucha con el animal, la cogida, la muerte del lidiador, el entierro y el llanto. Ignacio Sánchez Mejías también ha sido cantado por el pueblo, como bien demuestra “Bonita colección de cantares dedicados a la muerte del famoso matador de toros Ignacio Sánchez Mejías”. Esta sencilla composición poética ha sido recogida, así como otros poemas taurinos pertenecientes al pueblo, por Bonifacio Gil en una antología¹²⁹. Parece ser que su autor es Doroteo Martín, pues su nombre se halla al final de dicha composición.

El poema consta de dos partes bien diferenciadas. En la primera de ellas, observamos que en los versos iniciales se anuncia la triste noticia del fallecimiento del diestro. Este suceso ha provocado la desolación en Sevilla, ya no hay alegría sino dolor. El luto está presente hasta en los balcones de las casas sevillanas:

De que se supo en Sevilla
que había muerto este torero,
ponen luto en los balcones
amigos y compañeros.

¹²⁹ GIL, B.: *Muertes de toreros*, Taurus, Madrid, 1964, pp. 120-125. Los versos del poema que aparecen en este análisis están extraídos de estas páginas.

Porque al famoso torero
todo el mundo le apreció;
tenía buena conducta
Y muy buena educación.
(vv. 9-16, pp. 120-121.)

Después se detalla la biografía del diestro: su alternativa, su valor y arte, la ilusión de Ignacio de torear en Madrid, los compañeros de lidia, etc.:

La tarde que recibió
la alternativa Mejías,
en la plaza de Madrid
eran todas alegrías.
(vv. 45-48, p.122.)

Ya la segunda parte del poema nos sitúa en el año 1934, en el que Ignacio decide volver a los ruedos. La muerte del torero es pormenorizada paso a paso: en el segundo pase, sentado en el estribo fue cogido por *Granadino* y, herido mortalmente, es trasladado a Madrid, donde el doctor da un parte médico informando de la gravedad. Ignacio está sentenciado a muerte. Es enterrado en Sevilla y todo el mundo lo despide:

A este famoso torero
le han enterrado en Sevilla,
tierra donde se crió
Ignacio Sánchez Mejías.

A este matador de toros
la historia aquí se le acaba,
que le ha quitado la vida
un toro de Ayala.
(vv. 149-156, p. 125.)

Si nos fijamos, el poeta nos cuenta todo acerca del diestro. La vida es sintetizada y, si releemos los apartados precedentes, referentes a la vida y

muerte del torero, nos damos cuenta de que es exactamente igual. El único detalle erróneo de esta composición es que dice que el diestro se presentó en Manzanares el día 13 de agosto de 1934; sin embargo, fue el día 11 de agosto cuando toreó allí y el día 13 falleció:

El trece por la mañana
se presentó en Manzanares
Ignacio con ilusión
al público de agradarle.
(vv. 101-104, p. 124.)

Es un poema bastante sencillo, sin ningún tipo de complicaciones. Refleja perfectamente lo popular y cómo el acontecimiento dejó huella en el pueblo. Por otra parte, éste era muy dado a contar hazañas épicas de sus toreros favoritos y Sánchez Mejías era uno de ellos. El mito hecho poesía.

En la provincia de Sevilla
ya no reina la alegría,
porque ha muerto en Manzanares
Ignacio Sánchez Mejías.
Envuelto en una aureola
ha muerto el gran matador,
dando un pase en el estribo
que fue toda su alegría.
(vv. 1-8, p. 120.)



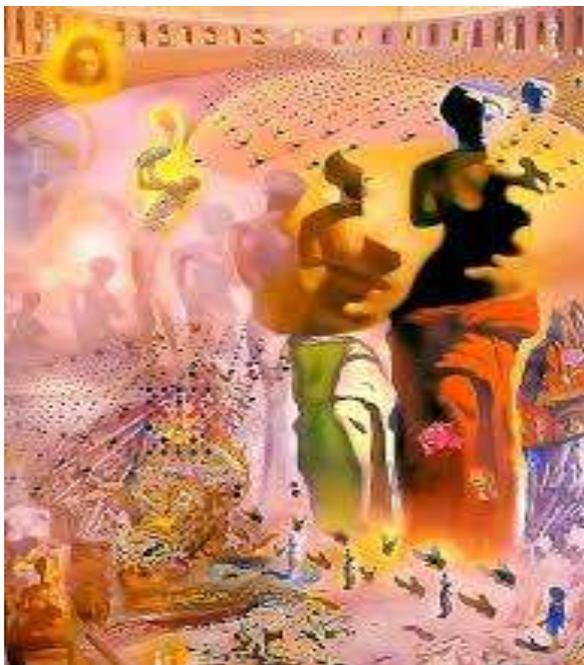
La desgraciada muerte de un torero conmueve al pueblo. Estampa número 33 sobre la serie de *Tauromaquia* de Francisco de Goya, en www.museodelprado.com.

11. FEDERICO GARCÍA LORCA: «*LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS*»

He querido dejar para el final la mejor composición poética de todas las dedicadas a Ignacio Sánchez Mejías, tras la muerte del torero, y la que más repercusión ha tenido con el paso del tiempo. Considero de esta forma que esta elegía merece un lugar muy destacado. No hace falta tampoco presentar a Federico García Lorca pero diremos de él que fue el poeta, dramaturgo y escritor de mayor influencia y popularidad de la generación del 27. Es un ejemplo perfecto de la unión de tradición y vanguardia en sus obras. En sus escritos literarios le otorga importancia a los elementos populares y tradicionales, al desgarrado amoroso, a la melancolía, al valor, a la pasión, al mundo gitano y a la tragedia del ser humano. Son meritorias las metáforas arriesgadas que el poeta utiliza en sus poemas, bajo la influencia de Góngora, así como también el uso de símbolos que reflejan la muerte, la fertilidad y el amor.

Federico García Lorca era muy amigo de Ignacio Sánchez Mejías, como ya hemos visto anteriormente. Sabemos la relación tan estrecha que tenían. En el círculo de amigos del poeta granadino estaban también otros artistas que se habían conocido en La Residencia de Estudiantes de Madrid, como el cineasta Luis Buñuel y el pintor Salvador Dalí. Sánchez Mejías estaba en contacto no sólo con el poeta andaluz, sino que también se relacionaba con Buñuel, el cual quería incluir a Sánchez Mejías en un proyecto cinematográfico que llevó en secreto, y con Dalí, que, entre 1968 y 1969, pintó un cuadro llamado *Torero alucinógeno*, en el que “Lorca es

uno de los «cadáveres personales» evocados en este cuadro de grandes dimensiones a través de Ignacio Sánchez Mejías¹³⁰.



Torero alucinógeno de Salvador Dalí, en www.sabiosdeltoreo.com.

El diestro estimaba el talento de Lorca y éste, a su vez, el de Ignacio. Era una admiración mutua. A Ignacio le apasionaban los versos y el teatro del poeta granadino y, además, el torero sevillano acercaba a éste a ese mundo taurino y folclórico que le servía de fuente de inspiración. Ambos colaboraron juntos en *Las calles de Cádiz*, espectáculo ideado para la novia del torero y la gran amiga del poeta, *la Argentinita*. Fue Federico García Lorca el que llamó a Ignacio para ofrecer una conferencia sobre tauromaquia en la Universidad de Columbia, en Nueva York.

Ambos tenían gustos similares: A Sánchez Mejías y a García Lorca les encantaba el flamenco, como muy bien sabemos desde aquella fiesta

¹³⁰ SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 2004, p. 428. En este libro se habla de los tres grandes genios, Buñuel, Lorca y Dalí, y se menciona el contacto que éstos tuvieron con Ignacio Sánchez Mejías.

organizada por Ignacio, en 1927, en su finca Pino Montano, tras el homenaje a Góngora en el Ateneo sevillano. Federico estaba allí participando de la misma diversión que el torero, como tantas otras veces. También les unía su pasión por el teatro y por la literatura: lecturas de libros, tertulias literarias, representaciones teatrales, recitales... Con todas esas vivencias, el dolor del poeta por la tragedia de su amigo es palpable en su célebre elegía.

Federico García Lorca debió de comenzar a escribir *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* en septiembre de 1934. En octubre del mismo año tenía ya los dos primeros poemas y en noviembre lo termina. En marzo de 1935 se publica en Ediciones del Árbol, de la revista *Cruz y Raya*. Federico García Lorca solicitó la colaboración de sus amigos –entre los cuales destaca José María de Cossío–, pidiéndoles que escribieran un “lema”:

Queridísimo José María: Voy a publicar el *Llanto* por Ignacio y quiero que lleve un lema tuyo.

Los lleva de Villalón, de Rafael, de Bergamín y de Aleixandre. Mándame una línea siquiera y no seas fantasmón ni comedor del exquisito ajonjolí de Eumenia.

Hazlo a vuelta de correo. El poema no puede salir sin este requisito.

José María, te mando un abrazo y un beso cariñoso.

No te olvides de mí.

Federico.

¡No he conocido hombre más bergante que tú!

t/c Alcalá, 102¹³¹.

Posteriormente, en 1982, se hizo una edición facsímil del manuscrito autógrafo gracias a la Diputación Regional de Cantabria, con textos de

¹³¹ GARCÍA LORCA, F.: *Epistolario completo*, Edición de A. Anderson y Christopher Maurer, Cátedra, Madrid, 1997, p. 807.

Guillén, Dámaso Alonso¹³²... Este *Llanto* ha sido traducido a muchos idiomas, ha formado parte de espectáculos, ha sido cantado por artistas muy conocidos... Ha rebasado nuestras fronteras y se ha convertido en un *Llanto* universal.

El poema pertenece a un género de gran tradición en la literatura española: el llanto, elegía o endecha fúnebre. En la Edad Media se conocen ejemplos de esta composición que consiste en elogiar las cualidades del amigo fallecido, cuya muerte constituye un gran dolor, y reflexionar sobre la vida y la muerte. García Lorca llora de igual modo la tragedia del torero. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* tiene influencias de las *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique. Este género empleado por Lorca y por otros autores, como Miguel Hernández, está muy extendido en la actualidad, pues cada vez son más frecuentes las elegías compuestas para llorar a los seres queridos¹³³.

Lógicamente, la tristeza de García Lorca ante los hechos propicia la escritura de esta elegía, considerada la mejor de la literatura española, junto a las *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique. Esta endecha de García Lorca nos recuerda además a la “Elegía” a Ramón Sijé del malogrado Miguel Hernández. Lorca, como otros escritores, dedica una composición a un torero fallecido. Sin embargo, muchos son los toreros llorados en los versos de la poesía, pero ninguno será tan extraordinariamente llorado y sentido como Sánchez Mejías en esta elegía de Lorca.

En este poema la figura de Ignacio Sánchez Mejías es fuertemente resaltada y cobra una importancia mayor que en las otras composiciones poéticas, puesto que Federico nos presenta a Ignacio como modelo de las

¹³² GARCÍA LORCA, F.: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Edición facsímil del manuscrito autógrafa, Diputación Regional de Cantabria, Santander, 1982.

¹³³ CAMACHO GUIZADO, E.: *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969.

virtudes del caballero andaluz; es una alabanza al torero y al hombre. Por todos estos motivos, estamos ante el mejor poema de todos los que se han escrito sobre él y es el más interesante a la hora de analizar la personalidad y trascendencia del matador de toros.

El *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* ha sido comparado con otras obras. Especialmente, resulta muy interesante el estudio comparativo entre el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca y el *Verte y no verte* de Alberti, que Ignacio López Calvo realiza en su artículo “Lorca, Alberti e Ignacio Sánchez Mejías”¹³⁴. En éste se explica que la composición del poeta granadino ha suscitado más la emoción y ha demostrado más el alma desolada de su autor, que la elegía de Alberti. Además, el poeta gaditano tiene una obsesión por el “toro de la muerte”, mientras que Lorca da un mayor énfasis al torero, imbuido de tragedia y muerte.

La obra se halla estructurada en cuatro partes bien distintas, aunque en todas ellas el tema sea la muerte: “La cogida y la muerte”, “La sangre derramada”, “Cuerpo presente” y “Alma ausente”. Se trata de un conjunto de perfecta arquitectura y de un ritmo en el que confluyen lo épico y lo lírico¹³⁵. Se percibe en todo él un ambiente de ritual. Cada una de las partes posee un intenso sentimiento elegíaco. En ellas García Lorca mezcla tradición y vanguardia, pues hay ecos del mencionado género medieval e imágenes muy vanguardistas, relacionadas sobre todo con el surrealismo. Merece la pena que comentemos cada una de las partes que configuran *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*¹³⁶.

¹³⁴ LÓPEZ CALVO, I.: “Lorca, Alberti e Ignacio Sánchez Mejías”, en *Cuadernos de ALDEEU*, Wake Forest University, North Carolina, 1996, pp. 23-29.

¹³⁵ PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. / RODRÍGUEZ CÁCERES, M.: *Manual de Literatura española*, Ediciones Cénlit, Tafalla, 1991, Tomo XI, p. 542.

¹³⁶ GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas. I. Poesía*, Edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996, pp. 615-624. En el comentario del poema, los versos señalados pertenecen a esta edición.

11. 1. «LA COGIDA Y LA MUERTE »

El poema mezcla dos realidades bien diferenciadas: la cogida sufrida en la plaza de Manzanares y la muerte del torero en el hospital de Madrid. Estas dos realidades mencionadas corresponden al título del poema: “La cogida y la muerte”. Presenta el enfrentamiento del toro y del hombre vencido que ha de morir. Observamos la alternancia de endecasílabos blancos con el estribillo octosilábico “a las cinco de la tarde”, que se repite incesantemente en una especie de obsesión con la hora fatídica. Esto va creando una sensación de agonía y de confusión ante el anuncio de la tragedia. Es entonces cuando viene un niño con una sábana blanca. Es el ángel de la muerte que quiere llevarse a Ignacio Sánchez Mejías:

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.

(vv. 1-8, p. 617.)

Los presagios y los símbolos de muerte están presentes en estos primeros versos. Así, asistimos a una corrida de toros, en la que el torero se enfrenta al toro y a la muerte. Por eso, se insiste tanto en “las cinco de la tarde”, momento en el que se va a producir dicho enfrentamiento. Sin embargo, la hora que señala el poema no corresponde a la hora de la corrida ni a la hora de la muerte del diestro (diez menos cuarto de la mañana), sino a la del cortejo fúnebre que salió de la clínica madrileña

hacia la estación de Atocha, con destino a Sevilla¹³⁷, como sabemos por los periódicos que relatan con detalle el entierro del torero.

“Esas cinco de la tarde”, que marcan las agujas del reloj como instante fatídico, se observan también en algunos versos del poeta cartagenero Miguel Valdivieso (1893-1966), en los que todos los acontecimientos acaecidos en la plaza de toros dependen de esa hora señalada de la muerte:

Sobre el ruedo de arena va la espada
señalando el horario del torero.
[...]
El ruedo es un jardín, un bien nacido
semillero de frutos que Dios guarde:
El valor, la esbeltez, la lid honrosa.
Y la emoción de oír bajo una losa
cómo suenan las cinco de la tarde¹³⁸.

Esas cinco en punto de la tarde motivaron también un poema dedicado a Federico García Lorca, titulado “A Granada”, escrito por el poeta portugués Ivo Machado, en el que se recuerda la esencia del poeta granadino en la Alhambra y en el Albaicín, y se rememora la hora de la cogida de Sánchez Mejías:

Por toda la Alhambra hay inciensos
de naranjas melocotones
quizás granada
los ojos cautivos en el Albaicín
el alma del tiempo
pagana
pide agua quizás una rosa
el valle enorme
el poema sereno

¹³⁷ AMORÓS, A.: *El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca*, Biblioteca Nueva, La piel del Toro, Madrid, 2000. Este libro, que supone un magnífico estudio del poema de García Lorca, es muy esclarecedor y ayuda a la comprensión de la elegía.

¹³⁸ BARCELO JIMÉNEZ, J.: *Los toros, el periodismo y la literatura en Murcia*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1982, p. 205.

con la gracia de María
la canastera
que
el tabaco de Fuentevaqueros
espera
al sol del medio día
o
a las cinco en punto de la tarde
hora del grito hora del parto
o del toro que mató
a Ignacio Sánchez Mejías¹³⁹

En el coso taurino están presentes el niño o el ángel de la muerte y también la cal que envuelve la plaza y se convierte en el presentimiento de la tragedia. Esa “espuerta de cal” se refiere no sólo a la empleada en las plazas de toros, sino que se refiere además a la cal que utilizan los enterradores para cerrar las tumbas, cal que sellará asimismo la tumba de Ignacio Sánchez Mejías. La sábana que trae el niño es el sudario, pues igual que a Jesucristo lo envolvieron en uno, a Ignacio, héroe caído, también lo envolverán en otro. El ángel traerá esa sábana que el torero pidió que le pusieran para que su cuerpo inerte no estuviera expuesto al público. Así pues, estos versos iniciales están dominados por la muerte y ésta reina en el mundo lorquiano.

El toro y el torero luchan en la plaza; resulta vencedor el animal, pues ha corneado a su rival con una “cornada desolada”, ya que supone la muerte del torero y el clamor consternado del público. La paloma y el leopardo del poema son Sánchez Mejías y el toro respectivamente:

El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.

¹³⁹ MACHADO, I.: “A Granada”, en MACHADO, I.: *Cinco cantos com Lorca e outros poemas* (1998), en www.personales.interlink.es/kaskaramarga/Todos%20Ksk/ksk%/2018/1%20Machado.html.

Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
Comenzaron los sonos del bordón
a las cinco de la tarde.

(vv. 9-18, p. 617.)

El viento, presagio de lo fatídico, despeja las nubes, vistas aquí como algodones. Éstos nos recuerdan a su vez a los algodones que tuvieron que usar en la enfermería y en el sanatorio para limpiar y taponar la herida. El óxido, reflejo de la corrosión, el cristal, símbolo de fragilidad y rotura, y el níquel, metal denso, dan al poema una sensación gélida y de inestabilidad en esos instantes trágicos. Los objetos metálicos y los metales (“óxido” y “níquel”) en García Lorca se asocian con la muerte, por su dureza y frialdad.

La lucha es desigual porque el leopardo es un animal feroz y dominador, y la paloma es un ser pequeño y débil. Todo esto, junto con la precisión del lugar en donde se produce la herida (el muslo), nos acerca aún más a la tragedia. El muslo, como la paloma, es carne tierna y blanda, que representa la vida. El asta del animal es dura y punzante y tiene que ver con la muerte. Los contrastes están presentes para intensificar aún más la desigualdad de condiciones entre el torero y el toro y acrecentar la crueldad y sensibilidad del desafío. De este modo, el instante descrito resulta espeluznante y pavoroso.

Tras la cogida, comienzan el “bordón” “a las cinco de la tarde” y las campanas para señalar la fatalidad. Es la música que el lector oye en cada verso del poema. Los signos funerarios son constantes: no sólo se escucha el sonido de las campanas mortuorias sino que hay grupos de silencio, que pueden referirse a las personas que fueron a visitar al diestro, pero que no pudieron hacerlo porque estaba prohibida su entrada. Dicho silencio envuelve el poema de inquietud y espanto:

Comenzaron los sones del bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.
En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde,
¡y el toro solo corazón arriba!
A las cinco de la tarde.
(vv. 17-24, p. 617.)

Y mientras el toro ha resultado vencedor en el combate, el torero se encuentra muriéndose con el sudor helado de la muerte, pues ya en el hospital Ignacio tenía una fiebre muy alta que le hacía delirar. Se huele el yodo del sanatorio y al mismo tiempo ese yodo se convierte en la sangre derramada en la plaza, símbolo de la tragedia. La herida se va infectando, poniendo la muerte “huevos” en ella. Es la metamorfosis de la muerte en la terrible gangrena. Por eso, está tan cerca el final de la vida, como se aprecia en el estribillo que, de forma incesante, marca la hora:

Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
A las cinco en punto de la tarde.
(vv. 24-32, pp. 617-618.)

Ignacio Sánchez Mejías sufre en su agonía. Se encuentra en la cama del hospital esperando su muerte. El lecho es “un ataúd con ruedas”, puesto que el diestro en sus últimos momentos se encontraba muy inquieto y agitado. Las danzas mortuorias han comenzado e Ignacio oye su música. La habitación es sufrimiento en esa soledad del moribundo. La gangrena se transforma en “trompa de lirio por las verdes ingles”, cuyo color representa lo funesto en Federico García Lorca:

Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde.
Huesos y flautas suenan en su oído
a las cinco de la tarde.
El toro ya mugía por su frente
a las cinco de la tarde.
El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde.
A lo lejos ya viene la gangrena
a las cinco de la tarde.
Trompa de lirio por las verdes ingles
a las cinco de la tarde.
(vv. 33-44, p. 618.)

Evocan estos versos el conocido mito de Adonis¹⁴⁰: joven de maravillosa belleza –igual que el diestro según esta composición– que fue amado por Afrodita y que murió por un jabalí que enganchó su ingle; la diosa convirtió su sangre en flores y, debido al desconsuelo de la amada, Júpiter le concedió a él el privilegio de permanecer cada año seis meses sobre la tierra. Alude este mito a los ciclos de la muerte y renacimiento de las fuerzas de la naturaleza. Así pues, Adonis e Ignacio son jóvenes dotados de hermosura y arrojados a un destino funesto, de muerte y desolación.

Lorca en las siguientes estrofas indica que las heridas empiezan a quemar, porque el torero tenía una sed sofocante, instantes antes de morir. No hacía más que pedir agua y no se la querían dar. Dichas heridas abrasan al lidiador, como el sol de agosto abrasa la tierra. Abundantes personas se asomaban a una pequeña ventana de la enfermería de la plaza para ver si Ignacio había fallecido ya. Se reduce el tiempo y se amplía el espacio, ya que las cinco de la tarde es la hora señalada en todos los relojes. La sensación de agobio y de muerte es muy intensa:

Las heridas quemaban como soles

¹⁴⁰ AMORÓS, A.: *El "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" de Federico García Lorca*, cit., p.66.

a las cinco de la tarde,
y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
¡Ay qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!
(vv. 45-52, p. 618.)

Toda la composición adquiere carácter ritual y cósmico, impregnado de muerte. Al morir Ignacio, el caos domina en el mundo. Las sensaciones angustiosas, heladas, calurosas, metálicas están en cada uno de los versos, desde el mismo momento en que el ángel llegó para anunciar la muerte del diestro. El toro aparece aquí como un ser mítico y sagrado. La naturaleza animal, los fenómenos cósmicos, todos los elementos anunciadores de muerte (“sudario”, “ataúd”, “sangre”, “gangrena”, “campanas”) se dirigen a la cita, “a las cinco de la tarde”, que se teñirá de sombra en el último verso. La fatal noticia se agudiza con los colores: Federico García Lorca utiliza el blanco (“sábana”, “cal”, “paloma”, “algodón”...), el negro (“toro”, “muerte”, “sombra”) y el verde (“las verdes ingles”). Este último es un color que simboliza lo fatídico.

Es un texto sembrado de imágenes, metáforas y símbolos muy lorquianos. También destaca lo primitivo y popular en este llanto tan personal. Los elementos funerarios y el son del “bordón” reproducen la angustia y el dolor que supone la pérdida de un ser querido. El lector que ha leído el poema tiene la impresión de que, al igual que a Ignacio le llegó su hora de la muerte “a las cinco de la tarde”, a todos nosotros también nos llegará la nuestra en un momento determinado.



La terrible hora señala el destino trágico del torero en este dibujo de Manolo Garvayo, en *Muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (Garvayo Gráficos, Málaga, 1976, p. 61).

11 .2. «LA SANGRE DERRAMADA»

El predominio del octosílabo facilita la expresión del sentimiento del poeta, intensificado por la obsesiva repetición del verso “¡Que no quiero verla!”. Este nuevo estribillo es un grito de protesta del poeta que no quiere ver la sangre derramada del torero. El “yo” se hace presente y es muy típico de los plantos medievales. El llanto se oye por todo el poema de forma desconsolada y rechaza la visión de la sangre, de la muerte. Desde un primer momento se exclama a una segunda persona:

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

(vv. 53-57, pp. 618-619.)

Es una llamada a la luna para que con sus rayos blancos aspire y trague la sangre de su amigo sobre la arena. La luna y la sangre son dos augurios de muerte, que anuncian la de Ignacio. La sangre es un elemento mítico que se convierte en símbolo de la vida que se extingue y de la agonía. Este símbolo se complementa con el de la luna, como en las religiones primitivas, en las que la luna es una especie de diosa que absorbe la sangre de la tierra. Es una noche que transmite la sensación de que la muerte reina en el mundo, tras el fallecimiento del torero. Y en esa oscuridad se proyecta la luz de la luna llena, astro celeste que, como un caballo, cabalga por el cielo en una realidad de ensueño. La naturaleza también llora en esta atmósfera misteriosa y mágica, como los sauces que se hallan en las barreras de la plaza de toros. Las imágenes surrealistas se sumergen en el mundo lorquiano y contribuyen a configurar un ambiente fantástico y legendario:

¡Que no quiero verla!

La luna de par en par,
caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.

¡Que no quiero verla!
Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!
¡Que no quiero verla!

(vv. 57-66, p. 619.)

Los jazmines son metáfora de los rayos de la luna. El poeta quiere que éstos borren la sangre con su blancura. La plaza de toros se ha transformado en un espacio irreal entre la vida pasada y la muerte. La luna y el toro se funden y se convierten en seres míticos. Lo mismo ocurre con la vieja vaca del antiguo mundo que lame las sangres derramadas, que son

todas las que se han vertido en el transcurso de los tiempos sobre la arena¹⁴¹. Esta vaca se identifica con el toro y al fondo se percibe el mito de Europa, raptada por el toro. Todo agoniza tras la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, por eso los toros de Guisando, que llevan a sus espaldas el paso de los siglos, mugen también. Son toros de piedra que permanecen inmóviles e inertes, pero que son eternos y se unen al llanto. La atmósfera que se perfila en esta inmolación, donde la víctima es el torero, es onírica y tiene trasfondo mítico:

La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.
¡Que no quiero verla!
(vv. 67-76, p. 619.)

Esta vez se une a la exclamación el adverbio de negación “no”, para insistir aún más en su deseo de no contemplar el triste espectáculo.

Ignacio lleva su muerte a costas y vaga por el reino de las tinieblas. No sabemos bien si el torero está muerto o está vivo, como le sucede al mito hispánico de don Juan Tenorio. El hecho de que transporte su propia muerte nos recuerda a Cristo portando la cruz o a Sísifo subiendo sucesivas veces su pesada carga¹⁴². Es un mártir, una víctima sacrificada que busca el amanecer, la luz, la resurrección, pero se le cierran las puertas. La muerte lo desorienta, como a cualquiera de nosotros. Busca su cuerpo y sólo encuentra su propia sangre, que sale a borbotones. Ignacio se está desangrando, su vida se está escapando irremediabilmente. Federico

¹⁴¹ AMORÓS, A.: *El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca*, cit., p. 82.

¹⁴² AMORÓS, A.: *El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca*, cit., p. 83.

García Lorca no quiere sentir la vida que se escapa a través de un chorro de luz, que se proyecta sobre una muchedumbre sedienta de espectáculos sangrientos. Es la curiosidad del público que se asomaba por la ventana de la enfermería de Manzanares para ver si el diestro había fallecido ya. Si leemos estos versos, podemos imaginar el revuelo que se produciría en la plaza ante semejante y escandalosa cornada que dibujaba la muerte con sólo mirarla:

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestras.
Buscaba su amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¿Quién me grita que me asome?
¡No me digáis que la vea!
(vv. 77-93, pp. 619-620.)

Sánchez Mejías era un torero valiente, por eso el poeta nos dice que, debido a su valor, mantuvo sus ojos abiertos en el momento de la cornada (el diestro, en el instante auténtico de la cogida, tenía los ojos abiertos, como aseguran testimonios de la época). “Las madres terribles”, las parcas, “levantaron la cabeza”. La noticia de su muerte llegó a los toros de la constelación de Tauro:

No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles

levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.
(vv. 94-101, p. 620.)

El elogio del héroe se desarrolla a continuación como es característico de toda elegía fúnebre. Esta valoración de las cualidades del ser querido nos recuerda a las coplas manriqueñas. Es un personaje que destaca por su calidad como ser humano, es un príncipe valiente, caballeroso, romano... Ensalza la Andalucía mestiza de lo moro y romano. El poeta presenta al diestro como símbolo del varón andaluz. Es un dechado de cualidades, un gran torero, un héroe idealizado convertido en mito:

No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué gran serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!
(vv. 102-121, pp. 620-621.)

Estas exclamaciones nos recuerdan al elogio que Jorge Manrique hace de su padre, don Rodrigo:

¡Qué amigo de sus amigos!
¡Qué señor para criados
y parientes!
¡Qué enemigo de enemigos!
¡Qué maestro de esforçados
y valientes!
¡Qué seso para discretos,
qué gracia para donosos,
qué razón!
¡Qué benigno a los sujebtos,
y a los bravos y dañosos, un león!¹⁴³

A pesar de todo, la muerte ha vencido al diestro, pues ya no hay esperanza y ésta se lo ha llevado. Los musgos y la hierba, asociados con la muerte, han echado raíces sobre Ignacio. El torero, ya inerte, se mezcla con la naturaleza y se convierte en parte de ella:

Pero ya duerme sin fin.
Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.
(vv. 122-125, p. 621.)

La sangre de Ignacio se transforma en un charco de agonía, en un río, que es fuente de vida y muerte, y va cantando y deslizándose por el Guadalquivir hasta convertirse en las estrellas del cielo. La visión cósmica y trágica de García Lorca es evidente en estos versos:

Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos,
vacilando sin alma por la niebla,
tropezando con miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.
(vv. 126-133, p. 621.)

¹⁴³ MANRIQUE, J.: *Poesías completas*, Edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1996, pp. 169-170.

La muerte de Ignacio ha hecho que éste se confunda con la naturaleza. En la “Elegía” a Ramón Sijé de Miguel Hernández¹⁴⁴, el amigo del poeta, una vez fallecido, también ha pasado a formar parte de esa tierra que lo vio nacer. Por eso Ramón Sijé está en el huerto, en la higuera, en las flores..., como apreciamos en estos versos que nos recuerdan a los del *Llanto*:

Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
de los enamorados labradores.

Alegrarás la sombra de mis cejas,
y tu sangre se irán a cada lado
disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas
mi avariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

(vv. 34-49, p. 510.)

Reaparecen de nuevo las exclamaciones para ofrecernos una imagen plástica muy expresionista, en la que el negro se opone al blanco. Es la España de la pena frente a la España alegre. El toro es la tristeza y, por tanto, el que ha traído la desgracia. Su víctima ha sido esa sangre del torero, que era alegre ruiseñor. Las venas de Ignacio no pueden contener la sangre dura. Pero tampoco puede llenarse el cáliz con ésta (reminiscencia a Cristo y su Santo Grial). Ni las golondrinas pueden beberla, ni la escarcha

¹⁴⁴ HERNÁNDEZ, M.: *Obra completa. I. Poesía*, cit. Todos los versos pertenecientes a este poema están extraídos de esta edición.

enfriarla... En conclusión, el poeta granadino grita con gran intensidad dramática porque se niega a ver la sangre derramada de su amigo fallecido:

¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruseñor de sus venas!
No.
¡Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.
No.
¡¡Yo no quiero verla!!
(vv. 134-146, p. 621.)

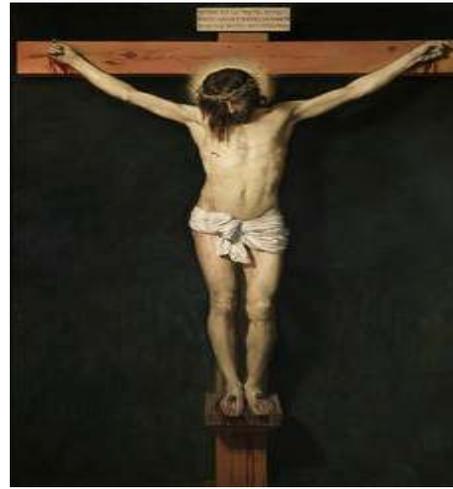
La imagen del torero que lleva consigo la muerte a cuestas y que va manando sangre, una sangre abundante que no se corta y que, con su salida abundante del cuerpo de Ignacio, se va extinguendo la vida, rememora la escultura del “Cristo de la Sangre” (1693), del imaginero Nicolás de Bussy, de “la Real, muy ilustre, venerable y antiquísima Archicofradía de la preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo”, de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, en Murcia, que cada Miércoles Santo pasea con solemnidad por las calles murcianas. En esta imagen, tenemos a Jesucristo Crucificado, cuya sangre se escapa de su cuerpo; Jesucristo vierte la Sangre redentora procedente de sus llagas, sobre la que pisa, mientras un ángel-niño recoge en un cáliz la que brota del costado.



“Cristo de la Sangre”, de Nicolás de Bussy. Fotografías realizadas en la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen (Murcia).

En esta segunda parte, se advierte la importancia que tiene el color en García Lorca. Podemos decir que resplandece con emoción y dinamismo. En algunos momentos nos recuerda igualmente al “Cristo en la Cruz” de Velázquez, o bien los blancos empleados por Zurbarán¹⁴⁵. Lorca construye este poema en honor a Sánchez Mejías con sólo tres colores: el blanco, el negro y el rojo. Cuando nos habla de que el “aire de la Roma Andaluza / le doraba la cabeza / donde su risa era un nardo / de sal y de inteligencia”, o de su fuerza de león y su torso marmóreo, parece mostrarnos un cuadro neoclásico. En general, es un poema bellissimo, donde Federico demuestra su gran maestría como poeta y su vocación por la pintura y el color. Y así aparecen plasmadas la cornada y la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, pintadas de negros, blancos y rojos, y envueltas en luto y desesperanza.

¹⁴⁵ PRIETO, G.: *Federico García Lorca y la Generación del 27*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1977, pp. 28-31.



“Cristo en la Cruz” (imagen de la izquierda) y “Cristo crucificado” (imagen de la derecha), ambas de Velázquez, extraídas de www.museodelprado.com.



La sangre de Ignacio es un río de vida que se escapa y viene “cantando por marismas y praderas”, como vemos en el dibujo de Manolo Garvayo, en *Muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (Garvayo Gráficos, Málaga, 1976, p.71.)

11.3. «CUERPO PRESENTE»

La tercera parte es la más compleja, ya que está atestada de imágenes muy surrealistas de difícil comprensión, pero de belleza inigualable. Destaca su ritmo pausado, conseguido a través del uso de alejandrinos blancos, que incita a reflexionar y meditar sobre la muerte. La emoción va

dando paso a la quietud de la muerte que está dejando huella en el cadáver de Ignacio. El poeta busca la vida, pero no puede hacer nada ante la inevitable hora final y termina aceptándola. El consuelo que le debe quedar al ser humano es que la muerte nos llega a todos, hasta lo más inmortal perece, puesto que es ley de vida que afecta a todo.

Las cuatro estrofas iniciales versan sobre la piedra, esa piedra que representa lo inmóvil y lo inerte, lo que no tiene vida, y sobre la que se depositará el cuerpo del torero ya muerto. Dicha piedra constituye la lápida que sepultará el cuerpo de Ignacio. Sánchez Mejías lleva sobre su espalda un lastre muy pesado y luctuoso: los sauces llorones, las cintas fúnebres y los planetas, igual que Cristo llevaba su cruz camino del Calvario o Sísifo, su terrible carga:

La piedra es una frente donde los sueños gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados.
La piedra es una espalda para llevar al tiempo
con árboles de lágrimas y cintas y planetas.
(vv. 147-150, p. 622.)

El agua de la lluvia corre hacia las olas porque éstas representan la vida. No quiere ser capturada por la piedra que desata sus miembros, sin empapar de agua el intacto charco de sangre. El agua se halla antropomorfizada en una figura femenina de tiernos brazos y quiere huir de la dura y hostil piedra. Estos dos elementos se oponen: la piedra se caracteriza por su dureza y el agua por su blandura:

Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
levantando sus tiernos brazos acribillados,
para no ser cazadas por la piedra tendida
que desata sus miembros sin empapar la sangre.
(vv. 151-154, p. 622.)

Sobre la piedra cae todo: las simientes, los esqueletos de alondras.... Se caracteriza por la esterilidad, lo inerte, la oscuridad, la hostilidad. Ya no produce sonidos, cristales, fuego. Sólo da lugar a plazas sin muros, que se convierten en laberintos. Ignacio ya está sobre la piedra, ha muerto y ha sido cazado por ella. Ignacio es el bien nacido, como los héroes épicos; el Cid también lo era. La muerte lo ha transformado en minotauro. De este modo, Sánchez Mejías aparece como una figura mitológica, es mitad hombre y mitad toro y, con su muerte, posee las grandes cualidades de esos seres. Según Lázaro Carreter, “el cadáver se ha tornado en amarillo; y el pañuelo que le sujeta las quijadas y se anuda en el pelo, remata en los dos cuernos del lazo que convierten la cabeza en la de un misterioso y torvo minotauro”¹⁴⁶:

Porque la piedra coge simientes y nublados,
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,
sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido,
ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.

(vv. 155-162, p. 622.)

Ignacio Sánchez Mejías ya reposa y su cuerpo se corrompe por los efectos de la muerte. Tiene el color del azufre y huele mal como éste. Sólo hay silencio y mal olor. Su cuerpo presente se está perdiendo y se está olvidando. Lleva un sudario porque el torero pidió que no exhibieran su cadáver y que lo taparan con una sábana blanca. Allí no canta ni llora nadie; lo único que quiere el poeta es contemplar con sus ojos el cuerpo de su amigo, no cerrarlos a la cruda realidad:

¹⁴⁶ LÁZARO CARRETER, F.: “Lectura del «Llanto» de García Lorca”, en *ABC*, 12 de agosto de 1984, p. 8.

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido,
y el Amor, empapado con lágrimas de nieve,
se calienta en la cumbre de las ganaderías.

¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa.
Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruisseños
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.

¿Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice!
Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:
aquí no quiero más que los ojos redondos
para ver ese cuerpo sin posible descanso.

(vv. 163-175, pp. 622-623.)

El cuerpo de Ignacio se difumina con la naturaleza que lo hace desaparecer. La lluvia penetra en el torero, como también lo hiciera en el cuerpo de Ramón Sijé, en la elegía de Miguel Hernández, en la que el joven es abono y alimento para la tierra:

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas
Daré tu corazón por alimento.

(vv. 1-7, p. 509.)¹⁴⁷

El poeta quiere enormemente que los hombres fuertes, que doman caballos y dominan, le digan una salida para el cuerpo inerte de Ignacio. Es un ser atado inevitablemente por la muerte. Esto tiene que ver con el pañuelo que ata sus quijadas o el hecho de que a Ignacio le sujetaran en el hospital debido a sus terribles dolores:

¹⁴⁷ HERNÁNDEZ, M.: *Obra completa. I. Poesía*, cit., p. 509.

Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.
Los que doman caballos y dominan los ríos:
los hombres que les suena el esqueleto y cantan
con una boca llena de sol y pedernales.

Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra.
Delante de este cuerpo con las riendas quebradas.
Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
para este capitán atado por la muerte.

(vv. 176-183, p. 623.)

Federico García Lorca también les pide que le enseñen un llanto, que sea dulce y profundo, como era Ignacio, o una especie de nana para que el cuerpo del torero se pierda en la luna, en la noche muda, en el humo congelado. El hombre pasa así a integrarse en el cosmos. No quiere que le cubran el rostro con pañuelos para que se vaya acostumbrando a la muerte. Desea que descansa en paz, que no luche más contra toros ni los escuche, que se marche tranquilo. Quiere que su cuerpo duerma y que su alma vuele serena. Por último, hay una nota de consuelo, ya que la muerte es una ley universal que afecta a todos, incluso hasta lo que parece imperecedero, como es el mar. Nadie puede escapar de ella, por lo que no hay más remedio que aceptarla:

Yo quiero que me enseñen un llanto como un río
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda
sin escuchar el doble resuello de los toros.

Que se pierda en la plaza redonda de la luna
que finge cuando niña doliente res inmóvil;
que se pierda en la noche sin canto de los peces
y en la maleza blanca del humo congelado.

No quiero que le tapen la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que lleva.
Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!

(vv. 184-195, p. 623.)



Dibujo en el que Manolo Garvayo plasma el cuerpo sin vida del torero, en *Muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (Garvayo Gráficos, Málaga, 1976, p.81).

11.4. «ALMA AUSENTE»

La última parte del poema está compuesta por endecasílabos y alejandrinos blancos. La tragedia ya ha sucedido, ha transcurrido el tiempo y el poeta canta al torero para que no sea olvidado. El título de “Alma ausente” contrasta con el de la parte anterior. Por mucho que no queramos, la muerte siempre conduce al olvido en el transcurso del tiempo: ésta es la tragedia de Sánchez Mejías. No le conoce ya ni el toro, ni la higuera, ni los caballos, ni las hormigas de su casa; tampoco el niño portador de la muerte, ni la tarde, ni la piedra, ni la mortaja, ni el recuerdo que es mudo. No se acuerda nada ni nadie de él “porque te has muerto para siempre” (especie de estribillo). Las estaciones del año se muestran inmutables ante la desaparición del diestro. Ya nadie querrá mirar los ojos de Ignacio –a diferencia de los ojos abiertos para contemplar el cuerpo sin vida de su

amigo, en “Cuerpo presente”–, pues ha fallecido. Ha perecido igual que todos los seres humanos: es la ley inexorable de la muerte y el olvido:

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te destrozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.

El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

(vv. 196-211, p. 624.)

Aunque no lo conozca nadie, Federico García Lorca le canta, porque es su amigo, porque es elegante y valiente, porque fue un gran hombre, y por eso no habrá nadie como él. El poeta recuerda a Ignacio, le quiere, siente nostalgia por él y siempre vivirá en el corazón de todas las personas que le conocieron:

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

(vv. 212-220, p. 624.)

Ignacio Sánchez Mejías no será olvidado porque sigue vivo en la poesía de García Lorca. Su corazón sigue palpitando en cada verso, pues él se ha convertido en un héroe mítico y eterno. Para que su nombre y su persona no desaparecieran con el tiempo, en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* el torero se ha transformado en inmortal y ha alcanzado la eternidad. Por ello, permanecerá en el alma del poeta y siempre será recordado en la literatura. Y es que Ignacio es un mito transfigurado en poesía que ha dejado una estela imborrable.



“Idolo del pueblo”

Dibujo de Manolo Garvayo sobre el torero, en *Muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (Garvayo Gráficos, Málaga, 1976, p. 85).

III. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, AUTOR DE TEATRO

Ya hemos indicado que Ignacio Sánchez Mejías sintió una gran atracción por las letras. Sabemos que escribió artículos en *La Unión* de Sevilla acerca de toros y de varios asuntos, así como el inicio de una novela, una conferencia en Nueva York sobre tauromaquia, el espectáculo de *Las calles de Cádiz*, en colaboración con García Lorca, y fue dramaturgo.

El torero sintió verdadera pasión por el teatro y estaba muy en contacto con las nuevas tendencias y con los dramaturgos que triunfaban en su época. No obstante, su vida teatral fue corta, pero digna de destacar en un panorama teatral que precisaba urgentemente de un cambio en la escena española. Interesado por el drama, escribió cuatro, de los cuales sólo dos llevó a los escenarios.

En primer lugar, estrenó *Sinrazón* (1928), “juguete trágico en tres actos y en prosa”, cuyo eje argumental se desarrolla en un Manicomio-Palacio, en donde los personajes llevan a cabo sus sueños, deseos y locuras. Sus acciones difieren de la realidad y, por eso, razón y sinrazón se enfrentan en toda la obra. Los ecos de Freud y su psicoanálisis suenan en la obra. El siguiente estreno es *Zaya*, ambientada en el mundo taurino, llena de melancolías y recuerdos para Ignacio Sánchez Mejías. Después vendrían dos dramas más que no llegaron a estrenarse: *Ni más ni menos*, especie de

auto sacramental al estilo vanguardista, cuyo lenguaje rememora al empleado por los grandes escritores del 27, y *Soledad*, pequeña pieza dramática que aborda temas interesantes para la sociedad de aquel momento y que no está acabada.

En todas estas obras, Ignacio Sánchez Mejías indaga en la realidad interior, en el alma de los personajes, en su dimensión trágica..., como ya hicieran Unamuno y García Lorca. En algunas de ellas exhibe juegos de luces y sombras y acordes musicales (sonido del clarín, por ejemplo) con valor simbólico, utiliza los temas de la metateatralidad, del desdoblamiento de la personalidad, del sueño y del subconsciente, del mundo taurino, de la oposición entre la vida de España y la vida de Inglaterra, de la vida ultraterrena, de la locura y de la sinrazón, del hombre y la mujer... En definitiva, Ignacio Sánchez Mejías fundirá tradición y vanguardia, como sus contemporáneos del 27.

A continuación, revisaremos brevemente la situación del teatro español de los años veinte y treinta para situar la producción dramática de Ignacio Sánchez Mejías. De todos sus dramas, *Sinrazón* es la obra más importante del torero-escritor. De todos modos, tras la explicación del ambiente teatral de las primeras décadas del siglo XX, procederemos al análisis de las cuatro obras de teatro del diestro andaluz, y en él comprobaremos que son piezas dramáticas muy diferentes, pero que nos muestran el universo dramático de su autor y el talento de éste para la escena.

1. BREVE PANORAMA DEL TEATRO ESPAÑOL EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

En el primer tercio del siglo XX el teatro español¹⁴⁸ es muy dinámico y abundante. Goza de una gran actividad. Tanto es así, que son numerosos los autores que escriben, al igual que son muchas las obras estrenadas. Sin embargo, la cantidad no siempre es sinónimo de calidad. Y es precisamente esta circunstancia la que hallamos en nuestro teatro, puesto que no todo el teatro que se está haciendo es extraordinario, desde el punto de vista cualitativo.

Esto nos lleva a pensar en la conciencia de crisis que los españoles tienen acerca del espectáculo dramático. Esta idea se agudiza aún más si se tiene en cuenta que en Europa existe el llamado *Théâtre Libre* de André Antoine, impulsando la creación en España de teatros como el *Teatre Intim* de Adriá Gual, el *Teatro de Arte*, promovido por el prestigioso crítico teatral Alejandro Miquis... Estos *teatros* luchan por la creación artística y huyen de lo estrictamente comercial. El objetivo es conseguir una dignificación del arte escénico.

La mirada hacia el teatro que en otros países europeos se está realizando ayuda a abrir los ojos y buscar soluciones para un teatro que, desgraciadamente, estaba estancado en un mismo modelo tradicional y

¹⁴⁸ Es necesario indicar que existe una abundantísima bibliografía acerca del teatro español de las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, este capítulo trata de reflejar la época en la que Ignacio Sánchez Mejías elaboró su producción dramática y la importancia que el dramaturgo tiene en este período de tiempo. Debido a ello, el presente apartado tiene un carácter sucinto y esquemático, con el fin de apreciar, de forma clara y sencilla, la trascendencia teatral de Sánchez Mejías.

burgués. Críticos, autores y gente de teatro piden a gritos una reforma. Así pues, muchos dramaturgos intentarán por todos los medios renovar la escena española, llevando a cabo su particular búsqueda vital de elementos innovadores.

Ya hay intentos por parte de los integrantes de la llamada generación del 98. No olvidemos a Valle-Inclán, cuyo teatro se separa del convencional modelo realista que se representa en los escenarios españoles. “La crisis tantas veces mencionada proviene del conflicto entre dos modelos dramáticos y de la conciencia de que «en uno de los momentos más extraordinarios, brillantes e intensos» de la cultura y de la vida artística española, el teatro no se encontraba a esa altura general. El teatro ha de despegarse de la realidad diaria, de los problemas burgueses, de los tópicos moralizantes y vulgares, ha de entrar en el mundo del misterio, del sueño y del subconsciente; para ello ha de superar las formas escénicas imperantes: la comedia y el drama benaventinos, el teatro poético de Marquina o el teatro cómico de los Quintero o de Muñoz Seca”¹⁴⁹.

De esta forma, Azorín se muestra partidario de un cambio en el ámbito teatral y aporta sus ideas acerca de la renovación del espectáculo dramático, considerando que éste debe alejarse de la realidad e introducirse en los ya mencionados mundos del subconsciente, del sueño y del misterio, acercándose así al teatro europeo que, por ejemplo, desarrolla Pirandello. Unamuno –autor de *El otro* y *Sombras de sueño*–, Jacinto Grau –que escribe *El señor de Pigmalión*–, Martínez Sierra, etc., protagonizan también propósitos de experimentación. Manuel y Antonio Machado practican un teatro en el que pretenden dar entrada a aspectos de auténtica novedad pero no lo consiguen del todo. Por tanto, vemos que hay un deseo común de cambio, de conseguir algo *nuevo* y distinto:

¹⁴⁹ PACO, M. DE: “El teatro de Vanguardia”, en PÉREZ BAZO, J. (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, Cric & Ophris, París, 1998, p. 295.

Autores como Martínez Sierra, Ignacio Sánchez Mejías, o, en otro sentido Marcelino Domingo, José Fola y su teatro de la revolución, o López Pinillos, [...], escribieron y estrenaron sus obras con la intención manifiesta de contribuir por unos u otros caminos “en la línea de renovación de los modelos teatrales convencionales, ya sea por la vertiente de los modelos dramáticos, ya sea desde la dimensión del compromiso ideológico”¹⁵⁰.

“El primer dramaturgo novecentista que intenta romper con el teatro anodino de su época y escribir dramas literaria e intelectualmente decorosos, es Jacinto Grau. En ese momento sólo Unamuno, Azorín y Valle-Inclán, los grandes maestros de la generación de fin de siglo, llevan a los escenarios aires renovadores”¹⁵¹. No obstante, no siempre obtuvieron el aplauso de la crítica. César Oliva, en *Teatro español del siglo XX*, señala precisamente que estos dramaturgos no causaron mucho efecto entre los espectadores:

Por muy curioso que resulte, el caso es que casi todo el teatro español que intentó cambiar alguna estructura dramática en el primer tercio del siglo XX apenas si significó algo la vida teatral. Paradoja que se extrema cuando consideramos a autores de la talla de Valle-Inclán, Unamuno o Azorín, que aun traspasando el interés de su tiempo, no significaron casi nada en el teatro de taquilla, es decir, el que se expone al público¹⁵².

Los años veinte, a través de las vanguardias que triunfan en Europa, traen consigo nuevos experimentos dramáticos que intentan alejarse del teatro poético, la zarzuela, el sainete... Ramón Gómez de la Serna no logra el éxito esperado con sus obras sumamente originales. Igualmente los

¹⁵⁰ Díez Mediavilla, A.: “Voluntad renovadora: Unamuno, Grau, Azorín”, en Huerta Calvo, J. (dir.): *Historia del teatro español*. Tomo II, Gredos, Madrid, 2003, p. 2366.

¹⁵¹ Pedraza Jiménez, F. B. / Rodríguez Cáceres, M.: *Manual de Literatura española*, cit., Tomo X, p. 526.

¹⁵² Oliva, C.: *Teatro español del siglo XX*, Síntesis, Madrid, 2002, p. 65.

integrantes de la generación del 27 pretenderán proporcionar aires frescos y personalísimos a la escena española, pero su influencia es restringida:

Tampoco la llamada generación del 27 aportó al teatro, en general, obras que fueran recibidas por públicos mayoritarios. Salvo alguna excepción, estos escritores, poetas en su mayoría, apostaron por la innovación y ruptura con modelos anteriores, en un deseo de trasladar formas líricas a escenarios llenos de prosaísmo. Precisamente, la característica principal de todos ellos fue la decidida voluntad de experimentar con el teatro, conectando así con los movimientos europeos más renovadores. Llegaban a la escena en un momento especialmente delicado, pues la burguesía había apostado por un teatro chabacano y vulgar, aunque permaneciera un sector culto, de mirada europeizante, que reclamaba nuevos modos. Esa separación de públicos era ya absoluta en la década de los veinte¹⁵³.

En los años veinte se produce un debate entre aquellos que creen que la escena española requiere un cambio profundo y aquellos que opinan, por el contrario, que el panorama dramático español no está en decadencia, como indica Dru Dougherty¹⁵⁴. Además, el público empezaba a sentirse atraído por espectáculos más modernos como el cine, la revista fastuosa, entre otros. De todas formas, el público siguió asistiendo con regularidad a las representaciones dramáticas, aunque el gusto de éste por las obras no coincidía con el de la mayoría de la crítica. Muchos intelectuales y críticos estaban indignados con lo que les ofrecía la escena española. Es indudable el desnivel existente entre el teatro y las otras artes. Sin embargo, aquellos autores que estrenaban con regularidad negaban la crisis teatral española; es el caso de Carlos Arniches. Los que insistían en dicha crisis se referían no a los altos ingresos de autores consagrados, sino a su dramaturgia caduca y perjudicial. Eran criticados aquellos dramas que olían a realidad, que planteaban temas burgueses, que presentaban decorados que sólo

¹⁵³ OLIVA, C.: *Teatro español del siglo XX*, cit., p. 105.

¹⁵⁴ DOUGHERTY, D.: *Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20*, en LIMA, R. / DOUGHERTY, D.: *2 ensayos sobre el teatro de los 20*, Universidad de Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro, Murcia, 1984.

indicaban el paso del tiempo y el lugar de la acción, que destacaban al primer actor o actriz, los cuales declamaban. “Venían a decir Azorín y otros que una dramaturgia fijada en los últimos años del siglo pasado ya no servía una sociedad conmovida por cambios cada vez más acelerados”¹⁵⁵. Una sociedad europea que necesitaba nuevos procedimientos tras los cambios sufridos por la Primera Guerra Mundial. El debate sobre la decadencia del teatro español aborda muchos aspectos: autores, empresarios, público, actores, crítica, escenificación... Un factor determinante, por supuesto, es el económico. Además, España estaba atravesando el difícil momento de transición entre la dictadura de Primo de Rivera y los primeros pasos de la Segunda República, lo cual también afectó al teatro.

Debemos señalar que nuestro teatro no es un teatro de vanguardia, como ya apunta Mariano de Paco, sino “un teatro en la vanguardia, esto es, que se propone ir hacia delante renovando los distintos elementos del espectáculo o bien un teatro que incorpora determinados aspectos vanguardistas”¹⁵⁶. Conviene recordar que a principios del siglo XX la vanguardia surge en Europa, concretamente en Francia con el término *avant-garde*, como un peculiar ataque a las tendencias artísticas anteriores, encorsetadas en hostiles reglas académicas. Esta revolución vanguardista se dio en todas las artes (pintura, escultura...), apareciendo así los diversos movimientos: futurismo, surrealismo, cubismo... Se pretendía una nueva mirada hacia el mundo. En literatura se estableció una feroz “lucha por la conquista de una nueva expresividad”¹⁵⁷. Esta vanguardia se introdujo también en España, afectando especialmente a la pintura y a la poesía. En

¹⁵⁵ DOUGHERTY, D.: *Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20*, en LIMA, R. / DOUGHERTY, D.: *2 ensayos sobre el teatro de los 20*, cit., p. 92.

¹⁵⁶ PACO, M. DE: “El teatro de Vanguardia”, en PÉREZ BAZO, J. (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, cit., p. 291.

¹⁵⁷ GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L.: *Movimientos literarios de vanguardia*, Salvat, Grandes Temás, Navarra, 1974, p. 21.

el teatro, sin embargo, siempre existió el gran peso de la tradición y no se puede hablar, como ya he indicado, de un teatro de vanguardia, sino de un teatro en la vanguardia porque realmente las nuevas tendencias revolucionarias nunca llegaron a arraigar del todo en la escena española, y además cada autor adopta de éstas lo que le interesa, aportando rasgos de su personalidad. Podemos hablar de intentos vanguardistas, pero no de obras de teatro de vanguardia:

Si los años veinte y treinta se caracterizan por la experimentación escénica, otros dramaturgos mantienen la exigencia de una renovación textual del teatro. El impacto del Surrealismo, tradicionalmente infravalorado por la crítica española, debería reconsiderarse, en poesía, en pintura, en cine, e incluso en el teatro, aunque los surrealistas franceses se hayan desentendido de la práctica teatral, salvo en el caso de Artaud..., que rompe con Breton. En la línea de Alfred Jarry (*Ubu roi*) y de Guillaume Apollinaire (*Les mamelles de Tiresias*, en 1917), el Surrealismo es sinónimo de emancipación de la palabra y del cuerpo, liberación de las tensiones vitales, oníricas y psíquicas, y parece natural que se quiera llevar a la escena. Si el teatro de Ignacio Sánchez Mejías (*Sinrazón*, 1928), de Valentín Andrés Álvarez, de Gómez de la Serna, de Claudio de la Torre, puede parecer un traslado más o menos torpe del Surrealismo al teatro [...], las tentativas de Alberti y, sobre todo, de Lorca demuestran la validez de la empresa¹⁵⁸.

La generación del 27 lleva a cabo proyectos relacionados con la vanguardia en ese intento de conseguir un resurgimiento de un nuevo teatro. Notables son los nombres de Max Aub, con su inolvidable *Narciso* (1927), versión del mito griego con aspectos vanguardistas; José Bergamín, con *Tres escenas en ángulo recto* (1925); Gómez de la Serna, autor de *Los medios seres* (1929) y de *Escaleras* (1935); Claudio de la Torre, autor de una obra en la que aparece la indefinición de los límites entre la realidad y los sueños cuyo título es *Tic-tac* (1930); Cipriano de Rivas Cherif escribe *Trance* y *Un sueño de la razón*. La lista de autores es amplia. Destaca

¹⁵⁸ SALAÜN, S.: “El teatro extranjero en España”, en HUERTA CALVO, J. (dir.): *Historia del teatro español*, Tomo II, cit., p. 2594.

también Rafael Alberti con un auto sacramental muy vinculado a la vanguardia: *El hombre deshabitado* (1931). Alejandro Casona intenta también renovar escribiendo obras como *La sirena varada*, donde la lógica vence a la fantasía. Jardiel Poncela, Valentín Andrés Álvarez, José López Rubio, Miguel Mihura y las dramaturgas¹⁵⁹ Mercedes Ballesteros, M^a Teresa León, Pilar de Valderrama, Halma Angélico, Concha Méndez... participan de este ambiente de reforma.

Es obligado citar a Federico García Lorca con obras como *El público*. Nuestro poeta andaluz tiene claro que determinadas obras no llegarían a los espectadores por su dificultad dramática, puesto que los espectadores no desean reflexionar y pensar en exceso cuando asisten al teatro:

Lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se le haga pensar sobre ningún tema moral. Además, van al teatro como a disgusto. Llegan tarde, se van antes de que termine la obra, entran y salen sin respeto alguno. El teatro tiene que ganar, porque la ha perdido, autoridad. Los autores han dejado que el público se les suba a las barbas a fuerza de hacerle cosquillas¹⁶⁰.

Comenta que existe un público que no está conforme con algunas obras de teatro, es decir, ese espectador “que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada”¹⁶¹. Es más, Federico sabe que *El público* no es obra que pueda interesar a las compañías dramáticas o a las personas que frecuentan los escenarios españoles:

¹⁵⁹ NIEVA DE LA PAZ, P.: *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936. Texto y representación*. CSIC, Instituto de Filología, Madrid, 1993.

¹⁶⁰ GARCÍA LORCA, F.: “Teatro para el pueblo”, en *Obras completas*, Edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996, Tomo III, p. 494

¹⁶¹ GARCÍA LORCA, F.: “El teatro de nuestro tiempo” (entrevista de Alardo Prats a Federico García Lorca), en *Obras completas*, cit., Tomo III, p. 545.

En cuanto a [...] *El público*, no pretendo estrenarla en Buenos Aires ni en ninguna otra parte, pues creo que no hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolere sin indignarse¹⁶².

El autor granadino pretende conseguir un público que sea capaz de recibir el nuevo teatro vanguardista, que tanto le entusiasma. Su preocupación por la experimentación y las nuevas técnicas es muy conocida.

Y en este contexto cabe situar a un Ignacio Sánchez Mejías preocupado por renovar el teatro, incorporando, si es preciso, elementos psicoanalíticos, tan innovadores para los hombres de letras de las primeras décadas del siglo XX. Sorprende llevando a escena en 1928 una obra ambientada en el Manicomio-Palacio de la Reina Beatriz: *Sinrazón*. Ya el título de ésta nos revela un mundo nuevo y distinto.

Sánchez Mejías, imbuido por las nuevas técnicas dramáticas, así como por el teatro que estaban realizando sus amigos del 27, efectuó intentos de renovación de la escena en sus cuatro obras teatrales, aunque lo hizo a su manera y dejando en ellas muy impregnada su personalidad. Unas veces lo consiguió más que otras, ya que mezcló tradición y vanguardia. Sus obras más innovadoras son la ya citada *Sinrazón* y *Ni más ni menos*.

Por tanto, Ignacio Sánchez Mejías afronta el reto de un nuevo teatro, durante el primer tercio del siglo XX, periodo que supone, como sabemos, “una época de gran actividad teatral que no se correspondía con una calidad pareja”¹⁶³ y que planteaba, como necesidad, considerables cambios con relación al teatro que se practicaba a finales del siglo XIX. El contacto con las vanguardias en los años veinte provoca la manifestación de modernos y

¹⁶² GARCÍA LORCA, F.: “Tiene escritas dos piezas de teatro” (entrevista de *La Nación* a Federico García Lorca), en *Obras completas*, cit., Tomo III, p. 444.

¹⁶³ PACO, M. DE: “El teatro de Vanguardia”, en Javier Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, cit., p. 304.

diferentes fenómenos teatrales tanto en la puesta en escena como en la escritura. Estamos ante una etapa realmente interesante en cuanto a investigación se refiere.

2. ESTUDIO DE *SINRAZÓN*

2.1. ANÁLISIS

Recordemos que en 1927 Ignacio Sánchez Mejías participa en el célebre homenaje a Góngora en Sevilla. Por estas fechas estaría escribiendo su primera obra teatral, *Sinrazón* –tal como nos informa Alberti¹⁶⁴–, que se estrena en el Teatro Calderón de Madrid, el 24 de marzo de 1928, por la compañía de María Guerrero López y Fernando Díaz de Mendoza. El debut teatral de Ignacio suscitó mucha curiosidad entre el público por tratarse de un torero. Seguramente los espectadores esperaban encontrar una obra con ambiente taurino, pero nada más impactante que una farsa de locos muy innovadora, con una temática muy revolucionaria y poco tratada, como es el método psicoanalítico propuesto por Freud en aquellos tiempos. La expectación, los celos e incluso las polémicas estuvieron presentes. Hubo quien pensó que esa obra no había sido escrita por él, sino que sus amigos los poetas le habían ayudado a hacerla. Al respecto, recuerda Alberti:

Malas voces hicieron correr pronto que *Sinrazón* no era de él, sino de alguno de aquellos jóvenes escritores que lo rodeábamos. Nada más estúpido y falso. Ignacio era un hombre de genio, hasta capaz de hacer, como lo hizo, aquella obra teatral que fue admiración de todos¹⁶⁵.

¹⁶⁴ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, I. Primero y Segundo libros (1902-1931)*, cit., pp. 280-281.

¹⁶⁵ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, I. Primero y Segundo libros (1902-1931)*, cit., p. 304.

Otros creían que sería una simple obrilla costumbrista, inspirada en el mundo del diestro andaluz, como ya hemos comentado. Eso hubiera sido lo más normal, lo esperable. Pero Ignacio tiene ambición literaria y apunta alto. Es otro reto para él porque tiene que asumir la vida enfrentándose al peligro. Y eso es lo que hace; su apuesta es fuerte: decide arriesgarse, no quiere hacer una obra desde el camino más fácil. Además, el torero tiene que innovar y participar de la renovación de la escena española, por lo que tiene que llevar a cabo un espectáculo distinto y sugerente, llamativo y moderno.

La mañana del estreno Ignacio Sánchez Mejías se retrata con Melchor Fernández Almagro, delante del cartel del estreno. Durante los ensayos lo hizo en el patio de butacas con Mariquita Guerrero –la cual llevaba la corona de la reina Beatriz que luego portaría durante la representación–, Juan Ignacio Luca de Tena y Eduardo Marquina. Ignacio parece acostumbrado a ese tipo de eventos como si realmente fuera un dramaturgo con experiencia, se muestra seguro en todo momento.



Melchor Fernández Almagro e Ignacio Sánchez Mejías delante del cartel de *Sinrazón*, en *Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata*, de Andrés Amorós y Antonio Fernández Torres (Almuzara, Córdoba, 2009, la página no se especifica, pero se inserta en un paréntesis fotográfico del capítulo 9).



En la fotografía de la izquierda aparecen Sánchez Mejías y Díaz de Mendoza en un ensayo de *Sinrazón*, en *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, de Antonio García-Ramos Vázquez y Francisco Narbona (Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p. 169). En la fotografía de la derecha observamos a María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Marquina, Sánchez Mejías y Benavente, durante un ensayo de la misma, en *ABC*, 12 de agosto de 1984, p. 97.



Ignacio Sánchez Mejías y María Guerrero (Reina Beatriz) en el ensayo de la obra, en *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, de Antonio García-Ramos Vázquez y Francisco Narbona (Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p.163.)

Durante los ensayos Ignacio Sánchez Mejías mantuvo diversas entrevistas, como la concertada para *Trivelín*, publicada en *ABC*, y que ofreció dos días antes del estreno, como Andrés Amorós nos cuenta en la biografía que ha realizado sobre el torero¹⁶⁶. El mismo Amorós recoge fragmentos de dicha entrevista. En ella Ignacio Sánchez Mejías afirma no conocer el *Enrique IV* de Pirandello y, por tanto, niega toda posible

¹⁶⁶ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., pp. 130-131.

influencia de esta obra en la suya. Comenta también que él no ha podido con sus locos, éstos eran más fuertes que él y no los ha podido controlar:

¿El *Enrique IV*? Pues... no, no conozco eso... ¿Es una cosa de Pirandello? ¡Ah, sí! Una cosa de Pirandello que me han dicho que está muy bien, y que es uno que se cae del caballo y se vuelve loco, el tío [...]. Lo conozco por lo que me han dicho. ¿Se parece mucho a mi obra? [...].

Yo no he podido con mis locos. En cuanto me puse a escribir se hicieron más fuertes que yo y no me era posible contenerlos. La obra es íntegramente de ellos. [...]. Los personajes mandan¹⁶⁷.

Se muestra como un escritor muy inteligente y no parece en ningún momento un sencillo diestro. Parece acostumbrado a este tipo de eventos. Por ello, Ignacio es ahora dramaturgo y no torero.

La Libertad publica el 22 de marzo de 1928 un artículo, en el que comenta diversos aspectos que versan desde el ensayo de *Sinrazón* hasta la llegada del torero al hotel Palace de Madrid, donde se hospedaba, y se recogen unas palabras de Ignacio Sánchez Mejías:

- Oiga usted, Sánchez Mejías, ¿no tiene usted miedo al estreno?
- Ninguno. No tengo ninguna responsabilidad. Todos los personajes son locos. Allá ellos... Yo no he podido dominarlos.
Nos reímos.
- A ver, a ver... Explíquenos usted.
- La obra pasa en un manicomio. Hay un personaje que se cree que es obispo, al que no pude dominar de ninguna manera. Yo quería rectificarlo. ¡Pues no pudo ser! Hasta aquí, en los ensayos, lo trincamos entre todos... que si no... Yo no tenía más que dos caminos: o dejar a los locos actuar por su cuenta o tirar la pluma y dejar plantada la comedia. [...]¹⁶⁸.

El diestro concedió una entrevista al periódico *La Voz* de Madrid la misma mañana del estreno. En ella, Sánchez Mejías califica su “juguete

¹⁶⁷ TRIVELÍN: “Con Ignacio Sánchez Mejías”, *ABC*, 22 de marzo de 1928, pp. 11-13.

¹⁶⁸ ANÓNIMO: “Del ruedo a la escena. Sánchez Mejías y el ensayo de su comedia *Sinrazón*”, *La Libertad*, 22 de marzo de 1928, p. 5.

trágico” como “un ensayo de drama”, inspirado en el manicomio de Sevilla, en el que no ha podido sujetar a sus locos. No se considera un literato, sino más bien un aficionado al teatro. Algunas de las cosas que dijo son éstas:

- ¿Juguete trágico de usted? ¡Qué es eso!
- Sí. Un ensayo de drama. Cosas que yo no me encuentro capaz de tratarlas en grande.
- ¿Describe algún lance de su vida?
- No, señor. Esto es una cosa cogida en la calle. Una cosa real. Yo frecuento mucho el Manicomio de Sevilla. Un día entrando allí recibí una sensación de cordura... acaso por temer de fuera las ideas alborotadas... [...].
- ¿Quiénes han sido sus maestros literarios?
- ¿Mis maestros? Hubiera querido tenerlos; pero no los he tenido. Por eso no hay nada cimentado en uno. Ya se verá en la obra.
- Pero... ¿lecturas?...
- Sí: he leído algo.
- Los clásicos, por ejemplo. ¿Conoce los clásicos?
- Muy poco. He leído muy poco, en general. ¡Bastante lo siento! [...].
- Esta presentación como literato...
- ¡Perdone usted! Como aficionado, nada más.
- La obra...
- Realmente... reconozco que no he podido barajar a los locos. Desearía haber sido mejor loquero¹⁶⁹.

Como ya sabemos, *Sinrazón* causó una gran expectación y el éxito fue desbordante. Su amigo Rafael Alberti asistió esa noche al estreno y ese momento es recordado minuciosamente por él en *La arboleda perdida*:

De pronto, un acontecimiento sensacional nos llevó nuevamente a estrechar filas con los amigos: la compañía de don Fernando Díaz de Mendoza –de luto aún por la muerte de doña María Guerrero– anunciaba el estreno de *Sinrazón*, primera obra dramática de Ignacio Sánchez Mejías. Expectación del mundo literario, pero mucho mayor en el taurino, aquel público madrileño que se la tenía jurada al torero por algún feo gesto que éste le dedicara en una tarde de corrida. Cuando llegué al

¹⁶⁹ POLANCO, A.: “Dos palabras con el autor”, en *La Voz*, 24 de marzo de 1928, p. 2.

teatro –el Calderón– hervía todo él. Por la cazuela se agitaban extraños tipos de pañuelos al cuello y tremendos garrotes en las manos. Entre bastidores, la compañía temblaba. Don Fernando, un aristócrata, acostumbrado a los estrenos de gala, no podía ocultar su preocupación y disgusto. «¡Si doña María levantara la cabeza!», nos dijo a Bergamín y a mí cuando lo saludamos. Largos minutos antes de levantarse el telón, parecía el teatro una plaza de toros. El tendido de sol –la cazuela, quiero decir– pateaba y silbaba al compás de las tracas contra el suelo, ante la indignación de los palcos y el patio de butacas, quienes pretendiendo acallar aquel escándalo mayúsculo lo aumentaban aún más con sus protestas. Por fin, sonó un clarín, digo, se alzó el telón, produciéndose un instantáneo silencio. La escena aparecía completamente a oscuras, fosforesciendo –novedad– el filo de los muebles. Se escucharon primero las palabras de algún ser no visible... Se encendieron las luces... Surgió entonces, en toda su moderna blancura, la sala de un consultorio médico. En el centro, ante una mesa, un hombre, de blanco también, interrogaba a otro de apariencia abstraída. La obra había empezado. Ahora, a más de treinta años de aquella noche memorable, yo no la recuerdo. No era, como esperaba el público, de ambiente taurino. Sucedió en un manicomio: un problema de locura o razón, que Ignacio resolvía gallardamente como en su mejor tarde de lidia. Un raro éxito, además del primer intento de teatro freudiano en la lengua castellana. Al final del último acto, aquel público del tendido de sol dispuesto a reventar al gran espada, se volcó en aplausos y ovaciones, redoblados con más vigor cuando Sánchez Mejías salió a escena para dar las gracias. Al otro día, la crítica más exigente y puntillosa concedía al torero la oreja, el rabo y los pitones, saludando en él la aparición de un nuevo autor dramático. Malas voces hicieron correr pronto que *Sinrazón* no era de él, sino de alguno de aquellos jóvenes escritores que lo rodeábamos. Nada más estúpido y falso. Ignacio era un hombre de genio, hasta capaz de hacer, como lo hizo, aquella obra teatral que fue la admiración de todos¹⁷⁰.

Vicente Aleixandre asistió también, acompañado de Manuel Altolaguirre, al estreno de *Sinrazón*:

Aquella noche, me acuerdo, fuimos al teatro. Era el estreno de la única comedia de Ignacio Sánchez Mejías. Teatro Calderón, compañía de María Guerrero. Título: *Sinrazón*, y todos los personajes locos, pero locos de verdad, en su manicomio. Ignacio tuvo éxito. Los jóvenes poetas de entonces, amigos suyos, estábamos casi todos en el teatro. Yo, arriba, en un anfiteatro remoto. Recuerdo a Manolito, a mi lado, aplaudiendo con sus manos grandes, feliz del suceso, y todos de pie, mientras el torero saludaba allí abajo, vestido con sobria elegancia,

¹⁷⁰ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, I. Primero y Segundo libros (1902-1931)*, cit., pp. 302-304.

sereno y señor de las palmas, que a él le sonaban, pues eran diferentes, a música desconocida¹⁷¹.

Trivelín refleja la reacción del público en el estreno de forma detallada:

Algunos espectadores van y vienen, de corrillo en corrillo, nerviosos y desconcertados, introduciéndose subrepticamente en las tertulias de críticos y literatos. Cuando suenan los timbres, y el público se desparrama por el patio de butacas, dos rezagados entablan este diálogo:

- ¡Oye! Los críticos dicen que está bien.
- Ya te lo decía yo.
- No me amueles. ¿Pero tú crees que un torero...?
- Eso es lo que dicen los periodistas..., que sus razones tendrán...

- Pues resulta que no está tan mal.
- Casi, casi está bien esto...
- Me va gustando el asunto.
- Está bien.
- ¡Pero que muy bien!
- ¡Estupendo!
- ¡Formidable!
- Tiene mucho talento este Ignacio¹⁷².

Sin embargo, según recuerda Ignacio de Cossío, la obra *Sinrazón* tuvo un primer estreno en Valladolid, gracias al interés de su tío y buen amigo del torero José María de Cossío, antes de su primicia en el teatro Calderón de Madrid:

También recuerdo el estreno del drama, en el mencionado escenario vallisoletano, *Sinrazón*, del torero; y creo que fue estreno total en España, antes que en Madrid, merced a las gestiones del propio Cossío con la empresa del coliseo, formada por mi hermano mayor Ricardo, director del diario *El Norte de Castilla*, y por Federico

¹⁷¹ ALEIXANDRE, V.: *Los encuentros*, Guadarrama, Madrid, 1977, p. 128. Vid. ROZAS, J. M.: *La generación del 27 desde dentro*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1974, Cap. II, pp. 55-56.

¹⁷² TRIVELÍN: "Desde la barrera", *ABC*, 25 de marzo de 1928, p. 51.

Santander, redactor jefe del citado diario y, a la vez, alcalde de Valladolid¹⁷³.

El éxito de la obra es indiscutible, como demuestran los testimonios que tenemos de la época. Ésta tuvo resonancia no sólo entre las críticas y el público, sino también entre los poetas, puesto que Luis de Tapia le dedicó un poema en la sección “Coplas del día” del periódico *La Libertad*, cuyo título es “La razón de la *Sinrazón*”. En él afirma no haber visto el drama, pero ha oído que es un “primor”, pues reconoce la inteligencia de Ignacio Sánchez Mejías:

¡Aunque “Sinrazón” no he visto,
me dicen que es un primor,
y yo lo creo, lector,
porque sé que Ignacio es listo!...

El secreto conveniente
para triunfar en un modo
está en ser inteligente!...
¡Siéndolo, se hace de todo!

¡Yo creo que escribiría
(bien, también) “cuentos” e “historias”
Belmonte, y acaso un día
dé a la Imprenta sus “Memorias”!

¡Y creo que, sin engaños
(a tener valor y sol
y bastantes menos años),
torearía Caja!...

¡No creo en las profesiones
“vinculadas” en sujetos!...
¡Ni son todos los varones
colegiaos o zurupetos!...

¡Quien no tiene testa oblonga
y el nuevo oficio se capta,
se ponga a lo que se ponga,
lo hace bien porque se adapta!...

¡No es malo que un lidiador

¹⁷³ COSSÍO, I. DE: *Cossío y los toros*, cit., p. 45.

escriba un drama tal cual:
lo malo es que el escritor
que, siéndolo, escribe mal!...

¡En ser listo está la ciencia;
lo demás, vendrá despacio!...
(¡Y lo que es inteligencia
no hay quien se la niegue a Ignacio!)

¡En tan poderoso don ha consistido, a mi ver,
toda entera razón
de la “Sinrazón”, que, ayer,
triunfó al caer el telón!¹⁷⁴

Tuvo 14 representaciones en la escena madrileña durante la temporada 1927-1928¹⁷⁵, pasando después a representarse en otras provincias¹⁷⁶. Este excelente resultado rebasó fronteras porque la obra fue traducida al alemán por Eduardo Foertsch y al portugués por Rogelio Pérez. Además se editó en 1928 y Gallego Morell la ha reeditado dos veces junto con otras obras de teatro del mismo autor¹⁷⁷.

La compañía de María Guerrero López y Fernando Díaz de Mendoza presentó en la obra el siguiente reparto de actores:

- María Guerrero López, “Mariquita” (*La Reina Beatriz*).
- Joaquina Almarche (*Sor Úrsula*).
- Socorro González (*La Marquesa*).
- Margot Casado (*Sor Victoria*).
- Josefina Taboada (*La Duquesa*).
- Fernando Díaz de Mendoza Guerrero (*Don Manuel*).

¹⁷⁴ TAPIA, L. DE: “La razón de la *Sinrazón*”, *La Libertad*, 27 de marzo de 1928, p. 1.

¹⁷⁵ DOUGHERTY, D. / VILCHES, M^a F.: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1997, Segunda Parte, cap. I (pp. 354-359) y cap. III (p. 553).

¹⁷⁶ GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., p. 17.

¹⁷⁷ *Sinrazón* fue editada en 1928 por Luis Uriarte, en la colección de “El Teatro Moderno”, cuya referencia bibliográfica se halla citada en este trabajo. Posteriormente ha sido editada por Gallego Morell en dos ocasiones: 1- *Teatro*, Ediciones del Centro, Madrid, 1976; 2- *Teatro*, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1988.

- Ricardo Yuste (*Capitán*).
- Carlos Díaz de Mendoza Guerrero (*Ballina*).
- José Capilla (*Marchena*).
- Carlos Casterot (*El Obispo*).
- Ángel Ortega (*Carrasco*).
- Fausto Mantojo (*Jefe de servicio*).
- Gabriel Algara (*Soldado*).
- Mariano Alonso (*Un criado*).

Lo primero que llama la atención y que hay que tener en cuenta a la hora de analizar toda obra dramática es el título de la misma. En este caso el dramaturgo opta por una única pero relevante palabra: *Sinrazón*. Si atendemos a su significado, observamos que este vocablo se refiere a una acción injusta o contra lo razonable. El drama se llamaba en un principio *Razón de más* y después pasó a titularse *Sinrazón*, como se especifica en una entrevista publicada en *La Libertad*:

- Le ha cambiado usted el título a la obra, ¿no? Porque antes se llamaba “Razón de más” y ahora “Sinrazón”.
- Es lo mismo. Yo di para escoger quince o veinte títulos¹⁷⁸.

Ya el título es un anticipo del tema de la obra. Y es que se establece una lucha permanente entre la razón y la locura. Una locura que traspasa las barreras de la realidad y que pretende combatir contra todo lo relativo al raciocinio. Recuerda a su vez a una frase del *Quijote* a propósito del estilo intrincado de Feliciano de Silva¹⁷⁹: “La razón de mi sinrazón que a mi

¹⁷⁸ ANÓNIMO: “Del ruedo a la escena. Sánchez Mejías y el ensayo de su comedia *Sinrazón*”, *La Libertad*, cit., p. 5.

¹⁷⁹ En la citada biografía sobre el torero, Andrés Amorós indica también la relación del título con la famosa frase empleada en el *Quijote*.

razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece que con razón me quejo de la vuestra hermosura”¹⁸⁰.

Ya hemos anotado que el público se sintió muy atraído hacia la obra del famoso torero y a esa curiosidad debió de contribuir bastante el singular nombre de ésta que refleja una temática muy innovadora. Y eso no es todo, puesto que introduce el elemento psicoanalítico como método científico para curar a los enfermos mentales. El mito quijotesco se advertirá no sólo en la denominación de la obra teatral, sino también en otros pasajes de la misma, que veremos conforme vayamos comentando ésta. Los pasillos oscuros de la mente humana constituyen un profundo misterio, de tal forma que los límites entre la locura y la cordura son muy difusos. Desconocemos por completo las limitaciones del ser humano y, por tanto, no sabemos hasta qué punto el hombre puede pasar de un extremo a otro.

El subtítulo es también muy revelador, ya que se trata de un “juguete trágico en tres actos y prosa”. Normalmente el término *juguete* se solía aplicar a la comedia. De hecho en los años veinte y treinta existía la modalidad teatral del “juguete cómico”, en el que lo importante era lo grotesco y bufo. Este tipo de teatro gozaba de una gran popularidad en la escena española gracias a autores como Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández. Por eso es original que no encontremos en el subtítulo un “juguete cómico” sino un “juguete trágico”. La intención del dramaturgo es demostrarnos que toda la obra es un juego entre lo que es verdad y lo que no lo es, entre razón y demencia, entre locura y cordura, entre lo que es y no es sueño, entre la verdad y la mentira, entre la realidad y la ficción... Se trata de un juego para el espectador e incluso para los propios personajes. Además, juega con los conceptos freudianos. Y este *juguete*, que en un

¹⁸⁰ CERVANTES, M. DE: *Don Quijote de la Mancha*, Edición de Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1980, Capítulo I de la Primera parte, p. 34.

principio puede resultar cómico y grotesco, encierra a su vez un entramado trágico, como iremos desvelando en páginas posteriores.

Entonces se alza el telón y nuestros ojos comienzan a descubrir el mundo propuesto por Sánchez Mejías. A través de una breve, concisa y acertada acotación, se indica que el escenario está a oscuras, aparecen unos personajes en silueta y hay tubos luminosos que muestran unos aparatos de un laboratorio moderno. Se señala la presencia de tres batas blancas: dos médicos y un ayudante. El público comienza a sentir de forma progresiva una inquietante curiosidad. ¿Qué presentará el dramaturgo con un escenario que sitúa la acción en un laboratorio? En efecto, esto no es lo habitual en el teatro de aquellos momentos. ¿Por qué un ambiente científico con la actuación de médicos? Esto ya es nuevo, no es un ruedo, no es una sala cualquiera.

Y a continuación se percibe, se escucha una voz, la de Nietzsche, que dice:

Aquello que vivimos en sueño, siempre que lo vivamos con frecuencia, pertenece, al fin y al cabo, a la totalidad de nuestra alma, como cualquier otra cosa realmente vivida. Por ello somos más ricos o más pobres, tenemos una necesidad más o menos, y en pleno día, incluso en los más serenos instantes de nuestro espíritu despierto, somos llevados un poco de la mano por los hábitos de nuestro sueño¹⁸¹.

El sueño forma parte de nuestra vida y de nosotros mismos. Andamos por nuestro camino, guiados por los sueños, nos subraya Nietzsche. Éstos controlan nuestra realidad y al fin y al cabo nos dominan. Vivimos por soñar y soñamos hasta despiertos. Y este sueño nos lleva a la obra de Calderón de la Barca titulada *La vida es sueño*, ya que Segismundo

¹⁸¹ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, Edición de Antonio Gallego Morell, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1988, p. 59. *Sinrazón* se halla en las páginas 57-93. Cada vez que anote un pasaje de *Sinrazón*, éste estará extraído de esta edición.

no distingue entre el sueño y la realidad, vive confundido y no capta la sutil frontera entre ambas abstracciones. Él no sabe qué es verdad y qué es sueño. Todo en el mundo y en la vida son ilusiones. Segismundo se halla apartado de la realidad, confiscado en una desoladora torre, pues el rey intenta prevenir la terrible profecía que anuncia que su hijo lo destronará. Ésa es su tragedia: vive encadenado y en la más estricta e inhumana soledad que jamás el hombre pudo imaginar, privado de su libertad. Conviven en él la bestia y el ser humano. El rey Basilio lo pone a prueba y lo duerme, despertando más tarde en palacio, donde lo agasajan e idolatran como a un príncipe. Al no comportarse correctamente, una vez dormido, es transportado a la torre y encadenado. Segismundo despierta de nuevo comprobando su mísera situación personal y creyendo que todo lo vivido anteriormente es un sueño. El héroe calderoniano duda de todo y niega la realidad de las cosas, de modo que lo que él vive son imágenes de un sueño que contempla con los ojos abiertos. Para él toda la vida es un sueño, del cual algún día despertaremos. Finalmente será liberado y proclamado sucesor del trono. Se nos presenta el problema de la vida real y de la vida ilusoria, de la razón y de la libertad... Por todo ello, las palabras que Ignacio Sánchez Mejías ofrece al principio del drama, en boca del célebre filósofo, tienen estrecha relación con la obra que ha llevado a Calderón a un lugar privilegiado en la literatura.

En un principio, el espectador observa un escenario vacío y en penumbra oye un largo monólogo de Nietzsche, cuya voz es una “voz en off”. En esos instantes la escena española no estaba acostumbrada a este tipo de cosas; sin embargo, Buñuel hizo uso en el cine de la “voz en off” en películas como *La Edad de Oro*, entre otras, y autores europeos como Piscator o Hauptmann habían empleado voces fuera de escena, pero se trataba de coros emitiendo breves palabras. De esta manera, es muy incipiente e innovadora la utilización de este elemento dramático, pues,

como señala Francisco Aranda, es la primera vez que se creaba la “voz en off” en el teatro¹⁸². Probablemente la idea le venía a Sánchez Mejías de los monólogos interiores que Joyce usó en su *Ulysses*. En el estreno este aspecto debió causar impacto por ser un elemento nuevo.y, así, el espectador se mostraría intrigado por lo que la escena le ofrecería a continuación.

El escenario se va iluminando para dar lugar a un laboratorio donde unos doctores y un ayudante trabajan. Esta acotación es interesante porque gracias a ella sabemos el tiempo en el que se desarrolla la acción:

Luz de mediodía en la escena, donde se encuentran los doctores BALLINA, CARRASCO y un AYUDANTE. Cada cual presta atención a su trabajo. Pausa (p. 59).

La función primordial de la iluminación es hacer visible los acontecimientos de un escenario que carece de luz natural; además, sirve para señalar las horas y para crear ambiente, como podemos ver aquí.

Comienza el diálogo y en él observamos el tema de la obra. Ballina comenta a Carrasco la tremenda mejoría de un demente. Para su curación nada mejor que la aplicación del psicoanálisis:

Bastó descubrirle el origen de su enfermedad para que al momento se iniciara el proceso de su curación. Te acordarás que lo teníamos un poco abandonado. Un día sostuve con él una conversación de breves minutos y sobre los elementos que de ella recordaba hice después el psicoanálisis y quedé plenamente convencido que estaba bajo la influencia de un choque producido por un sentimiento perverso de la sexualidad. Luego, poco a poco, fui sacándole del cuerpo confesiones muy disimuladas al principio, pero que a medida que se estrechaba el cerco se iban aclarando, hasta que por fin, cuando creí llegado el momento oportuno, le descubrí, con violenta sinceridad, mis observaciones. Ya puedes suponerte la escena. A un hombre a quien se le

¹⁸² ARANDA, F.: *El surrealismo español*, Editorial Lumen, Barcelona, 1981, pp. 89-90.

echa en cara su perversión, lo primero que hace es querer matarte... (pp. 59-60.)

El método del psicoanálisis propiciado por Freud causó un gran impacto en Europa. En las puertas del siglo XX aparece una obra muy importante para la evolución intelectual de nuestro tiempo: *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud. A partir de este libro comienza el *psicoanálisis*, a través del cual los contenidos de la mente adquieren autonomía propia y se empieza a estimar la conciencia del ser humano. Alcanza un gran valor el psicoanálisis freudiano, gracias a la traducción de sus *Obras*. Ortega y Gasset se muestra muy interesado en la obra del autor austriaco y, como consecuencia, impulsa la traducción y edición de las *Obras completas*, que aparecerían en 1922. Es el gran psiquiatra del momento, el cual utiliza términos como el complejo de Edipo, la libido, el inconsciente, etc. El método se desarrolló a partir de unas investigaciones iniciales de Breuer. Freud daba confianza al paciente para que hablara de todo lo que quisiera y a través de sus comentarios extraía la conclusión de su problema. Otras veces analizaba los sueños, en los que se albergaban las represiones del individuo que habitaban en los oscuros rincones de su mente.

La conciencia, el fondo psicológico del personaje, la intimidad, el interior de nuestra disposición mental, los sueños, la fantasía, los espectros, las alucinaciones... empiezan a desfilar en los teatros. El expresionismo, el simbolismo y el surrealismo participan de estos nuevos adelantos científicos. En la escena española, ya Benavente había manejado ciertos aspectos psicoanalíticos, pero realmente es Ignacio Sánchez Mejías quien lo aborda de lleno. El psicoanálisis se convertirá en el tema de las tertulias de la época, al igual que será tema central de muchas obras teatrales, como

*Las Adelfas*¹⁸³ de los hermanos Machado (estrenada en octubre de 1928), donde el médico Carlos aplica este peculiar tratamiento a Araceli. La protagonista tiene que soportar la misteriosa muerte de su marido, pues se ha suicidado sin que se conozcan los motivos. Sabe que el fallecido Alberto tenía una amante. A través de indagar en los sueños de la mujer se intenta llegar a las causas del suceso. Se realiza un viaje al interior del individuo.

Será concretamente la literatura surrealista la que hará uso de él, pues no olvidemos que el subconsciente y el mundo de los sueños son materias que fascinaron al surrealismo. En este sentido *Sinrazón* se vincula a la vanguardia de principios del siglo XX. Si bien supone esta obra una gran innovación con respecto al teatro que se estaba haciendo.

Comprobamos así la importancia que tiene el tema de la locura y del psicoanálisis nada más iniciarse el primer acto. Tras la exposición del relato del enfermo curado por parte de Ballina, tenemos la interesante figura del doctor Carrasco, que únicamente aparece al principio de la obra con la finalidad de advertir a Ballina del peligro de la verdad. Es un personaje que parece desconfiar de los nuevos procedimientos psiquiátricos:

A mí no se me ocurriría nunca, y creo que tú debes tener cuidado en esos ensayos. No hay nada más peligroso que meter la verdad como una cuña en un bloque sólidamente formado por la mentira, que, al fin y al cabo, es lo que tú haces (p. 60).

Sinrazón plantea desde su inicio un problema que, de manera similar, se contempla en *La sirena varada*¹⁸⁴ (estrenada en 1934), de Alejandro Casona: es el de la verdad. La acción se ubica en una especie de república

¹⁸³ MACHADO, A. Y M.: *Las Adelfas / La Lola se va a los puertos*, Edición de Dámaso Chicharro Chamorro, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1992, pp. 75-201.

¹⁸⁴ CASONA, A.: *La sirena varada / Los árboles mueren de pie*, Edición de Carmen Díez Castañón, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1999, pp. 49-97.

proclamada por Ricardo, el cual está cansado de la vida y quiere sustituir el sentido común por la fantasía. Esta institución nos recuerda al Palacio de la Reina Beatriz, que Manuel creará en *Sinrazón* como espacio reservado a lo irracional y a las ilusiones de los pobres locos. También hallamos la figura del médico que quiere sanar a los enfermos mentales, pero la diferencia en relación al drama de Sánchez Mejías es que aquí el doctor logra sanarlos y la realidad cotidiana, la lógica, triunfa sobre los sueños. Los personajes, sin remedio, deciden enfrentarse a la verdad, dando paso al sentido común.

Ballina no hace caso a las palabras de Carrasco sobre lo peligroso que es “meter la verdad como una cuña en un bloque sólidamente formado por la mentira” (p. 60) y le cuenta a éste que le habló al paciente de las luchas entre la consciencia e inconsciencia, del inconsciente y le explicó su enfermedad. El enfermo ha sanado y está irreconocible. Ballina, a diferencia de Carrasco, es un hombre que no se conforma “con las poquísimas verdades absolutas que poseemos” (pp. 60-61) porque para conseguir soluciones hay que llegar más allá y explorar cualquier terreno, aunque sea desconocido. Prefiere pasar su vida experimentando para encontrar la solución adecuada, la cura de los enfermos mentales, antes de cruzarse de brazos con la excusa de que es incurable. Él tiene esperanza en el remedio. Este paciente suyo, según él, ha logrado recobrar completamente la razón. Carrasco, en cambio, es un personaje que no se fía de los experimentos y que prefiere no arriesgar demasiado. De hecho duda de que el paciente se haya recuperado del todo cuando pregunta: “¿Completamente?” (p. 61). Ballina, caracterizado por su optimismo, afirma tajantemente su recuperación.

Ballina piensa darle el alta médica a su paciente. Don Manuel, el loco sanado, ha recobrado de tal forma su razón que quiere construir un

nuevo manicomio para asegurarse el bienestar de los enfermos. Dice Ballina a Carrasco con respecto a la idea de Manuel:

Se le ha ocurrido una cosa preciosa, si fuera posible realizarla. Al mismo tiempo que se ponen en juego todos los adelantos modernos, en el nuevo establecimiento se propone poner al servicio de los que llamamos hasta la fecha incurables todo lo necesario para que vean satisfechas, en parte por lo menos, las ilusiones de su monomanía (p.62).

Será el Palacio de la Reina Beatriz, llamado así en honor a una pobre loca que cree que es reina. Ésta será la primera que se instale allí.

Carrasco sigue dudando de su raciocinio: “¿Y tú crees que el hombre al que se le ocurren esas cosas está ya cuerdo?” (p. 62)

El doctor Ballina cree que está curado y que, aunque hay cosas que parecen extrañas en el individuo, él mismo dirigirá el nuevo establecimiento, por lo que espera imponer sus ideas poco a poco y con tacto. Es cierto que, si el personaje ha recuperado la cordura, su ocurrencia resulta inverosímil. El médico es un personaje muy documentado y con mucha experiencia, pero cree en el restablecimiento de una persona cuyas ideas resultan un tanto extravagantes y no muy cuerdas porque Ballina es un ser que posee una actitud muy optimista ante la vida y, sobre todo, tiene fe en los adelantos de la ciencia; el mismo Carrasco lo advierte cuando dice: “Siempre pienso si no irás demasiado lejos con tu optimismo” (p. 60).

Ballina está muy seguro de las posibilidades de la nueva medicina y por eso tiende a idealizar la belleza del proyecto, en el cual él será partícipe y podrá lograr lo que hasta ahora nadie ha logrado, resolviendo casos de imposible curación.

En la puerta aparecen Sor Úrsula, superiora del manicomio, y don Manolito. Ésta se encarga de traer al enfermo restablecido. Lo que llama la

atención especialmente es que ni don Manuel ni el doctor Ballina quieren llamar manicomio al nuevo sitio porque la palabra *locos* no se oirá en el palacio. Serán enfermos. Ballina secunda a don Manuel, juntos van a crear una leyenda:

Vamos a crear una leyenda y a darle vida. Una reina, prisionera de amor en su palacio, espera al rey para casarse. El rey nunca llega. Sus tropas guardan por fuera el edificio y con ellas establecemos la disciplina por temor. Muchas habitaciones bien amuebladas, cuartos de baño, duchas, gimnasio, laboratorio, ropa muy limpia, comidas muy serias y un médico que asista con independencia de criterio y autoridad máxima a los que se sientan indispuestos. Y todo muy bonito y muy alegre y muy optimista: la reina, los altos empleados, don Mariano, el pobre loco, logrará ser obispo: otros, soldados; otros, poetas, y todos felices hasta donde sea posible (pp. 63-64).

Esto nos trae el recuerdo de una obra posterior en el tiempo: *En la ardiente oscuridad*¹⁸⁵, de Buero Vallejo. En ésta, la palabra *ciego* no podía ser nombrada por los estudiantes de un colegio para ciegos:

MIGUEL.- Dejádmelo a mí. ¿Qué has dicho que eres?

IGNACIO.- (*Asustado.*) Un... ciego.

MIGUEL.- ¡Oh, pobrecito, pobrecito! ¿Quieres que le pase a la otra acera? (*Los demás se desternillan.*) ¡Largo, idiota! Vete a reír de los de tu curso.

ANDRÉS.- Realmente, la broma es de muy mal gusto. Anda márchate.

(*Lo empujan. IGNACIO retrocede hacia el proscenio.*)

IGNACIO.- (*Violento, quizás al borde del llanto.*) ¡Os digo que soy ciego!

MIGUEL.- ¡Qué bien te has aprendido la palabrita! ¡Largo! (Acto I, p. 52.)

¹⁸⁵ BUERO VALLEJO, A.: *En la ardiente oscuridad*, Edición de Mariano de Paco, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1991. Las citas que se extraen de la obra pertenecen a esta edición.

Buero Vallejo nos presenta una institución ideada por don Pablo, cuyos habitantes son invidentes que pretenden vivir según la “pedagogía” de éste: no hay obstáculos para ellos porque viven en una realidad inventada en la que la felicidad y la alegría son notas definitorias de la misma. No se puede utilizar el bastón, ya que son seres normales que actúan como “videntes”. Esa es “la moral de acero” que don Pablo aplica a sus muchachos. Ignacio no quiere fingir que es un ser normal, sabe que su limitación es no poder ver y desea en todo momento que no se ignoren que son unos pobres ciegos y, por tanto, no son iguales a las personas que poseen el don de la vista:

IGNACIO- ¡Al diablo todas, y tú la capitana! Quédate con tu alegría; con tu Carlos, muy bueno y muy sabio... Y completamente tonto, porque se cree alegre. Y como él, Miguelín, y don Pablo y todos. ¡Todos! Que no tenéis derecho a vivir, porque os empeñáis en no sufrir; porque os negáis a enfrentaros con vuestra tragedia, fingiendo una normalidad que no existe, procurando olvidar e, incluso, aconsejando duchas de alegría para reanimar a los tristes... (*Movimiento de JUANA.*) ¡Crees que no lo sé! Lo adivino. Tu don Pablo tuvo la candidez de insinuárselo a mi padre, y éste os lo pidió descaradamente... (*Sarcástico.*) Vosotros sois los alumnos modelo, los leales colaboradores del profesorado en la lucha contra la desesperación, que se agazapa por todos los rincones de la casa. (*Pausa.*) ¡Ciegos! ¡Ciegos y no invidentes, imbéciles! (Acto I, p. 73.)

Poco a poco Ignacio gana adeptos en su guerra particular dando lugar a un enfrentamiento directo entre él y Carlos, que no sólo luchan por la defensa de sus ideas, sino también por el amor de Juana. Este tenso combate conlleva la muerte de Ignacio, asesinado a manos de su rival Carlos.

La semejanza de ciertos aspectos entre ambas obras es evidente: por un lado, como el Palacio de la Reina Beatriz, el centro creado por don Pablo está fundado en la mentira, una mentira que va en contra de los principios de Ignacio; por otro lado, si don Manuel y Ballina son opuestos

por sus ideas irreconciliables, como descubrimos conforme avanza la obra, también lo son Ignacio y Carlos o don Pablo, por eso en los dos dramas la única solución es el asesinato del héroe, ejecutado por el rival. El personaje desde el principio de la obra está marcado por la inevitable tragedia.

El desarrollo posterior de la acción en *Sinrazón* se va vislumbrando ya desde estas primeras escenas. En primer lugar, tenemos una reina, unas tropas, un médico, un enfermo curado, etc. Es decir, todo un conjunto de chiflados rondando por la escena. El proyecto no es muy cuerdo y el doctor Ballina inocentemente está alimentando una ficción. Está contribuyendo al tema del teatro dentro del teatro, pues, como veremos, llevarán a cabo una farsa. Todo se basa en un fingimiento por hacerles la vida agradable y realizar sus sueños y caprichos. Estamos enredados en un juego que puede ser catastrófico. Don Manuel quizá no esté tan cuerdo como parece, tal vez está engañando al médico, envolviéndole en ese juego peligroso.

Sor Úrsula considera que don Manuel debería emplear el dinero en su manicomio porque en él también se intenta que los pacientes vivan sus fantasías y para ello fingen, se “les sigue la corriente” a los locos. Por ejemplo, Suárez cree ser capitán y lo es para todos teniendo, a su vez, soldados a su disposición. Don Manuel mantiene insistentemente que no es eso todo lo que se propone. Sin embargo, Sor Úrsula quiere hacerle ver que allí también se les alimenta su ficción y para ello llama al capitán. Antes de que este nuevo personaje entre en escena, encontramos una acotación más extensa que las anteriores y una de las más importantes, ya que se describe el modo de vestir de dicho loco y ofrece pautas de cómo el actor debe interpretar el papel. Pide Sánchez Mejías en esta didascalia que los actores no deben parecer locos que rayan en lo grotesco, pues “tenemos que secundar a DON MANOLITO en su noble empeño” (p. 64), y, por tanto, su forma de actuar debe dar lugar a la duda de su locura en muchas ocasiones:

Se presenta un loco miserablemente vestido, con un gorro militar. Este loco y todos los que intervienen en la obra tienen su locura en el pensamiento y, por lo tanto, en la palabra. Cualquier esfuerzo del actor que degenera en grotesco, en la interpretación de los gestos, pudiera falsear la intención del autor. Nada de locos. Tenemos que secundar a DON MANOLITO en su noble empeño. La anormalidad de la acción está en la extravagancia del pensar, pero con tal naturalidad han de vivir los que toman parte en ella, que deba dudarse de su locura en la mayoría de los momentos (pp. 64-65).

Se coloca el capitán ante Sor Úrsula, la generala, y a petición de ésta llama a sus soldados para despedir a don Manuel. Sánchez Mejías describe el modo en que llegan estos locos soldados y cómo van vestidos:

Van llegando locos, atropelladamente. Visten como vagabundos, con ropa sucia y harapienta. Son hasta quince. Irrumpen en el laboratorio. En sus caras, gestos diversos de los enfermos nerviosos, unos torpes y otros vivarachos. Mucho de tragedia y poco de comicidad (p. 65).

Sor Úrsula, instalándose en la ficción de los enfermos, les pide que digan su reglamento y se despidan. Éstos forman filas y pronuncian dicho reglamento consistente en amar a Dios, a la Patria y a la religión, en obedecer a la generala, al director y al capitán. Por último, vitorean a don Manuel.

La superiora nutre esta locura de los personajes y quiere hacer ver a don Manuel que en ese centro también se interesan por sus pacientes intentando seguir sus fantasías:

Vea usted, don Manuel, vea usted cómo también nosotros procuramos que se distraigan nuestros enfermos. Y no tenemos medios. Puede que Dios lo haya puesto bueno para bien de estos desgraciados (p. 66).

Manuel no puede hacer un palacio de un manicomio, debe construir su propio lugar. Vemos que su ficción debe realizarla sobre la realidad para que todo sea más creíble, no puede fingir un palacio en un sanatorio. Tiene que ser un auténtico palacio para que pueda convertir los sueños en la única verdad. Él tiene su deseo de edificar esta realidad suya y personal. En compensación le dará a Sor Úrsula un donativo de veinticinco mil pesetas. Se despide de todos y también quiere hacerlo de la Reina.

Una acotación describe la entrada de la Reina y de Sor Victoria. En esta didascalia se observa la descripción de la indumentaria, del peinado... Será todo muy desaliñado, en contraste con la opulencia que hallaremos en el segundo acto. A través de este texto didascálico advertimos ciertos rasgos grotescos que nos recuerdan a los figurines de Francisco Nieva¹⁸⁶:

La REINA viste pobre y estrafalariamente. Una falda larga y un trapajo cosido a ella, simulando una cola. Una blusita cerrada y un peinado que, estando en desorden quieren ser el de una reina antigua. Moño alto, algunas flores en la cabeza y en la mano derecha unos impertinentes hechos de un aventador de palma (p. 67).

La entrada de la Reina en escena es jovial; se nos presenta a un personaje risueño, inocente y cuya belleza deslumbra. Como es frecuente en el teatro, por los diálogos hemos sabido de ella sin necesidad de verla en escena. Don Manuel y la Reina han sido presentados por las distintas conversaciones mantenidas a lo largo de este primer acto. Recordamos que al principio del todo hemos conocido la enfermedad, la curación y el proyecto gracias al diálogo establecido entre el doctor Ballina y Carrasco. En esta ocasión, hemos visto anteriormente el problema de Beatriz cuando Ballina ha contado la bonita idea del palacio, cuyo nombre es en honor a una muchacha que cree ser reina y que espera a su rey para casarse. Por eso

¹⁸⁶ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 138.

ahora la Reina pregunta por su rey y pide a don Manuel que hable con éste suplicándole que regrese para rescatarla de ese encierro, ya que muere de amor. Don Manuel promete a la bella dama que lo hará y quiere besar su mano, pero ella no se deja, pues su mano es sagrada y el rey no quiere que nadie más que él se la bese.

Cae el telón rápidamente y con esto se acaba el primer acto de *Sinrazón*. Un primer acto hermosísimo donde se inserta el tema, el ambiente, los personajes y la idea de un palacio para hacer realidad los deseos y caprichos de unos enfermos. La acción comienza *in medias res* puesto que Ballina está contando los progresos que ha obtenido con un paciente, pero nosotros los espectadores no hemos asistido a su transformación, sino que hemos escuchado a través del diálogo la indudable mejoría y posterior curación de don Manuel.

Comienza el segundo acto de la obra. Se supone que entre el primer acto y el segundo transcurre el tiempo necesario para la construcción del nuevo recinto, ya que el elemento temporal no se precisa. Sin embargo, tenemos una primera acotación que nos ubica en un lugar lujoso. En ella, Sánchez Mejías deja libertad en cuanto al elemento decorativo que conforma el escenario. Incluso así el esplendor tiene que ser nota primordial de la escena, por lo que es necesario que esté vacía de personajes para que resalte la magnificencia del decorado:

Salón lujosamente decorado en el Manicomio-Palacio de la Reina Beatriz. Muebles, trono, telas, tapices, etc. Al buen gusto del decorador. Al levantarse el telón, estará sola la escena, que ha de llamar la atención por el esplendor del decorado. Una puerta al centro y otra en el lateral (p. 69).

Por la puerta del centro de la escena un loco hace de guardia. Por la del lateral entra don Manuel repasándolo todo; tras esto, toca el timbre y se

sienta –indica la acotación–. Entra por la misma puerta un loco vestido de criado, es decir, con uniforme azul, cuello alto y cerrado. Acude a la llamada el Jefe de servicio, que figura ser enfermero y va vestido con uniforme de paño y gorra blanca. De nuevo el diálogo nos informa de un suceso que ocurrió por la noche y que nosotros no hemos visto. Así pues, don Manuel pregunta al jefe qué pasó por la noche en el patio de la guarnición. Por la referencia temporal, debemos de suponer que estamos en la mañana posterior al acontecimiento que nos relata el Jefe de servicio. Éste explica que no ha sucedido absolutamente nada, pero pudo haber acaecido algún acontecimiento desastroso y trastornador:

En realidad no ha ocurrido nada; pero pudo ocurrir una catástrofe. Ya recordará usted que cuando a Collerón se le metió en la cabeza que era el comerciante más grande del mundo, dio usted orden que se le instalara la compraventa con dinero falso que se habría de mandar a hacer ex profeso. Todo se hizo como usted lo mandó, y tan metido estaba en su papel, que la mejor contabilidad del establecimiento era la que él llevaba. Tenía en cuenta lo que costaban las cosas, y les cargaba el trescientos por ciento a todos los artículos. Tan a maravilla llevaba su comercio, que empezamos a creer que estaba cuerdo. Ya hace algún tiempo se empezó a quejar de su negocio, diciendo que no ganaba bastante, y le dio por achacarlo a la tiendecilla que, fuera del manicomio, tiene un hombre que se llama Perico, el Extraño. Todos le llevamos la corriente, y la idea fue tomando cuerpo en su cerebro. Anoche se presentó en el patio y empezó a decir que debían salir nuestros soldados a quitar las tropas del Rey, con las que siempre estamos amenazando, como usted sabe, a nuestros enfermos. Les dijo también que Perico, el Extraño, tenía la culpa de todo lo que pasaba aquí dentro, y que el día que le quemáramos la tienda serían todos libres y no faltaría de nada. Las tropas se alborotaron; y como les dijera que eran unos cobardes si no salían, se empezaron a formar, y ya estaban dispuestos a salir, cuando nos enteramos los cabos, nos opusimos, se enfadaron, quisieron atropellarnos, y hubo que repartir un poco de leña. Se le avisó al médico, y don Luis dio orden que encerráramos a Collerón y a dos o tres locos de los más resueltos (p. 70).

En efecto, la importancia de este comentario, en el que la ironía hace acto de presencia, es evidente porque a través del elemento verbal

conocemos todos los hechos, la historia y la personalidad de nuevos personajes que aún no han aparecido en escena. El incidente demuestra lo peligroso que es mantener una mentira, pues todo tiene sus límites y a veces se hace insostenible, a punto de estallar y perder los papeles. En cierto modo es como don Quijote, personaje que de leer muchos libros de caballería, vive tanto la ficción, que cree ser un caballero andante. Cervantes nos decía que era peligrosa la lectura de esta clase de libros porque uno podía enloquecer y “tener el seso sorbido”. Se sostiene todo el tiempo una farsa en el palacio. No es difícil detectar el tema del teatro dentro del teatro, que ya hemos mencionado en el anterior acto, ya que, además de la interpretación llevada a cabo por toda la comunidad, es notable el ejemplo de Collerón, el cual se mete tanto en su papel de comerciante, que da origen a todo este embrollo. En este mismo personaje comprobamos lo difícil que es distinguir entre la locura y la cordura, entre la verdad y la ficción. Es un dato importante que los demás creen que Collerón pueda estar cuerdo al llevar de forma excelente la economía y los negocios. La frontera entre lo que es real y lo que no lo es, entre la razón y la sinrazón es muy confusa.

El Jefe de servicio cuenta además que el padre de don Mariano, el Obispo, siempre que va a ver a su hijo deja tarjetas suyas. A Marchena le ha resultado llamativo y le ha puesto de pseudónimo “el loco de los papelitos”; por eso, como no quería locos lo arrastró a empujones hasta la puerta y el pobre señor se puso malo del susto. Al novio de una de las muchachas de la cocina le propinó unos golpes.

Tiene lugar la entrada en escena del doctor Ballina, el cual pregunta a un soldado de la guardia cómo se encuentra y éste no quiere responderle para no quebrantar la disciplina impuesta por don Manuel. Vemos que la fingida realidad se ha construido como un bloque sólido con unas normas

que no se pueden quebrantar. Realmente parece que los locos son libres por desatar su imaginación y vivir sus fantasías, pero eso es sólo en apariencia porque lo que están viviendo es el mundo y la verdad que don Manuel quiere que vivan; es como una dictadura en la que no hay lugar para la libertad.

Don Manuel quiere soltar a Marchena y que no se le pegue a ningún enfermo. Entonces, Ballina le comenta que el proyecto se les está yendo de las manos:

Se ha ido más lejos en el tratamiento de estos dementes de lo que estimo razonable. Me parece muy bien que se les rodee de toda clase de comodidades, que se agote con ellos la paciencia y la amabilidad, que se toleren sus manías, pero alentar y hasta añadir material a sus perturbaciones me parece un extremo peligroso. Nuestra actitud, que pudiéramos llamar de adulación ante la locura, podría llevarnos, cuanto menos lo pensáramos, a una verdadera catástrofe (pp. 71-72).

Don Manuel no se percata del peligro que corren si siguen favoreciendo las manías de los pacientes. Es más, éste no comparte el pesimismo del médico y está contento y orgulloso de la obra que está realizando. Ballina considera que no deben fomentar la locura de los desgraciados y eso es precisamente lo que están haciendo. Y explica toda una teoría de la locura digna de transcribir:

Un hombre loco es, por tanto, un hombre que sueña continuamente. El sueño, según teorías modernas, es un deseo reprimido por nuestra conciencia. En la realización de este deseo se toman incoherentemente materiales en nuestra vida, relacionados con el mismo deseo, pero, al despertar, el olvido borra lo que soñamos, o es rechazado nuestro sueño por las reglas de la normalidad. Ahora bien; nuestra infancia y nuestra juventud están llenas de deseos, unos lógicos y naturales, otros morbosos y perversos, la mayoría de ellos inconfesables. Nuestra moral, haciendo de censura, se encarga de rechazarlos, y en esta lucha entre el deseo y la censura está la llave de la mayoría de las perturbaciones. Ante un enfermo de la mente hay que escudriñar toda su vida, penetrar en su pensamiento, en sus sueños, en sus inclinaciones, en

todos sus actos, por insignificantes que sean, y cuando sorprendemos el choque del deseo con la moral, hay que operar sobre la conciencia, descubrir al enfermo el origen de su enfermedad, que casi siempre es ignorado por ellos; retrotraerles al instante mismo del accidente, reforzar los diques de su conciencia y de la mano conducirlos por el camino verdadero. En una palabra, analizar la psicología de cada enfermo, y donde se note una anormalidad, descubrirla al mismo interesado para que vea lo que pudiéramos llamar el desnudo de su propia conciencia (pp. 72-73).

Tenemos aquí un claro exponente del psicoanálisis o, lo que es lo mismo, de las teorías freudianas. En efecto, hay que descubrir el origen del problema y dejar al desnudo nuestra conciencia, la cual debe ser explorada para sacar a la luz lo subconsciente. Los locos quieren realizar sus deseos y chocan con la censura impuesta por la moralidad, por eso hay que conducirlos por el camino verdadero. André Breton, padre del surrealismo, en el “Primer manifiesto surrealista”, comenta que los locos son víctimas de su imaginación, ya que ésta les induce a romper las reglas, a transgredirlas¹⁸⁷. En este fragmento Sánchez Mejías hace alarde de su extenso conocimiento sobre las ideas de Freud acerca del sueño, la locura y la complejidad del individuo.

Don Manuel no quiere que se les diga a los pacientes la verdad desnuda:

Aquí no se le dice la verdad a nadie. Un día me dijo usted una cosa preciosa: Vamos a darle vida a una leyenda; hoy me ha dicho otra muy bonita: La locura es un sueño continuo, ¡un sueño continuo! Déjelos que sueñen, doctor, déjelos que sueñen (p. 73).

El conflicto aflora en este mismo instante porque don Manuel y el doctor Ballina tienen actitudes distintas en lo que se refiere a los sueños,

¹⁸⁷ BRETON, A.: “Primer manifiesto surrealista”, en CIRLOT, L.: *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Editorial Labor, Barcelona, 1995, pp. 125-151.

ilusiones, etc. De igual modo, sus métodos curativos y sus teorías son diferentes. No olvidemos que don Manuel se ha embarcado en su singular empresa quijotesca intentando hacer realidad los sueños de los individuos. “Vamos a darle vida a una leyenda”. “La locura es un sueño continuo”. Esas son sus frases presentadas como *leit-motiv* a lo largo del drama. Sin embargo, Ballina no comparte los mismos puntos de vista que el inventor de ese proyecto, un proyecto que al espectador le puede parecer disparatado.

Inmediatamente entra en escena un nuevo personaje, el cual se puede interpretar, como nos indica el dramaturgo, con acento andaluz. Es una figura que pega a quien considera que está loco y “el loco con la pena es cuerdo” (p. 74). Tiene el concepto de que la locura se contagia, por lo que golpea y castiga a los enfermos mentales para pacificarlos. Es curioso observar a un perturbado que se cree cuerdo y que ve loco a todo el mundo.

Es obvio que en el teatro los sonidos son importantes, pues encierran normalmente una nota significativa. En este caso, advertimos la música de un clarín que anuncia la entrada de la Reina. Dicho sonido permite ambientar más la situación, esto es, su toque majestuoso nos ayuda a comprender que el personaje que hace acto de presencia en la escena pertenece, en apariencia, a un estatus social elevado. La figura teatral del rey o la reina se distingue de las demás por su magnificencia, su riqueza física, su opulencia... Hasta el elemento musical nos confirma su superioridad y nos hace saber que el personaje que va a entrar en el escenario no puede ser otro que el de la Reina. Hay acordes de marcha americana para indicar que le sigue su particular cortejo. La Reina procede a reaparecer en escena acompañada de su séquito de damas. Ésta viste lujosamente, en contraste con la indumentaria que lucía en el primer acto, y tiene sobre su cabeza una corona real. Don Manuel se queda a solas con la

Reina. Ésta tiene un gesto de pudor, coquetería y sensualidad. Concede el favor a éste de que la tutee, ya que es su favorito. Ella debe recibir al Señor Obispo. Entra el Obispo, descrito como un hombre alto, delgado que viste sotana negra, sombrero de teja y lleva un anillo grande. Tras unas reverencias, la Reina le promete al Obispo que la casará con el rey y le harán cardenal. Éste, por su enfermedad mental, quiere confesarla, pero la Reina no accede a tal petición.

Don Manuel y Beatriz vuelven a quedarse solos. La Reina está apenada puesto que el rey no viene por ella. Éste le argumenta que el motivo por el cual el rey no está allí es por sus infinitos compromisos. Pero ésta quiere verlo, lo necesita y empieza a dudar de que vaya a comparecer; incluso piensa que probablemente tenga a otra mujer más bella. Don Manuel responde con exaltación amorosa que eso no es posible:

¿Más guapa que tú? ¿Y dónde la encontraría? ¿Dónde buscar unos ojos como tus ojos? ¿Y unos dientes como tus dientes? ¿Y un cuerpo como tu cuerpo? ¿Qué reina podrá competir su realeza? (p. 78.)

Detrás de estas palabras, se evidencia el posible enamoramiento de don Manuel hacia Beatriz que, junto con su perturbación, serán determinantes en el desenlace de la obra.

La Reina no puede evitar su tristeza y su empeño por ver al rey es incesante. Cree que hay gente interesada en que no se case y le cuenta a don Manuel que el médico le ha dicho que no es reina de verdad y que se puede casar con cualquier hombre –algo relevante para el desarrollo de la acción–:

El médico me ha dicho que yo no soy reina; que quiero serlo porque me enamoré siendo una niña del Rey, y quiero casarme con él. Que él no me conoce ni se acuerda de mí. Que no me voy a casar. Y eso

sí que no. ¡Ya lo creo que no! Dice que no me voy a casar. Que el Rey no puede casarse conmigo. Que me puedo casar con un hombre cualquiera: un abogado, un ingenioso, un médico, ¿comprendes? (*Le hace un guiño malicioso.*) ¿Comprendes? ¡Con un médico! (*Rompe a reír.*) ¡Con un médico! (p. 78.)

Don Manuel se sorprende y quiere saber si le ha dicho que se puede casar con el propio doctor Ballina. Se comprueba una actitud celosa por parte de éste, el cual se refugia en la mentira, en la locura y le jura a la hermosa dama que el rey vendrá. Le quiere hacer ver que el médico está loco y no quiere que le haga caso. Por consiguiente, la realidad y la ficción se mezclan y se confunden hasta tal punto que se tergiversa la auténtica verdad, dando todo un giro.

Ballina ha vuelto a aplicar sobre la dulce muchacha sus teorías freudianas, averiguando el origen de su enfermedad: cuando era niña se enamoró del rey. Freud indica en su psicoanálisis que muchas veces la raíz del conflicto tiene que ver con algún trauma desatado en nuestra infancia, que es ocultado en nuestro subconsciente de tal manera que nosotros mismos lo ignoramos.

De pronto se escucha un clarín; la Reina salta de alegría porque cree que anuncia la llegada del rey. Pero es Ballina el que procede a entrar. Este sonido, que se identifica con la realeza, nos anticipa que tal vez el verdadero rey para Beatriz sea el doctor y, por tanto, el rival directo de don Manuel. La Reina se precipita a buscar sus joyas y vestidos. Ballina observa cómo corre la pobre loca y don Manuel no quiere que se diga la palabra “loco” en su establecimiento, puesto que esa fea acepción no entra en su doctrina:

DON MANUEL.- (*Haciendo esfuerzos para serenarse.*) No, doctor, nada de locos. La terrible palabra no se oirá nunca en nuestro palacio. Vamos a darle vida a una leyenda. La locura es un sueño continuo.

BALLINA.- (*Con naturalidad.*) Pero la mentira tiene un límite... (p. 79.)

Don Manuel se encuentra nervioso y en ese estado explica que la mentira es algo que va con nosotros, depende de nosotros el situarla. La mentira no tiene límites, se mueve con nosotros, cambia y obedece a la voluntad y a las circunstancias. Quiere que él y Ballina tracen “el límite de nuestra mentira”:

DON MANUEL.- [...] El límite de nuestra mentira es la cancela de nuestro palacio. Hay que doblar en ella la guardia; y que no entre nadie sin nuestro permiso (p. 80).

Ballina intenta calmarlo y es entonces cuando se da cuenta de las advertencias de Carrasco, el cual tenía razón porque “no hay nada más peligroso que meter la verdad como una cuña en un bloque sólidamente formado por la mentira...” (p. 80). Ballina se ve encadenado en ese mundo edificado por don Manuel, cuyas fronteras se limitan al palacio. Un palacio que simboliza el espacio de la locura, del desorden, del desequilibrio mental, de la sinrazón.

Cae el telón acabando este segundo acto. Y lo hace justo en un momento álgido para mantener expectante al público que asiste a la representación o bien al lector que lee el texto, tópico en todo drama. Es un acto muy psicoanalítico, pues en él se dan teorías sobre la locura, sobre el método del psiquiatra austriaco... Nos damos cuenta de que esta farsa está montada por un personaje que en un principio parecía estar en su juicio, pero que realmente está enfermo, como se va manifestando progresivamente a lo largo del acto. Esta farsa comienza a irse de las manos, está descontrolada, puesto que realidad y ficción, sueño y vida, perturbación mental y razón empiezan a confundirse del todo. La sinrazón

parece dominar sobre la razón. Hay que llevar cuidado con lo que soñamos, ya que todo tiene un límite y no se puede quebrantar. En el momento en que se rebasa dicho límite, la razón queda a un lado y finalmente sucumbe. El enfrentamiento entre la figura representativa de la paranoia (don Manuel) y la figura representativa del raciocinio (Ballina) es determinante. Todo esto nos recuerda a los autos sacramentales que aparecen en el siglo XX, no con carácter religioso, sino como corriente de reateatralización contra la línea realista que asolaba los escenarios. *Sinrazón* tiene conexión con éstos porque hay personajes abstractos que simbolizan algo: en este caso, tenemos la razón en la figura del doctor Ballina y la sinrazón en personajes diversos, como don Manuel, el coro de locos... Esta lucha entre ambas abstracciones conlleva el caos. La catástrofe, pues, está a punto de iniciarse.

El tiempo que transcurre entre el acto anterior y el último no se precisa. Sin embargo, no debe de haber abarcado un segmento temporal muy amplio, puesto que al final del segundo acto ya vemos una fisura entre los dos caracteres o personalidades del médico y del paciente curado en apariencia, y en el comienzo de este último la acción se desarrolla en el gabinete del doctor, el cual intenta sanar a otro enfermo. Ballina se sigue aferrando a sus teorías, a pesar de lo sucedido anteriormente, y la ruptura se irá pronunciando de forma paulatina.

El tercer acto se abre con una extensa acotación que nos sitúa en el gabinete de consulta del doctor Ballina, ubicado en un rincón del jardín del Manicomio-Palacio, del cual lo separan unas vidrieras corredizas. Se describe el gabinete (diván, mesa, sillas, etc.). El médico viste bata blanca de trabajo. Éste y el Obispo están en el gabinete. El Obispo no parece atravesar un buen momento anímico, ya que su apariencia es desordenada y su aspecto es triste y resignado. El doctor está observando al paciente y

quiere indagar en su pasado, en el interior de su ser, como dicta el método psicoanalítico. Ballina cree que el Obispo se va a recuperar de su enfermedad mental. Entonces surge aquí uno de los grandes problemas de la existencia humana, tan característico del movimiento surrealista y tan empleado por otros escritores como Unamuno: se trata del interrogante sobre quiénes somos. El Obispo presenta una crisis de identidad y se pregunta quién es él, si no es obispo. Asistimos inmediatamente a una sesión del doctor Ballina que, mediante el psicoanálisis, intenta que el Obispo se cure, regrese a casa con su familia y viva su vida. Para ello quiere que le desnude el pensamiento. Así podrán saber cuál es su auténtica personalidad:

BALLINA.- Escúchame. Siéntate aquí. (*Lo sienta en el diván.*) Mira. Yo voy a buscar en tu pensamiento cosas que me interesan para que recobres tu salud. No son las cosas que tú pienses en el momento, sino otras cosas relacionadas con ellas, pero que no tienen, a lo mejor, nada que ver con lo que tú estés pensando. Cuando pensamos una cosa y discurremos sobre ella van surgiendo otras y otras, y las últimas, a lo mejor, no tienen nada que ver con las primeras, como si fueras enlazando muchos aros, unos con otros, para formar una cadena, y aunque todos se tocan sucesivamente, el último está muy distante del primero. ¿Comprendes? A lo mejor no tiene nada que ver con él. El primer aro puede ser feo, como la primera cosa que pienses, pero no importa, no tiene nada que ver con lo que vamos buscando. Vamos a ver. Contéstame a todo lo que te pregunte. Sin recelos. Sin reservas. Piensa que de ello depende tu felicidad, tu salida del manicomio, volver a tu vida de siempre; ser otro hombre. Vamos a ver, contéstame: ¿Tú recuerdas las cosas del colegio? ¿A qué edad fuiste la primera vez? Vamos, recuerda, ¿a qué edad fuiste al colegio? (pp. 82-83.)

Se procede, pues, al interrogatorio acerca de la niñez y del colegio. El Obispo se acuerda de unas peleas con un niño llamado Manolo Isla. Ballina quiere que cierre los ojos y concentre su atención en Manolo Isla para decir espontáneamente todo lo que vaya pensando al recordar ese nombre:

OBISPO.- Manolo Isla... Peleas... luchas... calor... confidencia... rector... (*Se resiste a seguir hablando. El médico anota.*) (p. 84.)

Freud considera que, cuando el paciente se resiste a continuar, llega el punto en el que nos acercamos al problema en cuestión. Ballina deduce que Manolo Isla confesaba con el rector y le hace ver al Obispo que no es obispo, sino un enfermo que va a curarse y para ello tiene que rechazar su ficción:

Esa ficción tuya hay que rechazarla; de lo contrario pasarás el día y la noche en tu celda de aislamiento. Todos los castigos caerán sobre ti, porque conviene que sepas... (p. 85.)

Ante la presencia inminente de Manuel, Ballina no tiene más remedio que contarle a éste que le ha dicho toda la verdad al Obispo. Es una verdad peligrosa. Manuel piensa que esa verdad es la de Ballina porque “cada uno tiene su verdad”. Ballina no conoce más verdad que una, que es la misma para todos. Don Manuel se encuentra muy excitado y le responde: “Eso no es cierto, doctor, cada individuo forma su verdad con los materiales que van bien a su vida. No hay dos vidas iguales. No es posible que haya dos verdades parejas” (p. 86). Esta teoría para el doctor es un disparate, un imposible. El debate sobre la verdad se presenta abierto.

Entra Marchena informando a éstos de que el pobre Obispo se ha vuelto loco quitándose los hábitos y pensando ahora que es boticario. Por eso cree que hay que “darle leña”, para que se convierta en cuerdo y no contagie la locura. Empieza a decir que no va a quedar ningún cuerdo, que el palacio se va a acabar de un momento a otro. Ante este comentario don Manuel lo echa de allí, ya que se ha puesto nervioso ante la idea de que el palacio se pueda terminar. Su actitud es tan agresiva que Marchena se asusta y se marcha. Al tiempo, entra la Reina, seguida de su cortejo de

damas. Se tergiversa, pues, la verdad. Las damas (Marquesa, Duquesa...) quieren baile, resultando cómica esta escena. Con objeto de complacer este deseo, Manuel se compromete a dar un baile para esa misma noche.

El doctor Ballina quiere pasear a solas con Beatriz porque cuando está con gente se alborota su imaginación y se transforma en Reina; cuando está solitaria es una mujer. El individuo presenta dos máscaras, es una cosa y a la vez la contraria, como podemos comprobar aquí. Recordemos *El Otro* de Unamuno o *El Quijote*, donde el personaje es a la vez Alonso Quijano y don Quijote. También nos remite a Jano o *Janus*, dios con doble faz en las partes delantera y trasera de la cabeza, identificado con el Caos en Ovidio.

La Reina le ordena a don Manuel que se marche y éste acata la orden, pero antes de irse, excitado, dice al doctor que no olvide “que la terrible palabra no se oirá nunca en nuestro palacio. Que la verdad es una para cada individuo. Una sola para cada uno” (p. 90).

Ya a solas con la bella dama, el médico la analiza psicoanalíticamente. Le comenta que está enferma y que se enamoró del rey cuando era pequeña por un retrato del monarca. Beatriz es como don Quijote que inventa a su Dulcinea y se enamora de un personaje ficticio. Le pregunta también por su último sueño, mientras Manuel entra sigilosamente sin ser visto, para escuchar la conversación entre ambos. La Reina quiere que Ballina baile con ella en la fiesta, él acepta y ella decide contarle su sueño. Beatriz soñó que estaba con el doctor en su cuarto, no llevaba corona –algo extraño porque normalmente todos los hombres de sus sueños la tenían– y ella estaba contentísima de tenerlo a su lado. Ballina le comentaba en dicho sueño que estaba enferma e iba a curarla, a sacarla de allí y que serían muy felices juntos. La muchacha le creía. Ésta

se está enamorando de él y quizá él también. Por amor se puede salvar, como don Juan Tenorio.

El dramaturgo utiliza la luz, puesto que hace uso de tres iluminaciones: sobre la Reina recae una luz blanca, color que significa pureza; sobre la cabeza del doctor se proyecta una luz verde, color de la esperanza, tal vez la fe que Ballina tiene en que Beatriz se reponga, o también puede tener connotaciones negativas, como en García Lorca y, de esta forma, indica su posible asesinato; sobre la escena una luz roja, tras el asesinato del doctor Ballina a manos de don Manuel, el cual celoso, lo coge del cuello y lo ahoga, cayendo la víctima al suelo. El color rojo de la escena simboliza el crimen, el acto cruel, la violencia, la pasión, la sangre..., puesto que el rojo es pasional, instintivo.

Hay gritos, todo es horror y locura desmedida. Don Manuel exclama que lo ha matado el rey, ya que el máximo mandatario es él y no otro. Además, él debe ser el rey de Beatriz y no Ballina. El doctor ha sido para él un traidor y por eso ha muerto. En ese espacio de enajenación mental no puede haber lugar para la cordura, no pueden colarse intrusos que boicoteen el reino de la perturbación psíquica. En *En la ardiente oscuridad*, de Buero Vallejo, ocurre algo similar, puesto que Carlos asesina a Ignacio por el amor de Juana y para que no finalice el proyecto llevado a cabo por don Pablo.

Salen locos a la escena tocando música y formando fila. La Reina está sobrecogida de espanto. Cae el telón. La ficción, la locura, la sinrazón ha vencido a la razón, a la realidad. En esta farsa de locos Freud ha sucumbido, ha sido derrotado. “En la matanza cruel del médico vemos casi la victoria simbólica de la subconsciencia animal, torturada de deseos y tendencias prohibidos, sobre la inteligencia racional”, nos comenta Bárbara

Sheklin Davis¹⁸⁸. Estamos absortos ante tanto loco en escena proclamando su verdad. Es una confusión sin límites. La frontera entre la realidad y la ficción, entre la razón y la sinrazón no está muy clara y es muy difusa.

De este drama podemos establecer unas breves conclusiones, así como podemos observar la relación de éste con la vanguardia y sus puntos de contacto con otras obras teatrales. De esta manera, hay que decir que *Sinrazón* es una obra en prosa que presenta una estructura muy sencilla. Si, en primer lugar, la acción comenzaba *in medias res*, los tres actos que la configuran corresponden al principio, nudo y desenlace. El acto primero consiste en la presentación de los personajes y en el planteamiento de la historia y de los temas que posteriormente se desarrollan. El nudo transcurre en el acto segundo y parte del tercero, donde el conflicto evoluciona hasta su desenlace trágico que constituye el final del último acto y, por consiguiente, de la obra.

El tiempo es de un día en cada acto, transcurriendo un poco más entre cada uno de ellos, pero no precisado por el autor. Éste no está indicado con claridad para contribuir de forma intensa a esa atmósfera de confusión que reina en la obra. En cuanto al espacio, observamos que se ubica la acción en un moderno laboratorio, en el Palacio de la Reina Beatriz y en un gabinete del doctor Ballina situado en dicho palacio.

Las acotaciones que hemos visto a lo largo del análisis sirven en su mayoría para describir los lugares y la vestimenta de los personajes, por ejemplo, las que detallan el Palacio de la Reina Beatriz, o los trajes opulentos que visten en él, a diferencia de los desaliñados atuendos del primer manicomio. Otras veces se refieren a gestos y actitudes de éstos. Incluso Sánchez Mejías da pautas de cómo se debe interpretar

¹⁸⁸ DAVIS, B. SH.: “El teatro surrealista español”, en GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ed.): *El Surrealismo*, Taurus, Serie El escritor y la crítica, Madrid, 1982, p. 332.

determinados segmentos dramáticos; señala cómo tiene que actuar el coro de locos cuando aparece por primera vez en escena.

Ya hemos comentado la preocupación del dramaturgo por la luz y la música que aparecen en la obra como elementos significativos. En efecto, la luz puede indicar el momento del día en que se encuentran (el mediodía, por ejemplo). Pero también puede significar esperanza o negatividad, pasión, crimen, pureza (luz verde, luz roja y luz blanca). La música marca la entrada de personajes importantes identificados aquí con la realeza. Por eso suena el clarín cada vez que entra la Reina o el doctor Ballina, que puede en un momento determinado alcanzar el estatus real. Al final del todo los soldados entran en escena tocando música, lo cual parece simbolizar la victoria de la sinrazón.

El lenguaje es sobrio, sencillo y elegante. No tiene florituras ni adornos; es conciso, expresivo y claro. Es teatralmente eficaz y entrecortado en el caso de la Reina, pues de esta forma intenta transmitir sus conflictos internos. Si el lenguaje presenta estas características, el estilo que adopta Sánchez Mejías se caracteriza por la misma sencillez y elegancia, evitando la monotonía. Los diálogos son fluidos y expresan información imprescindible y relevante. Unas veces se informa de datos necesarios para el desarrollo de la acción a través del código verbal: las conversaciones entre los personajes nos ayudan a conocer la idea de Manuel de construir un palacio en el que la palabra *locos* no se oirá, las personalidades de las figuras de la obra...; otras veces lo sabemos a través del código extraverbal: la música de clarín nos informa de la entrada de la Reina, los decorados nos facilitan la ubicación de la obra... Gracias, por tanto, a los diálogos y a otros elementos escénicos conocemos detalles sobre la trama, sobre las figuras teatrales, etc.

Los protagonistas son Ballina, Manuel y la Reina Beatriz. Entre ellos estalla el conflicto. Destacan las actuaciones del coro de locos que se creen soldados en esta historia llena de tensión dramática. A veces éstos se comportan como si fueran marionetas o figuras grotescas; incluso, presentan rasgos irónicos, crueles... El fondo de la obra es idealista, puesto que el hombre no vive sólo de la realidad cotidiana sino también de sueños. Ballina quiere enfrentarse a la vida con la verdad; Manuel quiere vivir de ilusiones y fantasías. Beatriz es un personaje complejo, puesto que roza la barrera entre la cordura y la locura y así nos recuerda al *Enrique IV* de Pirandello; tiene un monólogo brillante en el final del primer acto. Otros individuos que deambulan por el escenario son el Obispo, el comerciante, Sor Úrsula, Carrasco... Conocemos la existencia de un personaje aludido pero que no aparece en escena en ningún momento: el rey. Es notable el valor que tiene la colectividad, el ambiente. Alternan las escenas íntimas con las colectivas, donde llegan a desfilar más de diez locos en las tablas. En cuanto al doctor Ballina, hay quien cree que podría tratarse del doctor Lafora –que intervino en el estreno de *Sinrazón* con unas palabras y que goza de prestigio en aquellos años–, el doctor Laffite¹⁸⁹ –director del manicomio de Sevilla, que frecuentó mucho Sánchez Mejías cuando escribía la obra–, o un trasunto del propio padre del torero-escritor¹⁹⁰. Según Valdivieso Miquel, se respira en toda la obra la situación edípica¹⁹¹.

¹⁸⁹ Antonio Gallego Morell en el “Prólogo” a *Teatro* de Ignacio Sánchez Mejías (Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1988) comenta, en las páginas 31-32, la posibilidad de que el personaje del doctor Ballina tenga inspiración en el doctor Lafora o en el doctor Laffite.

¹⁹⁰ VALDIVIESO MIQUEL, E.: *El drama oculto. Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1992, p. 186.

¹⁹¹ VALDIVIESO MIQUEL, E.: *El drama oculto. Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*, cit., p. 173.

Sinrazón tiene relación con la vanguardia española, concretamente con el surrealismo¹⁹². Este movimiento se divide en dos vertientes: el surrealismo automático y el surrealismo basado en el subconsciente, lo irracional, lo irreal y los sueños. En España se adoptó especialmente esta segunda rama. *Sinrazón* más que en la técnica adopta en la temática este tipo de surrealismo. Nuestra obra propone el tema de la locura y el psicoanálisis, como ya sabemos. Se crea una realidad nueva e insólita –la del Palacio-manicomio de don Manuel– donde lo emocional y lo pasional predomina, al igual que se destruye lo racional. Los temas de la personalidad, la locura, los sueños, la complejidad de un individuo contradictorio, la realidad psicológica, el fondo psíquico del personaje, la influencia de Freud, la psique perturbada del individuo... adquieren máxima importancia. Don Manuel se nos presenta al principio como un ser normal, puesto que se ha curado, pero al progresar la obra, se enturbia su normalidad y se refugia en sus alucinaciones y sueños porque nunca ha estado cuerdo.

Todo esto conecta con el surrealismo. Pero también el hecho de que el héroe sucumbe y muere cruelmente, pues ha sido derrotado por la sinrazón. Por lo tanto, el protagonista es víctima y esa caída trágica implica, en este caso, el triunfo de lo salvaje sobre el ser humano. Es un mundo caótico y absurdo, en el que al final todos quedamos confundidos sin saber cuáles son las barreras entre lo real e irreal, entre la verdad y la mentira, entre la razón y la locura, como ya hemos indicado en otra ocasión. Los espectadores queremos indagar en la problemática planteada por el dramaturgo; profundizamos en los personajes y al mismo tiempo lo hacemos en nosotros mismos. Sánchez Mejías parece indicarnos que el

¹⁹² Bárbara Sheklin Davis, en su artículo “El teatro surrealista español”, en GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ED.): *El Surrealismo*, cit., pp. 327-351, expone unas características del teatro surrealista que he intentado aplicar a *Sinrazón*.

psicoanálisis supone un gran avance, pero no es suficiente para resolver todos los problemas del ser humano.

Esta obra, que se relaciona con el surrealismo por el mundo de la sinrazón y de los sueños, le confiere un aire moderno al teatro español, ya que se fundamenta en aspectos que después utilizarán autores actuales y reconocidos como Antonio Buero Vallejo. Así pues, la mezcla de cordura y locura aparece en dramas como *El sueño de la razón*¹⁹³, donde la sordera de Goya nos lleva a ese mundo de sombras y ensoñación. En *Aventura en lo gris*¹⁹⁴ sus personajes le conceden una gran consideración al mundo de los sueños, porque “soñar” es una especie de continuación de la vida y esto nos trae a la memoria las palabras de don Manuel en las que “la locura es un sueño continuo”. En *Aventura en lo gris*, Silvano expresa que “aprender a soñar sería aprender a vivir”¹⁹⁵, y que los sueños “serían una prolongación de la vida, pues “en el sueño es donde tocamos nuestro fondo más verdadero”¹⁹⁶

En general, podemos observar que temas semejantes a los tratados por el diestro andaluz en *Sinrazón* aparecen en varias obras, algunas de las cuales relacionaremos con la nuestra, además de las ya comentadas (*Las adelfas*, de los Machado, *En la ardiente oscuridad*, *El sueño de la razón* y *Aventura en lo gris* de Buero Vallejo, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, *El Quijote*, de Cervantes, y *La sirena varada*, de Casona). El comienzo de siglo supone para el teatro la búsqueda de nuevos elementos que contribuyan a la renovación de la escena. La influencia de Freud es

¹⁹³ BUERO VALLEJO, A.: *El sueño de la razón*, Edición de Mariano de Paco, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1991.

¹⁹⁴ BUERO VALLEJO, A.: *Aventura en lo gris*, en BUERO VALLEJO, A.: *Obra completa. I. Teatro*, Edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Espasa-Calpe, Madrid, 1994, pp. 409-483.

¹⁹⁵ BUERO VALLEJO, A.: *Aventura en lo gris*, en BUERO VALLEJO, A.: *Obra completa. I. Teatro*, cit., p. 436.

¹⁹⁶ BUERO VALLEJO, A.: *Aventura en lo gris*, en BUERO VALLEJO, A.: *Obra completa. I. Teatro*, cit., pp. 436-437.

fundamental para entender lo que está sucediendo. Por eso hay obras que utilizan una temática similar en ciertos aspectos.

Así pues, Ibsen ya indaga en la complejidad del ser humano en *El pato salvaje*¹⁹⁷ (1884). En ésta nos sumergimos en la búsqueda de la verdad y de la felicidad que conlleva a la desgracia, tal como le ocurrió al doctor Ballina. Además, si en *Sinrazón* teníamos el Palacio-Manicomio inventado por don Manuel para hacer realidad los sueños y deseos, en esta obra Hjalmar secunda la idea de su padre de montar en el desván un coto de caza compuesto por animales (un pato salvaje, palomas...). El padre realiza la función de cazar en el desván de su casa. Por otra parte, el médico convence a Hjalmar de que va a lograr hacer el gran invento del siglo en su oficio de fotógrafo, le envuelve de una ilusión que no es cierta; utiliza el método de las “mentiras vitales” para que Hjalmar viva una vida feliz rodeada de sueños. Un amigo, Gregorio Werle, se entromete en la felicidad de una familia construida sobre la mentira, provocando la ruptura del matrimonio y la trágica muerte de la hija de Hjalmar. Gregorio es un intruso, como Ballina, en el ambiente inventado por otros.

*Así es, si así os parece*¹⁹⁸ (1916), de Luigi Pirandello, ofrece el gran dilema de cuál es la verdad y de si realmente podemos llegar a conocerla. En esta comedia no sabemos quién dice la verdad: el señor Ponza o la señora Frola; tampoco sabemos quién es el verdadero loco. En este tema de la verdad y en otros, como la locura y las contradicciones del ser humano, la confusión, el mundo de las ilusiones y de las apariencias, se vincula a *Sinrazón*.

¹⁹⁷ IBSEN, H.: *El pato salvaje / Casa de muñecas*, Edición de Mario Parajón, Cátedra, Madrid, 1999.

¹⁹⁸ PIRANDELLO, L.: *Así es, si así os parece*, en PIRANDELLO, L.: *Obras completas*, Tomo I, Traducción de Ildefonso Grande y Manuel Bosch Barrett, José Janés Editor, Barcelona, 1956-1958, pp. 723-791.

En *Enrique IV*¹⁹⁹ (1922), de Pirandello, observamos la tragedia del contraste entre la realidad y la ficción, como en nuestra obra. Ante nosotros desfila la figura de Enrique IV, personaje que, al caer de un caballo en una cabalgata de disfraces, se cree que es de verdad Enrique IV. En su casa se establece su corte y los amigos y parientes favorecen la ficción. Esta situación nos recuerda al Palacio-Manicomio de la Reina Beatriz, donde todos los personajes viven una invención fundada en la locura. En *Enrique IV*, el personaje principal recobra repentinamente la razón, pero se siente excluido de la vida y por eso prefiere continuar fingiendo su locura. El médico se propone curarlo con la ayuda de Frida y Matilde. Cuando Enrique va a abrazar a Frida, Belcredi trata de impedirlo y nuestro personaje le atraviesa con su espada. Por ello, ahora la locura es necesaria para Enrique como condena y liberación al mismo tiempo.

*Brandy, mucho brandy*²⁰⁰ (1927), de Azorín, presenta la mezcla entre la realidad y el ensueño. Laura, su protagonista, tiene un sueño, en el acto III, en el cual se le aparece Lorenzo, el pariente que le ha dejado una inmensa fortuna, como viejo y después como joven. De ese sueño ella extrae la conclusión de que la vida es una ilusión, en la cual el hombre debe realizar sus deseos y debe huir de las normas sociales. En *Sinrazón*, de igual forma, don Manuel quiere realizar sus sueños y los de otros, quiere vivir de ilusiones. Laura despierta, se niega a creer que lo ha estado soñando y decide marcharse para conseguir sus propósitos; sin embargo, y en esto se diferencia de *Sinrazón*, el amor le hace volver a la realidad.

*Ifach*²⁰¹, de Azorín, escrito por estos años y estrenado posteriormente en 1933 y en 1942, pone en escena a unas almas que vuelven a la Tierra,

¹⁹⁹ PIRANDELLO, L.: *Enrique IV*, en PIRANDELLO, L.: *Obras completas*, Tomo I, cit., pp. 987-1058.

²⁰⁰ AZORÍN: *Brandy, mucho brandy*, en *Teatro*, Escelicer, Colección 21, Madrid, 1966.

²⁰¹ AZORÍN: *Teatro desconocido. Judit e Ifach*, Edición de Antonio Díez Mediavilla, y Mariano de Paco, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012. *Ifach* se halla en las páginas 155-211 de esta edición.

pero desempeñando otros oficios. Sin embargo, estos personajes no olvidan sus antiguos papeles y, como en *Sinrazón*, éstos se encuentran perdidos y confundidos entre lo que fueron y lo que son; como don Manuel en *Sinrazón*, Ifach deja que estas figuras puedan soñar, pero realmente lo que han vivido no es más que “la proyección de otras vidas”²⁰². Ambas presentan un desenlace en el que dominan el desconcierto y la muerte.

*Tararí*²⁰³ (publicada en 1929), de Valentín Andrés Álvarez, refleja el conflicto desarrollado en un manicomio, al sublevarse un grupo de locos que logran dominar a los guardianes de la prisión. Los personajes irracionales protestan contra las normas sociales y quieren ser libres. En el drama de Sánchez Mejías también los enfermos mentales se hacen con el dominio de la razón. Es una rebelión contra ésta lo que se advierte en ambas obras. La policía no sabe quiénes son los locos y quiénes los cuerdos, por lo que, como en *Sinrazón*, la mezcla y la confusión de los planos de la locura y la cordura son evidentes.

En ambas obras, los locos hacen lo que quieren e interpretan un papel, pues no tienen clara su identidad. En ellas el conflicto entre locura y verdad es evidente y ambos conceptos se oponen. No sabemos cuál es la verdad: don Paco, en *Tararí*, y don Manuel, en *Sinrazón*, son los locos que se hacen pasar por cuerdos y que van a dirigir el manicomio en sus respectivas obras. Dicho manicomio se convierte en un espacio en el que domina la locura, disfrazada de cordura. Ambos quieren aplicar su disparatada forma de curar a los pacientes, incrementando más la locura. Los dos personajes tienen su razón y su camino de la felicidad; ambos tienen su propia verdad, única posible en ese ambiente de ensueño y demencia:

²⁰² AZORÍN: *Teatro desconocido. Judit e Ifach*, Edición de Antonio Díez Mediavilla, y Mariano de Paco, cit., p. 208.

²⁰³ ÁLVAREZ, V. A.: *Tararí*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1929.

DON PACO.-Señores: He convocado esta asamblea porque como ahora somos nosotros los amos, los que vamos a imponer nuestra razón a todos los hombres, es menester que nos pongamos de acuerdo sobre lo que más conviene hacer con ellos²⁰⁴ (*Tararí*, Acto Segundo, p. 188.)

En estas dos obras aparece asimismo el tema del otro, con notas de humor, que se ve en la figura del visitante en *Tararí* y en los locos que desfilan tanto en *Tararí* como en *Sinrazón*. En ambas impera el caos y la confusión, y en la batalla entre la razón y la sinrazón, vence la locura y la libertad de los locos ambulantes. En los finales de estas dos piezas teatrales, se proclama ganadora la sinrazón provocando desconcierto. Si en *Sinrazón*, el médico muere en el desenlace, en *Tararí* se produce una injusticia final: los cuerdos son tomados por locos y encerrados:

COMISARIO.- ¿Quiénes?... ¿Quiénes?...

VISITANTE.-Mírelos, hombre, mírelos. Ésos. (*Señala a los CUERDOS.*)

COMISARIO.-Pues claro. Tiene usted razón. Voy a dar orden de que vengan a meterlos en cintura. ¿Pero cómo no habré caído antes...con esas caras?... (*Sale corriendo.*)

NOTARIO (*Dando grandes voces.*)-¡Esto es un atropello inconcebible! ¡Bárbaro... salvaje!...

DON PACO.- Tranquilícese, hombre, tranquilícese y óigame un consejo: le tiene a usted más cuenta ser de los pacíficos, porque si no le pondrán la camisa de fuerza. (*Se oye otro "tararí".*) (*Tararí*, Epílogo, pp. 210-211.)

Este “tararí” de un cornetín, que suena al final y en algún otro momento de la obra, nos recuerda al sonido del clarín en *Sinrazón*. Estos sonidos señalan un acontecimiento importante, relacionado con la locura.

²⁰⁴ ÁLVAREZ, V. A.: *Tararí*, en GESÚ, F. DI: *Vanguardia teatral española*, Clásicos de Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 188. En este libro Floriana di Gesú hace una edición de ésta y de otras obras. *Tararí* se halla en las páginas 165-211. Todas las citas textuales que manejo de *Tararí* están extraídas de este ejemplar.

Por último, *Tic-tac*²⁰⁵ (1930), de Claudio de la Torre, pone en escena a una familia que vive en el sótano de su casa. La hija y el padre se encuentran enfermos pero trabajan para poder sobrevivir. El hijo, que está verdaderamente sano, no trabaja y se pasa el día soñando; éste se suicida y va a parar al manicomio de los muertos, donde más tarde se reúne con el padre y la hermana. En dicho lugar le dan la oportunidad de que vuelva a la realidad y éste, en ella, renuncia a los sueños y abraza emotivamente a su madre. Hay en la obra una indefinición de los límites entre la realidad y el sueño. Con respecto a la obra, nos dice Rafael Marquina que el hombre tiene como único medio de evasión el sueño y que más que derrota hay resignación de un hombre que se enfrenta a su destino²⁰⁶.

Tanto *Sinrazón* como *Tic-tac* tienen muchos puntos de conexión. Así, por ejemplo, observamos en ambos dramas el tema de la vida como un sueño. La importancia de la ensoñación es innegable en las dos obras. En *Sinrazón* don Manuel deja soñar a los locos y en *Tic-tac* el hijo quiere vivir la vida soñando para no soportar la dura realidad:

HIIJO.- No es cierto. Porque sé lo que pasa es por lo que quiero dormir, soñar, olvidarme de todo. Porque conozco de cerca la miseria no quiero verla. ¡No le haga usted caso! Lo dice para molestarte. Yo quisiera hacer algo. Es lo que sueño todas las noches. Y lo haré, ¡vaya si lo haré!

HOMBRECITO.- Orgullosa, eso sí. Mala casa cuando se es tan débil. (*Suspirando.*) ¡Así ha sufrido el pobre!

HIIJO.- Tampoco es cierto. He pasado días muy buenos, pensando...

HOMBRECITO.- La cuestión es llevarme la contraria, pero créame usted: ha sufrido mucho. Como le decía, es un buen chico: afectuoso, sensible. Pero ni él mismo se conoce.

²⁰⁵ RÍOS TORRES, F.: *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*, Consejería de Cultura y Deportes, Colección Clavijo y Fajardo, Las Palmas, 1987.

²⁰⁶ MARQUINA, R.: "Tic Tac", *La Gaceta Literaria*, Turner, Madrid, 15 de octubre de 1930, Tomo II, p. 313.

HIJO.- Me conozco bien y por eso lo repito: no he sufrido... hasta ahora. A solas, en mi cuarto, he sido siempre lo que he querido. No he renunciado a nada. Durante horas y horas he vivido en mi mundo, en lo que es mío. He vivido de verdad, no como los de casa, que no piensan sino tristezas. (*Señalando al HOMBRECITO.*) Ni como ése, que sólo me habla de la muerte²⁰⁷. (*Tic-tac*, Acto primero, p. 232.)

En *Tic-tac*, el hijo está en el manicomio de los muertos y el director le insta a que sueñe, a que siga viviendo su vida soñando. En *Sinrazón*, don Manuel quiere que sus locos sueñen también en su vida. En las dos piezas teatrales es difícil delimitar qué es sueño y qué no lo es, por lo que hay muchos momentos de confusión de sus protagonistas. Si en *Sinrazón*, la locura es un sueño continuo, en *Tic-tac* la muerte se convierte en sueño continuo:

DIRECTOR.- Pero, ¿qué quieres hacer?

HIJO.- Dormir, dormir... ¡Como los muertos!

(*Tic-tac*, Acto Tercero, p. 267.)

En ambas obras observamos los temas del subconsciente humano, de la alteridad o del otro... En las dos el tiempo parece detenido a favor de los sueños y las locuras de los personajes, que ansían la libertad y la felicidad, obtenidas de distinta manera: en *Sinrazón* se conseguirán a través de la locura y en *Tic-tac*, a través del sueño.

Antonio Gallego Morell se pregunta si Sánchez Mejías habría leído el *Enrique IV* y *Así es, si así os parece* de Pirandello, *El pato salvaje* de Ibsen, *La comedia de la felicidad* de Nicolás de Euvrëinoff, o *El hombre misterioso* de André Lorde y Alfred Binet²⁰⁸. Puede que tal vez lo hiciera, pues era una persona culta, lector de clásicos o modernos. No obstante, el

²⁰⁷ TORRE, C. DE LA: *Tic-tac*, en GESÚ, F. DI: *Vanguardia teatral española*, cit. p. 232. *Tic-tac* se halla en las páginas 213-273. Todas las citas pertenecientes a esta obra están extraídas de esta edición.

²⁰⁸ GALLEGO MORELL, A.: "Prólogo" a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., pp. 32-33.

mismo diestro confesó que desconocía la existencia de *Enrique IV* y que no sabía de nada por el estilo. De todas formas, como hombre de intensa vocación literaria y buen amigo de los poetas del 27 y de los intelectuales de la época, es normal que estuviera influido por el ambiente de reforma que se estaba viviendo en aquellos momentos. Con esto su aportación y originalidad no quedan invalidadas; todo lo contrario, pues de forma personal contribuyó a la famosa renovación teatral de los años 20 en la escena española.

El drama del diestro andaluz está perfectamente pensado y meditado. Es un dato curioso que el torero visitara con frecuencia el hospital psiquiátrico de Miraflores, cercano a su finca, pues estaba muy obsesionado con el tema freudiano de la locura y de los sueños en aquel momento. Esto motivó la escritura de su primera obra teatral²⁰⁹. El resultado es un “juguete trágico” que sorprendió a todo el mundo y que supuso una innovación con respecto al teatro costumbrista que asolaba la escena.



Una escena de *Sinrazón*, en *Blanco y Negro*, 8 de abril de 1928, p. 78.

²⁰⁹ REYES CANO, R.: “Ignacio Sánchez Mejías y los actos del Ateneo de Sevilla (Diciembre de 1927)”, en *Revista de Estudios Taurinos*, Monográfico “Ignacio Sánchez Mejías. Periodista y dramaturgo”, coordinado por Jacobo Cortines Torres y Pedro Romero de Solís, nº 11, cit., pp. 125-140.

2.2. LA CRÍTICA DE *SINRAZÓN*

La obra logró muchísimo éxito entre el público y el sector de la crítica teatral. Periódicos como *ABC*, *La Voz*, *El Sol*, *La Nación*, *El Debate*, *La Esfera*, *Informaciones*... recogen sobre el estreno las opiniones de críticos como *Floridor*, Fernández Almagro, Díez-Canedo, José Alsina, Jorge de la Cueva, *Alejandro Miquis*, José de la Cueva, entre otros.

Es interesante traer a colación algunas de las muchas críticas que tuvo la obra de Ignacio Sánchez Mejías. La mayoría se deshace en elogios y subraya el aspecto novedoso de *Sinrazón*. Pero no todos los comentarios fueron positivos, ya que algunos –sólo una minoría– tuvieron palabras negativas hacia ésta, refiriéndose, por ejemplo, a la ingenuidad de la pieza o al abuso de las teorías científicas.

En *ABC* de Madrid *Floridor* hace hincapié en la expectación suscitada por parte de los aficionados a los toros y al teatro:

Se hablaba del drama de Ignacio Sánchez Mejía como de una corrida de “tronío”. ¿Qué traerá dentro?, se preguntaba –siguiendo el símil taurómico– mucha gente. La impaciencia y la curiosidad sólo eran comparables a las que un tiempo precedían a las corridas de Beneficencia. Pero nuestro punto de vista está en el presente, minutos antes de recibir el fuerte resplandor de la batería y de alzarse la cortina entre un silencio expectante, ese silencio que seca la saliva en los trémulos labios del autor, y más aún si se trata de un novel, al que le va a conferir la alternativa²¹⁰.

²¹⁰ FLORIDOR: “*Sinrazón*”, *ABC*, 25 de marzo de 1928, p. 50.

Floridor habla del “éxito más pronunciado y entusiasta revelador de un dramaturgo de positiva originalidad y temperamento, del que hay derecho a esperar jornadas tan beneficiosas, en su sentido renovador...”²¹¹. Destaca el estilo sobrio, “desembarazado de toda afectación”, la transmisión de la emoción. Sugiere como título para la obra “El palacio de la Reina”, ya que cuadra mejor a la obra. Por último, elogia la excelente interpretación de los actores, así como “la moderna interpretación escénica” de Mignoni.

José Alsina comenta que podría existir semejanza con obras como *Enrique IV* o *Así es, si así os parece* de Pirandello. No obstante, Ignacio tiene para él mucha personalidad:

Pero bien pronto se advierte que de no tratarse de simples coincidencias, nos hallamos, a lo sumo, ante una influenciación legítima, reveladora únicamente de lecturas y orientaciones actuales. Y es que la personalidad del novel dramaturgo se acusa con tan evidente vigor, tan apartada de toda clase de sumisiones imitativas, que sería impertinente e injusto todo intento comparativo ajeno al propósito clasificador. [...].

Procede, sin embargo, situarla entre las piezas de significación más moderna –inesperadamente removedora, por eso mismo, de las quietas aguas de nuestro teatro–, [...] ²¹².

Si continúa en esta línea, Alsina le augura un futuro prometedor. Subraya la calidad del trabajo del matador de toros. Según el crítico, el público no tardó en reclamar al autor en escena desde el primer acto. Estima la sobresaliente actuación de los actores y la modernidad del decorado de Mignoni. Con respecto a este último, recordemos que fue un magnífico pintor y escenógrafo, como podemos apreciar por sus obras y por los testimonios de la época.

²¹¹ FLORIDOR: “*Sinrazón*”, *ABC*, 25 de marzo de 1928, p. 50.

²¹² ALSINA, J.: “*Sinrazón*”, *La Nación*, 26 de marzo de 1928, p. 5.

Alejandro Miquis agrega en *La Esfera* que Sánchez Mejías es el primer dramaturgo que él conoce que ha abordado el problema del psicoanálisis. Prefiere esta obra a otras que figuran en los carteles:

Ya iba siendo hora de que nos naciera un dramaturgo capaz de enseñarnos con clásica sencillez, que parece a veces estudiada sobriedad, algo que, respecto a la terapéutica apropiada para el espíritu enfermo, nos interesaba conocer. Si ponemos en parangón esa obra del torero dramaturgo con casi todas las estrenadas con agobiadora pertinencia durante los últimos quince días por dramaturgos “de cartel”, seguramente que no serán las de éstos las que juzgaremos preferibles; y es que si no es totalmente cierto que el dramaturgo nace, pero no se hace, lo es de seguro que para hacerse necesita tener innata alguna condición especial²¹³.

Jorge de la Cueva también admira el trabajo de Sánchez Mejías, la buena interpretación de la compañía y anota el aplauso de un público que “se dejó arrastrar por el interés desde el primer momento”:

Se acusa una personalidad tan fuerte en Ignacio Sánchez Mejías, un sentimiento tan propio del teatro, una manera tan valiente y tan enérgica, que ha conseguido, con elementos ya conocidos, como las teorías de Freud acerca del psicoanálisis, las nuevas y discutidas doctrinas sobre las representaciones oníricas y algo ya tratado en el teatro, como la influencia de la ilusión, una obra original, moderna con atrevimientos que sin dar en la extravagancia superrealista son de una novedad atrayente.

El acierto consiste, a nuestro entender, en que de ninguno de estos elementos ha hecho base de la obra que no es así divulgadora de teorías, ni alegato en pro de ellas; todo tiene una justa significación de medio para preparar y justificar la acción dramática que llega en el momento preciso [...]²¹⁴.

Juan G. Olmedilla la sitúa en la vanguardia relacionada con Freud y Pirandello. Además, comprueba que la obra llega al público por su fácil

²¹³ MIQUIS, A.: “Sinrazón”, *La Esfera*, 31 de marzo de 1928, p. 9.

²¹⁴ CUEVA, J. DE LA: “Sinrazón”, *El Debate*, 25 de agosto de 1928, p. 4.

comprensión. Exalta como virtud principal la de marcar un equilibrio entre lo nuevo y la tradicional:

Lo suficientemente moderno para sorprender a la mayoría sin desconcertarla, y asequible a esta mayoría sólo lo estrictamente necesario para no concitar la justa desestimación de los espíritus selectos²¹⁵.

En cambio, Rafael Marquina subraya la ingenuidad de la obra, puesto que no ahonda lo suficiente en la subconsciencia:

El valor suele ser ingenuo. Y por lo mismo se pasa a las veces de precavido.

El Sr. Sánchez Mejías, autor de «Sin razón», que tiene acreditado su valor, parece como autor dramático un precavido ingenuo o un ingenuo precavido.

De esta extraña mezcla nacen y derivan, positivos y patentes, los defectos y las cualidades de su obra.

Por una parte, aborda lo trágico con la puerilidad de lo simplista; por otra, quiere justificarlo con aportación de teorías presidiarias y disquisiciones metafísicas.

Ambos actos de valor los realiza con la preocupación tranquila de quien no quiere detenerse a discernir dónde está el error y dónde el acierto. [...].

Parece que el núcleo genitivo, la intención inicial, el impulso primario, no son otros que los de dramatizar el patetismo y la fatalidad de un loco amor, de una razón que cae por segunda vez en la locura, empujada por la fatalidad. Drama de locos entre locos.

Para plasmarlo, el Sr. Sánchez Mejías no ha adentrado en el espíritu, no ha ahondado en la subconsciencia. Su manicomio es más pintoresco y exterior que patético y espiritual. De este modo, el patetismo no es más que lugar común y habilidad.

Al lado de esto, el cuidado con que el Sr. Sánchez Mejías, queriendo justificar la tragedia –que es por sí misma, en esencia, injustificable–, alardea de conocer teorías psiquiátricas y de saber resumir todo el freudismo, sobre no añadir eficacia alguna a lo dramático, es no sólo inútil, sino además contraproducente, por lo mucho que escribe y delata la flaqueza y artificio del drama. [...].

²¹⁵ OLMEDILLA, J. G.: “Otro estreno memorable en el Calderón. Triunfo de un autor nuevo con una obra verdaderamente nueva”, *Heraldo de Madrid*, 26 de marzo de 1928, p. 5.

La conjunción de estos elementos habría sido la obra dramática. «Sin razón» no llega a serlo. El autor la califica de juguete. El valor suele ser ingenuo. [...].

Le aconsejamos sin miedo a que nos obedezca, sin temor a que nos atienda; seguros, en definitiva, de que hará lo que le dé la gana. El valor suele ser ingenuo²¹⁶.

Rafael Marquina encuentra también virtudes en la obra, pero el desequilibrio existente entre los elementos que la conforman hace que haya más defectos que aciertos en la misma:

A juzgar por esta obra, el señor Sánchez Mejías posee indudables aptitudes dramáticas. Atisba certeramente el germen dramático y sabe plantearlo con recia y fuerte sobriedad. Algunas escenas de «Sin razón» lo acreditan muy briosamente, aparte el diálogo, que por lo general es ágil, fluido, correcto.

Pero todo esto, que en definitiva es intuición, instinto, cualidad ingénita, no se halla en «Sin razón» igualado, ni mucho menos, por lo que, en realidad, porque es creación, hace de escritor un autor dramático.

El mismo desequilibrio entre el propósito y la realización, entre el intento y el procedimiento, desvela la fundamental desviación, que en cuanto a realización dramática, imposibilita considerar como un acierto la obra del Sr. Sánchez Mejías²¹⁷.

Enrique de Mesa, en *El Imparcial*, ve en Sánchez Mejías una promesa gracias a esta obra, en la que se reitera la sobriedad y la ausencia de palabrería. Quiere resaltar el acierto del dramaturgo al no emplear un exceso verbal que podría haber llevado al tedio:

El Sr. Sánchez Mejías, sin excesivo zaguán de charla, sin murmuraciones de enfermeros y de hermanas de la Caridad, sobria y discretamente, nos plantea el tema de su obra. [...]. Es el esqueleto con

²¹⁶ MARQUINA, R.: “De torero a dramaturgo. El acontecimiento teatral de ayer”, *El Liberal*, 25 de marzo de 1928, p. 3.

²¹⁷ MARQUINA, R.: “De torero a dramaturgo. El acontecimiento teatral de ayer”, *El Liberal*, cit., p. 3.

nervios, músculos y piel, pero sin adiposidad de escenas ociosas ni flato palabrero²¹⁸.

El crítico de *El Imparcial* nos comenta los tres actos de que se compone la obra y nos dice que el público siente emoción con determinadas escenas, pero las teorías freudianas y las conversaciones sobre ciencia enfrían la obra:

La entrada del pelotón de enajenados –cosacos y coraceros de ilusión al mando de su capitán– impresiona al público. El Sr. Sánchez Mejías busca valientemente el resorte de la emoción humana en un medio peligroso. Muévase en la linde que separa lo patético de lo ridículo. Pero vence. La risa se extraña del espíritu del espectador, ahora sólo espoleado de una inquietud emotiva. [...].

[...]. Algo menos nos gustan en esta jornada y en la tercera los debates científicos entre el semiloco o semicuerdo fundador del extraño manicomio y el médico freudiano que lleva su dirección. Tienen frialdad de teoremas enunciados para su consiguiente demostración dramática. Y, a la verdad, no son necesarios. Al espectador le place enfrentarse con la Humanidad, aunque en este drama sea una Humanidad enferma. Lo que es la acción dramática mantiene viva la inquietud suscitada por el dramaturgo²¹⁹.

Termina su crítica haciendo una valoración de la interpretación de los actores y nos indica el aplauso general y algunas protestas por el final de *Sinrazón*:

El tiempo no da para más. De la interpretación poco hemos de decir. Si en algunos pasajes tuvo un tono general discreto –especialmente la señora Guerrero-López y algunas damas de su Corte– flaqueó y desmayó en los precisos momentos de empuje.

El Sr. Sánchez Mejías fue muy aplaudido al final de las tres jornadas, sin que faltasen en la última de ellas algunas muestras de reprobación²²⁰.

²¹⁸ MESA, E. DE: “El estreno de anoche en el Calderón”, *El Imparcial*, 25 de marzo de 1928, p. 16.

²¹⁹ MESA, E. DE: “El estreno de anoche en el Calderón”, *El Imparcial*, cit., p. 16.

²²⁰ MESA, E. DE: “El estreno de anoche en el Calderón”, *El Imparcial*, cit., p. 16.

El Socialista de Madrid recoge una crítica de R. Alba sobre *Sinrazón*, en la que destaca la originalidad de la obra y el gran acierto dramático de Sánchez Mejías por no recurrir a sentimentalismos ni a situaciones burguesas, dejando ver su intención de renovar:

El justamente titulado juguete trágico –sus tres actos son breves y constituyen un esbozo de comedia–, estrenado anoche en el teatro Calderón por don Ignacio Sánchez Mejías, es una obra originalísima, cuyo asunto, por su extraña novedad, tiene la virtud de despertar vivísimo interés en el auditorio. Las situaciones están trazadas con clara visión de la realidad de esos establecimientos y construidas con acierto, no exento de habilidad. Quizá adornándola con algunas escenas no fundamentales pudiera parecer más perfecto. A nuestro juicio, la discreción del autor prescindiendo de caminos trillados es el mayor mérito de la producción escénica que comentamos. [...].

Es muy plausible que Sánchez Mejías, sin bagaje literario alguno, sin el bagaje que corrientemente se exige para estos menesteres, se haya lanzado valientemente por un camino que no carece de novedad, prescindiendo de rutinas, de viejos moldes y del sentimentalismo o la “realidad” fingida de nuestros balbucientes autores dramáticos. También es posible que haya quien no le perdona su atrevimiento²²¹.

El periódico *El Sol* de Madrid también recogió unas palabras sobre el estreno de la obra, escritas por Díez-Canedo. Éste, en primer lugar, nos informa de la presencia de un futuro dramaturgo, así como del encanto de la obra:

Dos clases de espectadores engrosaban el público habitual de los estrenos: los que presentían un acontecimiento sin igual en los fastos recientes del teatro español y los que esperaban –nunca más indicada la frase– que hubiera “hule”. Ni unos ni otros han acertado. Es más “Sinrazón” más que obra buena, obra interesante. Hay en su autor, más que un dramaturgo, la posibilidad de un dramaturgo. [...].

[...]. Su juguete trágico [...] tiene, ante todo, brío, desenfado, acometividad gallarda²²².

²²¹ ALBA, R.: “Sinrazón”, *El Socialista*, 25 de marzo de 1928, p. 3.

²²² Díez-CANEDO, E.: “Sinrazón, juguete trágico, de don Ignacio Sánchez Mejías”, *El Sol*, 25 de marzo de 1928, p. 12.

Continúa comentando la obra, concretamente las virtudes de un drama muy bien conseguido, cuya acción se desdobra en dos planos y con el único defecto de usar demasiado las ideas psicoanalíticas de Freud. Sin embargo, es para él gratificante encontrar un autor que no se ciñe al teatro representado en la escena española hasta esos momentos; supone una salida de lo cotidiano, aunque tenga ecos de Pirandello:

Una acción en dos planos, el intelectual, en que razón y sinrazón se contrastan; el sentimental, que va revelándose poco a poco, por indicios más que por declaraciones, va desarrollándose hasta terminar en la escena de muerte, muy bien graduada en el acto primero, con el efecto bien conseguido –en parte por la excelente dirección de escena– del pelotón de locos, obedientes a la voz de su capitán, y la aparición de la Reina, con la obsesión de su desvarío; menos feliz en el acto segundo, que tiene una bella escena, la de las locas que ansían el baile (atinada expresión de su manía erótica), y menos aún en el tercero, cuya escena capital tiene el inconveniente de ser demasiado parecida a la confesión freudiana del acto anterior: esto es, en lo externo, la obra de Sánchez Mejías.

Su inconveniente mayor está en la utilización harto cruda de las doctrinas del profesor austriaco. Vallina, el médico, recita demasiado literalmente las lecciones de su texto. El autor ha creído conveniente dar juntas la teoría –en diálogos sin agilidad– y su aplicación poética en la parte viva y afortunada de su acción. La mezcla no es del todo satisfactoria. [...].

Sin embargo, es confortador el salir, una vez siquiera, del pan nuestro de cada día, casi siempre duro o mal cocido. Y aunque “Sinrazón” traiga a la memoria algo tan conocido como el “Enrique IV”, de Pirandello –no representado aún, que yo sepa, en castellano, pero leído por cuantos se ocupan de cosas teatrales–, y traiga mucho arrastre de pocas lecturas, tiene la suficiente personalidad para sobreponerse y vivir por sí misma. Sólo nos deja una curiosidad: la de ver cómo Sánchez Mejías se las arregla con personajes cuerdos²²³.

La Libertad de Madrid recoge un artículo de Antonio de la Villa sobre *Sinrazón*. En él se expresa la perplejidad que supone una obra como

²²³ DíEZ-CANEDO, E.: “*Sinrazón*, juguete trágico, de don Ignacio Sánchez Mejías”, *El Sol*, cit., p. 12.

ésta de un autor nuevo que, tras una larga carrera taurina, se atreve con el teatro y consigue una exitosa pieza teatral:

La traza de la obra presentada anoche por Ignacio Sánchez Mejías nos ha dejado un tanto perplejos.

Ya es bien larga nuestra vida; creemos estar bien experimentados y curados de todo, y de pronto tropezamos con algo que nos sorprende y nos deja sin saber por qué camino tenemos que mirar.

Una obra nueva, un autor nuevo. Si el autor como Sánchez Mejías supo en otro ambiente crearse una celebridad, nos parece que cuando ya maduro se lanza por otros derroteros bien antagónicos, no pasa de ser una genialidad, acaso un sórdido deseo de nueva emulación para estar siempre entre lenguas²²⁴.

En ese mismo periódico, a continuación de las palabras de Antonio de la Villa, aparecen publicadas unas opiniones de personalidades ilustres acerca del drama del diestro andaluz, que voy a transcribir en su totalidad por considerarlas trascendentes para nuestro estudio:

Opiniones en el entreacto.

De los consagrados recogimos éstas:

Jacinto Benavente:

- Ya lo he dicho: está bien. Sobre todo el primer acto.

Serafín Álvarez Quintero, o Joaquín Álvarez Quintero, o los dos:

- Sorprende que un hombre dedicado hasta ahora a una profesión tan ajena a la de escritor haya dado esta comedia. Es admirable, ante todo, la sobriedad con que está escrita, digna doblemente de tenerse en cuenta en un novel.

Enrique Mesa:

- El primer acto me parece francamente bien.

Honorio Maura:

- Muy bien y muy valiente. Ha logrado dominar la hostilidad de los que no le perdonan a un autor que lleve un cuello limpio.

Manuel Abril:

- ¡Ojalá tengamos muchas obras así, por el estilo! Por el estilo y por varias otras cosas.

En un grupo de escritores jóvenes.

Rafael Alberti:

²²⁴ VILLA, A. DE LA: "Sánchez Mejías triunfa en la escena. «Sinrazón», juguete trágico en tres actos, escrito por Ignacio Sánchez Mejías", *La Libertad*, 25 de marzo de 1928, p. 5.

- Hoy por hoy, en España, la más nueva. Por su intención, sobre todo.

Fernando Villalón:

- El ensayo más logrado de teatro moderno y la sinrazón de casi todos los prejuicios.

Ángel Lázaro:

- Desde luego es un latigazo para la digestión del burgués (Burgués en todo el alcance que tiene la palabra). Consuela ver ovacionar una obra de esas que algunos actores y autores vulgares tienen catalogadas como “comedias desagradables”, que diría Bernard Shaw.

Juan Chabás:

- Sin miedo a exagerar, es la primera obra de esta temporada que tiene una profunda dignidad de esfuerzo renovador. Sin habilidades, es decir, sin defectos. Y segura siempre en su propósito. Bellezas de emoción, de lenguaje. Y a veces intensamente de gracia lírica. Y el acierto sumo: ser teatro. Para minorías y para mayorías. Para toda la sala.

Vicente Aleixandre:

- Me parece que “*Sinrazón*” tiene toda la razón y todas las razones.

José Bergamín:

- Me parece que “es” y todavía más –y mejor– de lo que parece. Porque me parece que “es”, que “está”, con verdadera realidad dramática –poética– teatral. Con vida propia: ímpetu, destreza, novedad: novedad auténtica absoluta y relativa (¡oh, los críticos (?), los teatralistas alrededor!). Lección de pura elegancia intelectual para todos, el público, sobre todo.

Entre espectadores desconocidos.

Uno de butacas:

- Es indudable que un torero puede hacer un buen drama. Está demostrado. Lo que está por demostrar es que un dramaturgo pueda hacer una buena faena de muleta.

Uno del anfiteatro:

- Pocas tardes lo he visto tan bien como esta noche²²⁵.

Fernández Almagro resalta el hecho de que Sánchez Mejías no ha optado por hacer una obra de ambiente taurino, y por tanto no ha caminado por la senda más sencilla, sino que se ha arriesgado haciendo un drama de locos:

A bien poca costa podía Sánchez Mejías haber hecho una “andaluzada” más. Pero ha desdeñado lo fácil para buscar lo arduo. Ya en camino más penoso no hubiera sido extraño que se dejase ganar por la

²²⁵ VV. AA.: “Opiniones en el entreacto”, *La Libertad*, 25 de marzo de 1928, p. 5.

tentación de construir un drama de los llamados “de ideas”. Y tampoco ha caído en este laxo, porque su buen sentido le ha conservado la sinceridad. Ha preferido manejar locos en visión directa, sin atravesar tesis, dejando que la realidad interior de cada uno mande sobre sí y determine la acción, quebrada, por tanto, en dos o tres perspectivas de gran paisaje dramático²²⁶.

Éste encuentra artificiosa la disciplina que se impone a los enfermos mentales, consistente en dejarles llevar a cabo sus manías y caprichos. Para Fernández Almagro hay escenas de emoción y considera que todos los inconvenientes detectados en *Sinrazón* se deben a la poca experiencia teatral del dramaturgo. Califica esta exitosa obra de *distinta* con respecto a lo que se está haciendo en la escena de esa época, a pesar de las reminiscencias de *Enrique IV*, de Pirandello, de *La comedia de la felicidad*, de Euvreïnoff, y de *El pato salvaje*, de Ibsen:

Naturalmente, la primera objeción es fácil. La disciplina impuesta a los locos por la fórmula de su común manía trasciende un poco a artificio. No es la única convención que se echa de ver en la obra. Pero el cronista no se atreve a insistir, toda vez que el conflicto se proyecta en un plano al que no halla fácil acceso quien sea lego en las impresionantes disciplinas de la psiquiatría. El comentarista literario, como el público mismo, ha de atenerse a la emoción conseguida. Y ésta es cierta patentizada en escenas como la del obispo, por citar una concreta, y en matices fugitivos, acá y allá, que reflejan sacudidas de lo subconsciente: doble fondo de *Sinrazón* que vale al dramaturgo explorador su mejor y más sorprendente ejecutoria. El final mismo, bien abordado, es algo más que de *grand guignol*: interesante, sobre todo, como remate del duelo, o mejor riña, que solapadamente venían sosteniendo la razón, el amor y los celos. [...].

[...]. Lo demás, todo lo demás que le falla, puede darlo el estudio, la experiencia, el entusiasmo consciente... El primer acto de *Sinrazón*, y realizaciones aisladas de los dos siguientes, atestiguan un gran concepto en la literatura dramática y presagian un autor considerable.

En el aire cálido y polémico de los entreactos las gentes hablaban de *Enrique IV*, de Pirandello, y de *La comedia de la felicidad* de Euvreïnoff. (¡Cuidado con perder la cabeza!) Pudo aducirse al doctor aquel de *El pato salvaje*, de Ibsen, que trataba el dolor de la existencia

²²⁶ FERNÁNDEZ ALMAGRO, M.: “Estreno en Calderón de *Sinrazón*”, *La Voz*, 26 de marzo de 1928, p. 2.

por el procedimiento de las “mentiras vitales”. Pero estos recuerdos, que acaso posen en el fondo de *Sinrazón*, abonan su calidad de interesante, rica de abolengo y de intenciones, ajena al eterno conflicto doméstico en uso.

Podrá no ser *Sinrazón* una obra nueva, ni mucho menos lograda. Pero es, seguramente, una obra “distinta”.

Aunque pretendió asomar la oreja hacia el final la protesta, el éxito fue palmario y ruidoso²²⁷.

Para José de la Cueva, *Sinrazón* es una pieza teatral que sorprende por deberse a un escritor novel. Hay que juzgar ésta independientemente de su fama de torero y cree que está muy bien. Es simple y emocionante, aunque el diálogo pueda resultar algo pesado debido a la exposición de teorías científicas. Confiesa su sorpresa, ya que Sánchez Mejías ha llevado a los escenarios una obra que en nada se parece a la de los escritores noveles, ni a la de los que están afianzados en el arte del teatro:

Hay en la obra de Ignacio Sánchez Mejías calidades y condiciones que sorprenden en un novel y que extrañarían en muchos de los autores afamados de ahora.

Es por lo pronto un novel que no viene retrasado como suelen ser los que alguna vez vemos aparecer en los escenarios. Al presentarse por primera vez como cultivador del arte escénico viene pertrechado conforme a los últimos modelos, tiene algo propio que decir y sabe la forma de hacerlo.

Su obra, vista y sentida muy teatralmente, es sobria, clara, intensa y simple, con una simplicidad sintética a la que no es dable llegar a todos. Es sobre todo una obra en que se hermanan perfectamente el pensamiento y la técnica apropiada. [...].

Tal vez hay ocasiones en que el diálogo, en general bien hecho, se endurece y pierde agilidad al exponer teorías científicas –Freud está siempre en escena– que el autor cree preciso desarrollar como antecedente y que no ha sabido dar con suavidad en una conversación más natural; pero no se puede estimar como grave defecto éste que hace de la condición especial de la obra.

Yo declaro que entre las muchas sorpresas que me ha deparado la vida pocas han sido tan fuertes y tan completas como la que me ha proporcionado Sánchez Mejías como escritor. Su fama como lidiador

²²⁷ FERNÁNDEZ ALMAGRO, M.: “Estreno en Calderón de *Sinrazón*”, *La Voz*, cit., p. 2.

originó la expectación y obliga a analizarla y a juzgarla independientemente de su personalidad antes conocida. Es decir, que no puede basarse el juicio en la consideración relativa de “para un torero está muy bien”: no, hay que olvidar al torero y declarar “Está bien, francamente bien, y sería un espléndido principio para un hombre preparado únicamente para esta arte”²²⁸.

Hipólito Finat ensalza *Sinrazón* por su naturalidad y sobriedad, así como por la emoción que suscita. Destaca la notable belleza de la obra, en la que hacen acto de presencia la verdad y la burla expresada por los personajes de la obra:

Lo importante, sin embargo, es la emoción primera: sin ella no cabe la emoción retórica ni la especulación ideal. Y ella es incógnita resuelta con tres términos invariables: sinceridad, sobriedad, naturalidad. Al cabo brilla siempre un relámpago, breve o largo, de verdad y de belleza. [...].

[...]. Lo cierto es que el autor, burla burlando, pone en boca de los personajes ciertos comentarios socarrones: dicen que la verdad sale de la boca de los niños y de los locos. Pudiera ser que el señor Sánchez Mejía haya querido repasar la cinta de sus recuerdos jugando al loco²²⁹.

El crítico resalta los personajes de don Manuel y de la Reina Beatriz. El amor por ella, los celos y la psicosis dominan a éste y son determinantes en el asesinato del joven doctor.

Por otra parte, encuentra algún defecto sin importancia que atribuye a su poca experiencia y a la brevedad de sus lecturas, pero aplaude su inteligencia:

Justo es consignar que para seguir al señor Sánchez Mejía hasta el desenlace debemos hacerle varias concesiones importantes, concesiones de forma y de fondo. Pero ninguna capaz de negarle verosimilitud y

²²⁸ CUEVA, J. DE LA: “*Sinrazón*, de Ignacio Sánchez Mejías”, *Informaciones*, 26 de marzo de 1928, pp. 8-9.

²²⁹ FINAT, H.: “Estreno del juguete trágico en tres actos, original de don Ignacio Sánchez Mejía, titulado *Sinrazón*”, *La Época*, 26 de marzo de 1928, p. 1.

belleza al conjunto. Las intervenciones de “la Reina” en las tres jornadas quedan subrayadas certeramente con emoción e interés. Si las prestaciones involuntarias del señor Freud y la inhabilidad de ciertos efectos dramáticos le restan evidentemente brillantez al conjunto, ello debe imputarse a la inexperiencia del comediógrafo novel y a la liviandad de lecturas por él mismo acusadas.

¿Es que hemos descubierto un dramaturgo sensacional en el señor Sánchez Mejías? Esto no puede decirse. Hemos descubierto, sí, un hombre lleno de intuiciones originales, discreto, inteligente, que ha sabido dar la nota dramática sincera y teatral que todos esperábamos de otros ingenios literariamente mejor conformados. Y, sobre todo, hemos conocido un contraste fuerte, interesante, insospechado, en el hombre que se hizo aplaudir matando toros y ahora es aplaudido como autor dramático. Lo que hace falta es que en lo futuro sigan los aplausos...²³⁰

En *Sinrazón* sobresale la originalidad de ésta, entre otros muchos aciertos del torero, como señala Santorello en *Blanco y Negro*. El amor y el erotismo salen a relucir en este juguete trágico, pues es una fuerza que resurge del interior del individuo, desde la subconsciencia. Reconoce la “raza” de dramaturgo de Sánchez Mejías, cuya habilidad para el teatro no es por casualidad, sino por su talento; además los valores de la obra le convierten en un auténtico escritor de teatro. No obstante, Santorello advierte la existencia de algunos pasajes teorizantes que contrastan con la emoción del drama:

Ignacio Sánchez Mejías ha dado esta temporada la nota más aguda de originalidad en los teatros madrileños. [...]. A primera vista, en una ligera revisión del “juguete trágico” del famoso ex torero, tras el febril desasosiego del estreno y la algarabía insincera de los comentarios subsiguientes, se aprecia, en relieve, estos discutibles valores artísticos: originalidad, sobriedad, fuerza dramática, temperamento vigoroso, habilidad en la conducción de la fábula, dominio de la expresión teatral.

Sinrazón es un drama entre locos. Su desarrollo y desenlace son, sin embargo, perfectamente normales, vistos a la luz de la psicología del amor. [...]. Como poso eterno e inmutable, el amor alienta debajo de la locura, en el fondo de la subconsciencia, y llega incluso a superarla y a sojuzgarla. Y es de más real, más natural, más irreprimible en los locos

²³⁰ FINAT, H.: “Estreno del juguete trágico en tres actos, original de don Ignacio Sánchez Mejía, titulado *Sinrazón*”, *La Época*, cit., p. 1.

que en los demás hombres; por lo mismo que su expresión erótica no halla trabas en la conciencia.

Ésta es la idea que Sánchez Mejías ha realizado dramáticamente en su drama *Sinrazón*. Cuando prevemos en el incipiente dramaturgo condiciones temperamentales de gran autor, no es por mero capricho ni afán de conjeturas halagüeñas. Es que en *Sinrazón* se hallan notoriamente cristalizadas. Porque un dramaturgo que logra realizar con tan vigoroso dramatismo dramático la idea apuntada, sin recurrir, en los momentos álgidos, a la vanidad de las palabras excesivas e inexpressivas ni al torpe realismo del diálogo psicológico, sino que deja a sus personajes que hablen lo justo y, sobre todo, que callen sus sentimientos y pasiones –“el teatro es el arte de lo inexpressado”, ha dicho Bernard–, para que, con su tácita elocuencia, hablen esas mismas pasiones y esos mismos sentimientos, un dramaturgo que hace eso no es dramaturgo por azar ni por influjo de lecturas. Es, sencillamente, un dramaturgo específico, de raza.

Cierto que *Sinrazón* tiene pasajes discursivos y teorizantes. Son, en realidad, innecesarios al drama, y cuando éste brota, anega, con su fuerza, a las palabras. En los momentos culminantes del drama, el discurso se contiene frente al empuje de la pasión, que es mucho más expresiva, elocuente y sincera que las palabras²³¹.

Santorello indica también que la obra no es “cientificista”, sino que está en la línea de las nuevas tendencias que invaden la escena de las primeras décadas del siglo XX:

Sánchez Mejías, que conoce por lectura asidua las teorías del doctor vienés Freud y de sus comentadores y discípulos, se ha servido de ellas a modo de puntales para sostener científicamente la realidad artística de su obra, nacida de la observación directa y cordial de los paranoicos. No es, por lo tanto, un drama científicista, subordinado al empirismo científico, ni un muestrario de teorías nuevas o viejas, sino un drama sobrio y vigoroso, que tiene un inequívoco aire familiar con las nuevas tendencias teatrales²³².

Termina su artículo comentando la gran actuación de Mariquita Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero, Socorro González,

²³¹ SANTORELLO: “Actualidades teatrales: *Sinrazón*”, *Blanco y Negro*, 8 de abril de 1928, pp. 78-81.

²³² SANTORELLO: “Actualidades teatrales: *Sinrazón*”, *Blanco y Negro*, cit., p. 80.

Casterot, Juste y Capilla. Mignoni, escenógrafo de *Sinrazón*, también mereció el elogio.

Poseemos una opinión sobre *Sinrazón* del famoso doctor Lafora, publicada el 29 de marzo de 1928 en *El Sol* de Madrid. En ésta el doctor Lafora no se muestra muy partidario de este juguete trágico, puesto que trata el tema freudiano –tan desgastado, según él– de forma insuficiente y además pone en escena unas teorías que están en declive. Cree que Ignacio Sánchez Mejías no ha innovado tanto como se piensa y que los críticos han hablado favorablemente de la obra por motivos de simpatía hacia el torero:

Algunas alusiones de críticos teatrales a opiniones mías sobre la obra teatral “Sinrazón”, de Sánchez Mejías, dadas en privado la noche del estreno me mueven a explicar públicamente dichas opiniones, no solamente para evitar interpretaciones equivocadas, sino también para exponer un modo de ver estético, que quizá no coincida con el de algunos críticos, pero que creo vale la pena emitirlo, a riesgo de todas sus consecuencias.

Debo confesar, ante todo, que contrariamente a una gran mayoría del público, iba yo benévolamente dispuesto a oír la nueva obra de Sánchez Mejías; en gran parte, por los elogios desmesurados que había oído a personas que me merecen entero crédito como hombres de sensibilidad refinada; en no pequeña parte, por simpatía con el gesto del torero, que sólo por amor a la gloria se lanza a las empresas intelectuales en las que nuestro país necesita mucho de renovadores, y en parte también no pequeña, por simpatía personal sincera hacia el autor novel, a quien hace años conocí. [...].

[...]. Desde el primer punto de vista poco tenemos que decir los psiquiatras, pues su inocente contextura, a veces algo pedántica (simplicidad de manual), no es a nosotros, sino al público, a quien deba satisfacer. Aquel cándido alienista que se llama progresivo porque descubre a Freud cuando están en declinación sus mejores concepciones teóricas, y todavía quiere curar las psicosis de cualquier género con el psicoanálisis de los conflictos reprimidos, hoy que el psicoanálisis es ya, en la mayoría de los casos, sólo un medio de conocer y reformar, pero no de entrar bruscamente al enfermo, resulta nada interesante para el psiquiatra habituado a la gran riqueza casuística de su práctica y a los vaivenes científicos de las teorías patógenas. [...].

La valentía del nuevo autor consistía exclusivamente, por tanto, en exponer el viejo tema con personajes del manicomio, material usado y abusado en el teatro y en la novela, no siempre con buena fortuna. [...].

Sinceramente creo que si el autor hubiese sido cualquiera de los dramaturgos conocidos, y no el joven y simpático torero, la opinión de la crítica profesional hubiese sido contraria, como lo fue la de casi todos los espectadores que fuimos al estreno sin un fin trascendental y con la fe del carbonero. Repito, para atajar a la malevolencia, que no creo en dudosas influencias sobre nuestra honrada y culata crítica profesional, sino, simplemente, en una sugestión contagiosa, derivada de la ocasión, del descorazonante momento teatral español y de la indiscutida simpatía e ingenio nada común del nuevo autor, cuyas obras futuras seguramente confirmarán los destellos de capacitación (limpieza de diálogos, intención honesta en la creación, rapidez y precisión en la acción) que ya se vislumbran en esta obra primeriza²³³.

Más tarde, el 8 de abril de 1928, Manuel Abril alude a Gonzalo Lafora como enemigo de *Sinrazón*. No obstante, éste, que habla de la obra como si se tratase de una corrida taurina, utilizando términos propios del mundo de los toros, nos quiere transmitir su oposición a las ideas del doctor. Considera que un médico no puede entender las obras de un torero:

Había expectación; la Plaza estaba llena de espectadores y de curiosidad. Engalanada, por añadidura, como pocas veces la hemos visto. [...].

La lidia de Ignacio, sin embargo, no pudo limitarse a los toros anunciados en el cartel. Tuvo que habérselas con varios embolados, por completo fuera de abono, y con un capitalista de propina: el Doctor Gonzalo Lafora, que se arroja a cada paso a los redondeles artísticos empeñado en torear, entre profesionales, sin licencia.

Terrible la intervención del Doctor, y fuera, a nuestro juicio, de la fiesta. [...].

Esta corrida era, señores, como ya se anunciaba en los carteles –y ¡con qué calificativo de justeza y buen estilo!– un “juguete trágico”. ¡Por algo aprendió en los toros, este hombre! La fiesta de los toros es también juego trágico. Y de verdad.

Por eso creemos nosotros que no podrá un médico jamás entender las obras de un torero. Son opuestos. El torero juega con la vida propia y el médico con la ajena. El torero hace de su muerte y de su tragedia, un juguete; y el médico pretende que “no echemos a juego”, ni “a barato” (a barato mucho menos: con los honorarios no se juega) los recortes y

²³³ LAFORA, G. R.: “Una opinión sobre «Sinrazón», de Sánchez Mejías”, *El Sol*, 29 de marzo de 1928, p. 5.

faroles que dedica a los pacientes. Así no puede ser. Es posible entrar al toro con los terrenos cambiados; pero no tanto²³⁴.

Pese a algunas personas que aportaron opiniones negativas, comprobamos, pues, que, en general, el drama de Sánchez Mejías fue valorado positivamente por parte de un gran sector de la crítica, aunque detectaran algunos fallos de este nuevo e inexperto dramaturgo.

Sinrazón es una pieza teatral de indudable valor por lo que significó en aquel período de tiempo marcado por la conciencia de crisis. Ignacio Sánchez Mejías se propuso renovar la escena española. Si no hubiese muerto aquel 13 de agosto de 1934, quizá hubiera obtenido más triunfos en el ruedo teatral. De todas formas, siempre toreará en la literatura, ya sea como dramaturgo o como héroe de la generación del 27. Si en su momento la crítica y el público le otorgaron el premio concediéndole una merecidísima oreja por su éxito, no podemos nosotros ahora negársela al dramaturgo por su obra *Sinrazón*.



La crítica de *Sinrazón* fue abundante y favorable en la mayoría de los casos. Muchos periódicos informaron del estreno del “juguete trágico” del diestro. Esta imagen es un ejemplo de ello y corresponde a la crítica que *Floridor* realizó en *ABC*, el 25 de marzo de 1928, p. 50.

²³⁴ ABRIL, M.: “Lidia de tres toros bravos y otros varios embolados por el diestro –nuevo en la plaza– Ignacio Sánchez Mejías (El psicoanálisis chico)”, *Buen Humor*, 8 de abril de 1928, pp. 18-19.

3. ESTUDIO DE *ZAYA*

3.1. ANÁLISIS

Tras el éxito de *Sinrazón*, llega a los escenarios una nueva obra de Ignacio Sánchez Mejías: *Zaya*. Comedia en tres actos y en prosa. Esta pieza teatral se estrenó poco después de *Sinrazón*, concretamente, su primicia fue el 8 de agosto de 1928, en el teatro Pereda de Santander.

La expectación está de nuevo servida: un torero muy conocido regresa al teatro, después del triunfo cosechado por su primera obra, ambientada en un manicomio; *Sinrazón* gustó muchísimo en general al público, de ahí que esta obra suscite tanta curiosidad; además está representada por la misma compañía teatral que llevó a cabo la interpretación de su “Juguete trágico”: la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza. Muchas son las circunstancias que despiertan el interés de los espectadores, como podemos apreciar.

Por los testimonios que tenemos de la época conocemos algunos aspectos del reparto de actores. Por ejemplo, podemos saber que los dos personajes más importantes de la obra, como son Espeleta y don Antonio, están encarnados por Fernando Díaz de Mendoza y Thuillier, respectivamente. La crítica menciona la “asombrosa naturalidad” con que Díaz de Mendoza interpretó el papel del mozo de espadas y la magnífica actuación de Thuillier, que reflejó perfectamente la lucha interior de don

Antonio²³⁵. Rosario Pino interpretó a Bebel y “completaron el irreprochable conjunto Socorro González –admirable de expresión y de gesto en la miss–, la señorita Alcántara en el papel de niño, Justo, Díaz, Gris y Ortega”²³⁶.

Sin embargo, esta nueva obra es muy distinta a *Sinrazón*. Ya no estamos inmersos en un manicomio, sino que nos hallamos en una finca andaluza; ya no tenemos locos deambulando por las escenas en ese ambiente de locura y desenfreno, sí un mundo taurino inundando todo el teatro; ya no vivimos en la sinrazón, sino en los recuerdos de un pasado triunfal. Los personajes no hacen realidad sus locuras, sino que viven del recuerdo, de la añoranza y de la melancolía.

Zaya es una obra taurina, de ambiente costumbrista, donde se rememora constantemente el mundo de los toros y del campo andaluz, como ya hiciera en su novela *La amargura del triunfo*²³⁷, en la que aparecen algunos personajes con idéntico nombre (Espeleta y José Antonio). Ignacio Sánchez Mejías se centra en un tema muy diferente al de su obra *Sinrazón*. Por una parte, se trata de un tema muy esperado por estar escrito por un torero; pero, por otra parte, el público pudiera haber esperado otro argumento, una historia distinta y más intelectual, si se compara con *Sinrazón*. Precisamente, ésta pudiera ser una de las causas por las que *Zaya* no adquirió el mismo éxito que su primera obra, entre otras muchas que iremos viendo a lo largo de estas páginas.

Ignacio Sánchez Mejías se adentra en lo que ya conoce muy bien: la vida de un torero. El título de esta pieza teatral, *Zaya*, es muy apropiado, ya que ésta se refiere a la vida del personaje *Zaya*, torero ya retirado que rememora con nostalgia su pasado taurino. Este personaje reflexiona sobre

²³⁵ A.E.: “El estreno de *Zaya*, comedia de Ignacio Sánchez Mejías”, *La Voz de Cantabria*, 9 de agosto de 1928, p. 11.

²³⁶ J. V.: “Estreno de la comedia inédita, *Zaya*”, *El Cantábrico*, 9 de agosto de 1928, p. 2.

²³⁷ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, Edición e Introducción de Andrés Amorós, Berenice, Córdoba, 2009.

el paso del tiempo, sobre las diferentes etapas de su vida y sobre su propia retirada, que supone un antes y un después muy significativos. Según Antonio García-Ramos y Francisco Narbona, detrás de la máscara de *Zaya* se encuentra Ignacio Sánchez Mejías, quien quiso que su hijo no se dedicara a la profesión de matador de toros y al mismo tiempo siente añoranza por su oficio:

[...] En *Zaya* se refleja como en un espejo, un tanto empañado por las brumas y los años, el pasado de un torero que, retirado ya, ha hecho lo imposible para que sus hijos y su contorno social olviden sus glorias y servidumbres de su arriesgado oficio. ¿Trató Ignacio de llevar sus personales vicisitudes al escenario? No falta quien así lo piense. Sánchez Mejías fue en cierto modo, el *Zaya* de su obra. Quiso evitar que su único hijo varón reiterara su pasado taurino²³⁸.

Aunque pudiera tratarse de la propia vida del diestro andaluz, el título *Zaya* coincide con el nombre del picador Alberto Zayas (*Zayitas*) y también con el nombre del banderillero de Ignacio llamado Antonio Zayas, por lo que esta obra podría relacionarse con ambos personajes, como aprecia Antonio Gallego Morell en su edición del *Teatro* de Ignacio Sánchez Mejías²³⁹.

El subtítulo es “Comedia en tres actos y en prosa”. Efectivamente, la obra se desarrolla en tres actos –cada uno de ellos está conformado por una serie sucesiva de escenas–, escritos en una prosa rápida, en la que el aspecto costumbrista queda perfectamente reflejado. Precisamente, el lenguaje está dotado de una gracia popular y andaluza, que queda patente en los diálogos de uno de los personajes: Espeleta, cuyo nombre ya utilizó Ignacio para otro personaje en su novela.

²³⁸ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: “Ignacio y la generación del 27”, en *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., cap. 11, p. 162.

²³⁹ GALLEGO MORELL, A.: “Prologo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., p. 36.

En este subtítulo se hace referencia al género de la obra: “comedia”. Género adecuado para una obra de corte costumbrista como es ésta. Como ya hemos apreciado, Ignacio Sánchez Mejías reproduce en el personaje de Espeleta el habla popular andaluza, que se va mezclando con las expresiones inglesas, por parte de otros personajes. La obra tiene un tinte melancólico y reflexivo, sin embargo el lenguaje y el mundo taurinos van creando un aire cómico a lo largo de toda la pieza. Por ejemplo, lo vemos cuando Espeleta compara el juego del tenis, que practicaban los hijos del diestro en Inglaterra, con la práctica taurina:

BEBEL.- ¿Pero qué sabe Espeleta de estas cosas?

MARY.- ¡Ufl, una barbaridad, mamá, una barbaridad. Además, es divertidísimo. En Londres, no se perdía un partido como yo jugara. Cuando me veía con la raqueta en la mano, me decía: “¿Quién es el otro mataó?”—Fulano—. “Pos vamos a darle un repaso, que aquí no hay quien varga una perra gorda.” Cuando hacía una buena jugada me decía: “¡Olé!” A las pelotas rápidas las llamaba de Miura, y a las suaves, de Benjumea. Un día que recogí una pelota muy violenta, me dice muy ceremonioso: “Esa venía por el dinero de la temporá. ¡Buen pase le has dao, mujé!” Al principio no lo entendíamos nadie, pero, al poco tiempo, no se hablaba de tenis más que en el lenguaje de Espeleta. A los jugadores que los ganábamos fácilmente les llamábamos de Benjumea, y a los difíciles de ganar les llamábamos de Miura... (Acto I, pp.104-105.)²⁴⁰

Por tanto, observamos que el símil taurino empleado por el autor es extraordinario e ingenioso y va dotando al texto de una comicidad muy especial y llamativa.

Dentro del género de la comedia, podemos observar que *Zaya* se acerca al sainete costumbrista, puesto que se trata de una pieza dramática breve, de vis cómica, aunque en ocasiones presenta un carácter serio que perfectamente se combina con la comedia, de ambiente y personajes

²⁴⁰ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., Acto I, pp. 104-105. Las citas textuales de *Zaya* que aparecen en el análisis pertenecen a esta edición de Gallego Morell. *Zaya* se halla en las páginas 95-134.

populares. El contexto taurino, los quehaceres de la hacienda, las tareas del campo, la vida de una familia, las aficiones de unos personajes, la gente del campo, el lenguaje coloquial..., muestran claramente la veta costumbrista que caracteriza al sainete. Ignacio Sánchez Mejías manifiesta una vez más sus conocimientos literarios y consigue realizar una obra que se encuentra en la línea de otras obras que se estaban escribiendo y representando desde el siglo XIX hasta estos incipientes años del siglo XX. No olvidemos a dramaturgos como los hermanos Álvarez Quintero o Carlos Arniches.

El torero-escritor conoce muy bien el género del sainete costumbrista y, por ello, lleva a cabo una pieza teatral de escasa extensión y cuyo tema es muy frecuente en la literatura española: el gusto por lo taurino aparece en obras como *Las estrellas* de Arniches, *La alternativa* de Ángel Vergara, *El roble de la Jarosa*, de Muñoz Seca o *La cantaora del puerto*, de Fernández Ardavín. Ignacio Sánchez Mejías aporta su granito de arena adentrándose en el mundo taurino, que, insisto, conoce perfectamente, como ya hemos comentado. Sin embargo, esta pieza es algo más que una obra de raíz costumbrista, puesto que Ignacio profundiza en la esencia de sus personajes, en su realidad interior, como ya haría Unamuno en sus dramas.

Zaya se compone de tres actos breves, pero muy bien perfilados, de los cuales el primero posee cuatro pequeñas escenas; el segundo, cuatro también; y el tercero, que es más extenso que los anteriores, tiene siete escenas. En todas ellas está inmersa el alma del torero.

El primer acto corresponde claramente a un planteamiento, donde se nos presentan los personajes, se nos introduce en un ambiente rústico, concretamente, en una finca del campo andaluz –que nos recuerda a la finca del torero sevillano, llamada Pino Montano–, y conocemos el tema, el

inicio del conflicto acerca del pasado taurino que protagonizan los personajes principales, los cuales mantienen una lucha interna constante.

Su escena primera comienza con una situación muy costumbrista: Francisco, hombre de campo, le comenta al señor don Antonio que la señorita había ordenado arrancar el trigo para que luciesen mejor las amapolas; por supuesto, don Antonio no accede a este disparate. Además, Francisco le consulta labores de campo, empleando un acento andaluz, que Ignacio Sánchez Mejías transcribe perfectamente:

FRANCISCO.- Quería decirle a usted, que la estaca que se han plantao este año, hay que regarla, porque parece que no quiere llové y se van a perdé la estaca y el tiempo que se ha tardao en plantarla. Y quería preguntarle a usted también, qué le paece que hagamos con lo garbanzo: si le damo un repaso con la regabina o lo limpiamo con lo escardaos. (Acto I, p. 98.)

Don Antonio se presenta como un personaje que ha vuelto de Inglaterra y está aún desorientado en su vida cotidiana. Es más, el contraste de la vida y las costumbres españolas e inglesas son evidentes, como el mismo Francisco aprecia cuando compara el campo, los caballos, la maquinaria... de ambos países:

FRANCISCO.- Juanita, la hija del casero, la que se fue de doncella con la señorita, nos escribía desde donde estaban usted y nos contaba mucha cosa: el campo –nos decía– e aquí mu malo, pero lo cuidan mucho; el que rodea la casa no cría ni yerba, pero lo siembran y lo resiembran y le echan abono y le echan estiércol de cuadra y lo labran y lo riegan y lo cuidan, y aunque no sirve pa na, acaba por ponerse mu verde y mu bonito, tan verde y tan bonito como el manchón de la era del cortijo en el me de mayo.

Lo caballo son largo, flaco y desangelao: pero también lo cuidan mucho: a la cuadra le llaman «Bó» y son habitaciones mejore que la nuestra; siempre lo están limpiando, lo tapan con manta como si fueran persona y comen lo que quieren: la cebá y la avena se la jacen torta pa que la coman mejó; y también acaban por ponerse mu bonitos, tan bonito como lo potro de nosotros cuando vienen del campo pa verdérselo a la

remonta. Aquí no se labra con reja ni con arao de palo. Tampoco hay bueye ni yunta de mula. To se hace con máquina que son mu antipática y hacen mucho ruio, pero están mu limpia y mu pintada, tan limpia y tan pintada como la trilladora de nosotros cuando se guarda... [...] (Acto I, p. 99.)

Estas antítesis son muy claras e indudables, pero, además en esta oposición salen ganando los hábitos españoles, como observamos en esta apreciación:

FRANCISCO.- [...] apero de labranza pue que lo haya por ahí mu pintaíto; pero tierra como esta tierra y ganao como el ganao de esta tierra, no lo hay ande ha estao usté, ni en ninguna parte del mundo. (Acto I, p. 99.)

En esta primera escena es patente que se plantea ya uno de los conflictos principales que se van a desarrollar en la obra: la lucha entre la vida inglesa y la vida española. Además, éste se hace más patente en los diálogos, en los que se emplea un lenguaje popular típicamente español (que se ve en Francisco, por ejemplo) y la lengua inglesa –no olvidemos que, al final de esta primera escena, Bebel, mujer de Antonio, hace acto de presencia hablando en inglés–. Llama la atención, pues, la mezcla de registros que utiliza Ignacio Sánchez Mejías en esta escena, con lo cual refuerza aún más la disputa que se va a llevar a cabo a lo largo de toda la pieza dramática.

La segunda escena comienza con un diálogo entre don Antonio, personaje que nos recuerda mucho a su autor, y Bebel, su esposa, cuyo nombre es parecido al de Bebé, esposa de Carlos Morla Lynch, amigo del diestro²⁴¹. En esta conversación nuevamente se habla de la idea de arrancar

²⁴¹ GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., p.38.

el trigo para que luzcan mejor las amapolas. A raíz de ello van surgiendo diversas oposiciones:

- La oposición HOMBRE/ MUJER: el hombre representa la utilidad; la mujer representa la belleza, por ello es capaz de sacrificar todo por lograr la estética. En el texto, el hombre no quiere destruir el trigo, pues es necesario, sin embargo, la mujer quiere encontrar la hermosura, aunque, para ello deba deshacerse del trigo.

- La oposición SOCIEDAD ESPAÑOLA/ SOCIEDAD INGLESA: don Antonio insiste en la idea de que ambas sociedades son diferentes y, por tanto, sus costumbres son muy dispares; de ahí, que este personaje decida instar a sus hijos para que se comporten adecuadamente en el lugar donde se encuentran en estos momentos (un cortijo andaluz):

DON ANTONIO.- Tienes, como siempre, razón y me alegro que me lo recuerdes. Hay que advertir a Mary y a Toni cómo son las cosas en Andalucía, porque lo que en la sociedad que frecuentábamos era natural y corriente, en esta otra que vamos a vivir resulta extravagante y algunas veces ridículo, para estos hombres rudos y sencillos...

BEBEL.- (*Interrumpiéndole.*) ¿Pero han hecho algo que...?

DON ANTONIO.- No, nada que tenga importancia. Esto mismo de las amapolas. Toni, que monta a caballo con silla vaquera y broches... ¡Tonterías de esas...! (Acto I, p. 101.)

Pero esta conversación cotidiana no es más que una excusa para introducir lo verdaderamente significativo para el desarrollo del drama: surge el nombre de Espeleta y, con él, el peligro que supone este personaje, que representa de forma convincente las creencias y las tradiciones taurinas, el recuerdo y la añoranza de un estilo de vida. Para él la vida y el toro son la misma cosa; la sangre, el toro, el enfrentamiento entre la vida y la muerte, la valentía, el estoque, la muleta y el capote, las faenas, el traje de luces, el honor de servir a un matador de toros, el ritual taurino...

impregnan todo su quehacer diario. Es un sentimiento muy fuerte, un sentir que lleva muy dentro, que sólo su alma puede comprender, de ahí que Bebel vea amenazado su gran sueño: alejar a sus hijos y a su marido de la tauromaquia para siempre; esto es, anhela vivir igual que en Inglaterra, pero en territorio español:

BEBEL.- Verás: Espeleta, desde que llegó, parece otro hombre. Ya no hay forma de que se ponga un cuello. Cuando habla de ti, dice pomposamente: el mataó. Se ha puesto una guayabera blanca y una gorrilla, y se lleva todo el día con la Miss y con José Antonio, hablando no sé cuántos disparates y tonterías. La Miss también ha cambiado y por completo; y entre ella y Espeleta han puesto el cuarto de tu hijo que parece un museo taurino. Anoche han roto el jarro del agua del salón de estudio porque tu hijo empezó a torear a la Miss con una muletilla que le dio Espeleta y en uno de los movimientos se llevó por delante todo lo que había encima de la mesa. Tu hijo se asustó un poco y entonces Espeleta le dijo: «Esto no es ná, esto no es ná.» – ¿Y si me riñe mi madre? – «Si te riñe tu madre –le contestó– le dices, que comiendo yerba están los que van a da pa comprá una cristalería entera.»

DON ANTONIO.- Esa ocurrencia tiene gracia.

BEBEL.- A mí no me ha hecho ninguna. Sólo faltaba que después de llevarnos catorce años en el extranjero, esclavos de la educación de los chicos, venga un mozo de estoques a tirarlo todo por tierra con sus consejos y sus tonterías. (Acto I, p.102.)

Tanto la institutriz inglesa como José Antonio se sienten fuertemente atraídos por los toros y seducidos por Espeleta. Bebel quiere atajar el mal de raíz y, para ocultar el pasado taurino, pretende quitar de la casa todo lo referente a él:

BEBEL.- Yo pienso, y venía a advertírtelo, quitar de la casa todas las cosas que se refieran a los toros: cuadros, fotografías, dibujos, carteles, todo lo que pueda ser una visión que fomente las aficiones de tu hijo. (Acto I, pp. 102-103.)

Su hijo José Antonio conoce perfectamente las corridas de su padre, las cornadas que éste sufrió, los pases naturales, los tipos de toros, etc., por lo que Bebel quiere destruir los recuerdos y empieza a inquietarse de forma nerviosa: “Déjate de detalles, Antonio; por lo mismo que es verdad, hay que acabar con todos esos recuerdos” (Acto I, p. 103).

Entonces entran en escena (escena III) Toni y Mary, los hijos del matrimonio, después de jugar al tenis. Éstos muestran las fuertes influencias que Espeleta ha ejercido sobre ellos. Por ello, emplean expresiones como “desquite”, “le di un baño que lo vorví loco”, entre otras.

Bebel se desespera al comprobar que su hija habla de Espeleta como un ser divertido que entiende de tenis, aunque sea empleando la jerga taurina:

MARY.- ¡Uf!, una barbaridad, mamá, una barbaridad. Además, es divertidísimo. En Londres, no se perdía un partido como yo jugara. Cuando me veía con la raqueta en la mano, me decía: “¿Quién es el otro mataó?”—Fulano—. “Pos vamos a darle un repaso, que aquí no hay quien varga una perra gorda.” Cuando hacía una buena jugada me decía: “¡Olé!” A las pelotas rápidas las llamaba de Miura, y a las suaves, de Benjumea. Un día que recogí una pelota muy violenta, me dice muy ceremonioso: “Esa venía por el dinero de la temporá. ¡Buen pase le has dao, mujé!” Al principio no lo entendíamos nadie, pero, al poco tiempo, no se hablaba de tenis más que en el lenguaje de Espeleta. A los jugadores que los ganábamos fácilmente les llamábamos de Benjumea, y a los difíciles de ganar les llamábamos de Miura...

BEBEL.- Basta, basta, basta, que vamos a salir toreando. [...] (Acto I, pp. 104-105.)

Este parlamento demuestra que Mary ha aceptado de buen grado las expresiones taurinas empleadas por Espeleta. El hecho de que Mary también se esté acercando al mundo de los toros, a través de la figura del mozo de estoques, es un ingrediente más de desventura para Bebel.

La última escena de este primer acto pone a flor de piel el dilema planteado. Los campesinos, la Miss y Espeleta gritan eufóricos propagando la gloriosa faena de José Antonio, que es llevado a hombros, como buen torero.

En esta escena se entremezclan la lengua inglesa y la lengua española para hacer más hincapié en el conflicto presentado. Los vítores a José Antonio desquician por completo a Bebel:

ESPELETA.- ¡¡¡Viva mi mataó!!!

TODOS.- ¡¡Viva!! ¡¡Viva!!

BEBEL.- (*Entrando atropelladamente y gritando a la Miss en inglés.*) ¡Basta ya, vieja estúpida! ¡Prepárese su equipaje hoy mismo! ¡¡¡Salga de aquí, pronto!!! (*That's enough, stupid old woman! Make your thing ready just to day! Do go, at once!!!*)

(*Pronunciación: Dats inof, stiupid ould vuman! Meik yor cings rédi yost tu dei! Du gou, at uans!!!*) (Acto I, p. 106.)

Bebel no puede más con el mundo de los toros y arremete contra la Miss, en primer lugar, y, luego, lo hará contra el mozo de espadas. Ante esta reacción, don Antonio se enfada muchísimo con Espeleta y prohíbe la tauromaquia en su casa:

DON ANTONIO.- (*A los del grupo.*) ¡Largo de aquí! Que os entreguen la cuenta ahora mismo y que yo no vuelva a ver una cara de éstas en el cortijo (*pausa*). (*Salen todos.*) (*A ESPELETA.*) Si no fuera por lo que es, en este mismo instante te ponía en medio de la calle. Se necesita ser un bandido para pagar de esta manera lo que por ti se ha hecho. En adelante, entérate bien de lo que voy a decirte, pronunciar una sola palabra que se refiera al toreo es firmar tu expulsión de esta casa (*Al hijo, con enojo.*) Y tú, si vuelves a coger en tus manos un capote... (Acto I, pp. 106-107.)

Estas palabras se opondrán a los pensamientos de don Antonio al final de la obra, puesto que será después cuando desee que su hijo ame el toreo, aunque sea un poquito.

La última acotación representa claramente el sentimiento de tristeza y desolación patentes al final, en contraste con la euforia desatada por todos ante la faena del hijo, y es también símbolo del rechazo de una pasión muy arraigada en su alma: la pasión por el toro:

Apenas da tiempo a que se forme el grupo. La palabra del padre cortada, el gesto emocionado. Cae el telón. (Acto I, p. 107.)

Estamos, pues, ante un primer acto que nos sitúa en el problema que se va a plantear a lo largo de la pieza, como ya hemos señalado anteriormente. Es el inicio de una batalla que se alberga en el corazón de los personajes. Antonio es el eje central de toda esta situación, puesto que se encuentra “entre la espada y la pared”; se halla en medio del conflicto presentado. Por un lado, tenemos a Espeleta, representante de la tauromaquia, de lo español; por otro lado, está Bebel, representante de la vida inglesa y del olvido de lo taurino. Entre ambos personajes está Antonio, que, aunque al final del primer acto se ha decantado hacia la posición de Bebel, va a estar sometido a una verdadera indecisión angustiosa, a una lucha consigo mismo de especial trascendencia. El resto de personajes se ven contaminados por Espeleta, cuya forma de ser y de sentir el toreo seduce a éstos enormemente.

El segundo acto de la obra corresponde al nudo, puesto que es en éste donde se desarrolla detalladamente el conflicto de la historia. Ya en el primer acto se plantea todo el asunto que va a ocupar las páginas de este segundo acto. Don Antonio rememora intensamente su vida taurina, añora constantemente el ayer. De este modo, aflora un pasado que se siente cada

vez más vivo en el personaje, en contraposición con la nueva vida del protagonista. Ayer y hoy se enfrentan incesantemente, al igual que las costumbres españolas e inglesas que están contenidas en el pasado y en la actualidad respectivamente.

Todo esto se aprecia claramente en las primeras intervenciones de la escena I del acto segundo, ya que hay un diálogo entre Miss y José Antonio, hijo del torero retirado, donde se comenta que para hablar bien inglés hay que comportarse y vivir como tal, lo que conlleva una significativa conversión que se opone a ser español:

MISS.- (*Hablando en español trabajosamente y con marcadísimo acento.*) Todo tu inglés es lleno de incorrecciones. Te he oído decir que el caballo negro es ligero y en buen inglés el calificativo es siempre delante: el negro caballo es ligero. Hay que decir exactamente como se piensa. Para hablar español pensar como español; para hablar inglés pensar como inglés.

JOSÉ ANTONIO.- ¿Y cómo puede un español pensar como un inglés?

MISS.- Fácilmente. Viviendo su vida, leyendo sus libros, haciéndose a sus costumbres...

JOSÉ ANTONIO.- Eso es hacerse inglés.

MISS.- Precisamente.

JOSÉ ANTONIO.- Y se deja de ser español.

MISS.- No se puede ser inglés y español

JOSÉ ANTONIO.- Yo eso no lo comprendo, Miss. Ahora, cuando traduzco al español lo que oigo en inglés, me parece que está mal dicho. Antes, cuando traducía al inglés lo que oía en español, me daba risa, me parecía que en España no sabían hablar.

MISS.- Sí saben; pero piensan de otra manera y hablan de otra forma.

JOSÉ ANTONIO.- ¿Y yo cómo tengo que pensar?

MISS. De las dos maneras.

JOSÉ ANTONIO.- No puedo, Miss, no puedo. Me equivoco. Seguiré pensando en inglés como piensan todos. (Acto II, pp. 109-110.)

Espeleta es el único personaje que no piensa así, pues piensa “con la sangre”, “con la vena”, y ésa es la diferencia fundamental entre el pensamiento de los ingleses y el pensamiento de los españoles, como muy bien se indica en esta escena:

JOSÉ ANTONIO.- ¿Tú cómo piensas, Espeleta?

ESPELETA.- Yo con la sangre. To er mundo piensa con la cabeza: yo pienso como no piensa nadie en el mundo.

JOSÉ ANTONIO.- Ni te comprendo a ti, ni comprendo a la Miss.

ESPELETA.- ¿Qué dice la Miss?

JOSÉ ANTONIO.- Que los ingleses piensan de una manera y los españoles de otra.

ESPELETA.- ¡Naturalmente! Eso era lo que yo te quería decir. Los inglese piensan con la cabeza y arguno españole pensamo con la sangre. Y no te meta en ma averiguaciones que no vamo a formá un lío. Si quies vení a lo toro esta tarde, píele permiso a tu padre pero sin decirle que yo te he dicho ná. (Acto II, p. 110.)

Deducimos de estas palabras que José Antonio está confuso, perdido, no sabe qué opción elegir. También observamos que Espeleta es un personaje pasional que lleva muy dentro de sí toda la emoción y sentimiento fuerte y arraigado del mundo del toro, máximo representante de lo español. Es un personaje que origina el conflicto que se detecta en esta pieza dramática, pues él tiene unas raíces muy profundas en la tauromaquia y es el encargado de rememorar una y otra vez a don Antonio su antigua vida de torero.

Además, Espeleta incentiva esa afición taurina, contagiándola a todas las personas que lo rodean: Miss, campesinos, trabajadores de la finca, los hijos del diestro, amigos... Precisamente, incrementa dicho conflicto al empujar a los hijos de don Antonio a esa temida afición por parte de la esposa del señor y del mismo señor, el cual no sabe en qué lugar de la lucha posicionarse. Por ello, es un personaje portador de la tensión, de lo

prohibido tantos años en esa familia. De este modo, el recuerdo se hace presente gracias a Espeleta de forma insistente porque para el mismo personaje su vida no es recuerdo de lo taurino, su vida es el toro en sí, aunque parezcan haberlo olvidado o no entenderlo los dueños de la casa.

Espeleta sabe que los señores no quieren que él estimule la afición taurina a los hijos, de ahí que diga en esta escena a José Antonio que, si desea asistir a una corrida, le pida permiso a su padre sin que sepa que es idea de él. Por la conversación establecida entre el mozo de espadas y José Antonio, es evidente que a don Antonio no le hace ninguna gracia que su hijo participe de la fiesta tradicional por excelencia en la España de esos años:

ESPELETA.- [...] Si quíes vení a lo toro esta tarde, píele permiso a tu padre pero sin decirle que yo te he dicho ná.

JOSÉ ANTONIO.- No, no se lo pido, no le gusta y no quiero que se ponga serio. Voy al fútbol con Toni. Juega el Sevilla contra el Irún; perderá el Sevilla, me lo ha dicho Toni. (Acto II, p. 110.)

El sentimiento de rechazo hacia todo lo relacionado con el toro, que manifiestan don Antonio y doña Bebel, condiciona las vidas de todas las personas que están alrededor. Este odio conlleva la clandestinidad, puesto que todos los demás personajes han de ocultar la pasión que sienten hacia el arte de la tauromaquia, como perfectamente expresan las palabras de Miss, la cual admira la profesión de los toreros y las palabras de Espeleta, que se deshace en elogios hacia una fiesta que le produce emoción, sentimiento, felicidad, exaltación, y, sin embargo, es algo prohibido, un tabú que no debe salir a relucir en ningún momento y debe permanecer oculto:

MISS.- Yo no querer fútbol. Yo iría toros, pero la señora... ¡Oh la señora...! ¡Oh la señora! ¡Qué enojos toros!

ESPELETA.- Píale usted permiso. Yo la llevo. Toreo un torero que tiene armao un escándalo. Es peruano. Y menos mal que toavía en er Perú no es un crimen dedicarse a torero.

MISS.- Torero, torero. Si José Antonio fuera mío lo dedicaba a torero. ¡Qué bonito ser torero! Si en Inglaterra tuviéramos toreros no faltaría de nada en Inglaterra, pero...

ESPELETA.- Lo hombre e Inglaterra no sirven pa torero.

MISS.- ¡Qué lástima, qué lástima! ¡Tan bonito como es ser torero!

ESPELETA.- Dígalo usted muy arto, señora. ¡Tan bonito como e ser torero! Y, sin embargo, aquí paece que es un crimen. Hasta los retratos de los toro lo han escondío como si fueran retrato de mujere en cuero. Le meten a la criaturita esas cosas en la cabeza y va a llegá er momento en que lo hombre de España tampoco sirvan pa torero. Si usted hubiera venío aquí cuando er padre de este niño era torero hubiera usted visto cómo eran lo hombre en España. Paece que le estoy viendo la primera tarde que toreó con Bocanegra en Madrí: la plaza estaba de bote en bote. Era corría de Beneficiencia. En el parco regio toa la familia reá. En er tendío ma mujere que hombre. En la puerta dos mí persona que no poían entrá. Se iba a vé aquella tarde quién era mejó de los do. Cuando entré en er callejón con lo estoque en la mano, iba temblando como no he güerto a temblá en mi vida. Yo no he visto una cosa ma bonita que er coló de la plaza aquella tarde. Mi mataó tenía una corná envainá en er pecho que le cabían lo cuatro deo de una mano, pero había que toreá aquella corría pa que nadie pensara malamente de e, que lo torero que tienen vergüenza cuidan hasta der pensamiento de lo enemigo. Y salió herío y to lo que yo le diga a usted es poco. Cuando salimo haciendo er paseo parecían lo torero bichito de lú en medio del entusiasmo de aquer gentío. En er quinto toro, no se veía en la plaza ma que la figura de don Antonio; parecía que lo llenaba to. Había toreao un toro a su gusto y lo mató como nadie ha vuerto a matá desde que e se retiró der toreao. Er toro rodó hecho una pelota. Y er mataó en los medio solo, con la mano llena e sangre en arto, la muleta caía al lao der muslo, la cara serena pero artiva. Y la gente que estaba en lo arto parecía que la tenía a sus pies hasta donde llegaban lo sobrero que poco a poco iban tapando toa la arena. Los colore der tendío se borraron y toa la plaza se puso blanca piiendo la oreja. Y e, en lo medio, solo, sereno, artivo, como una estatua der Benlliure. (Acto II, pp. 110-112.)

Esta conversación entre Miss y Espeleta sobre la diferente naturaleza del hombre inglés, no apto para dedicarse al arte taurino, y el hombre español, en cuyo ser lleva implícito la fuerza y el talento del torero, es la excusa perfecta para introducir el tema de la prohibición de los toros en esa

casa, y también sirve para traer a colación un episodio que pertenece al pasado: la maravillosa corrida de la Beneficiencia, cuando don Antonio torea con Bocanegra en Madrid.

Esta intervención del mozo de espadas para contar aquella magnífica tarde constituye una descripción minuciosa y visual, puesto que sus palabras nos dibujan una plaza repleta de público, y, a través de ellas, oímos el gentío y la expectación, observamos los pañuelos que piden la oreja, vemos al hombre, al torero y al héroe, altivo y sereno. Espeleta parece retratarnos al mismo Ignacio haciendo su faena. Sus palabras dan un salto hacia el pasado y expresan claramente la pasión y la admiración que éste siente hacia la figura del torero, que se ha agigantado y se ha convertido en mito, al torear herido y al matar de forma tan perfecta a un toro, el cual se ha empequeñecido, tras rodar muerto, “hecho una pelota”, por el ruedo. El diestro se ha transformado, por su serenidad, por su belleza y por su gesta, en una escultura de Benlliure, el cual fue un famoso escultor de la época de Ignacio Sánchez Mejías que realizó importantes grupos escultóricos taurinos, como el que luce en el Mausoleo de *Joselito* (en el que unos gitanos desfilan y lloran al torero muerto), donde también será enterrado el propio Ignacio.

Espeleta, por tanto, muestra sus sentimientos, anhela esa ilusión taurina en esta primera escena del acto segundo. Su tiempo se para cuando habla de don Antonio; es como si hubiera vuelto al pasado y no hubiera avanzado hacia un presente y un futuro tan desoladores para él, porque los toros no estarán inmersos en ellos.

La escena II del acto segundo se inicia con un diálogo entre don Antonio y Espeleta muy interesante, ya que revela el anhelo de una vida pasada. Don Antonio ha escuchado todas las palabras de Espeleta y ha recordado gracias a él momentos inolvidables de cuando era torero.

Recuerda sus éxitos, las tertulias taurinas, el público, las ferias, sus admiradores... El recuerdo y la añoranza empiezan a pesar en el interior de Espeleta y don Antonio, los cuales echan de menos las tardes gloriosas en las que el torero hacía su mejor faena y él limpiaba la sangre del estoque y contemplaba el éxito de éste. La pasión de Espeleta es muy intensa y profunda, por ello es llevada a extremos insospechados, ya que volver a aquella realidad pasada es un deseo tan grande, que el personaje querría volver y después morir. La pasión equivale al deseo del recuerdo, a un anhelo intenso; él viviría de nuevo ese pasado glorioso taurino, aunque fuera sólo unos instantes y después viniera la muerte.

Dicha pasión, que, como hemos advertido, es deseo y muerte, resulta peligrosa, como se aprecia en este diálogo:

ESPELETA.- Ya lo creo. Pero no por vorvé a tené veinte año. Con la edá que tengo, con dié año ma, sin poé moverme de viejo, arrastrándome por el suelo, poé vorverme una vé siquiera y decile desde er callejón a un tendío entero, mientras limpiaba la sangre del estoque: este es er mejó torero que habéis visto. Es mejó que su padre veinte vece, ¡qué ya es decí! Y después morirme. Si quieres cortarme la lengua, córtamela pero no me tires de ella que mi lengua no sabe hacerse rogá.

DON ANTONIO.- ¿Por qué he de cortarte la lengua? Mientras que sea a mí a quien hables de esas cosas ¿qué importa? Ni siquiera hace falta que lo digas. Ya sé lo que piensas. Lo que no quiero es que hables de esas cosas a los muchachos. Es provocar disgustos y producir inquietudes inútilmente. (Acto II, pp. 113-114.)

Se produce una búsqueda del tiempo perdido, llena de pasión, angustia, melancolía y deseo. Se añora una etapa feliz que queda lejana y que duele cada día más porque ya ha desaparecido, ya se ha marchado. Vemos que a ambos personajes les gustaría volver a vivir otra vez aquella época con la edad que tienen ahora, para saborear mejor todo lo vivido en aquel momento. El paso del tiempo obliga a don Antonio, a lo largo de la obra, a cuestionarse si ha hecho lo correcto en su vida, si ha merecido la

pena llegar hasta donde ha llegado en ese instante, dejando atrás un pasado taurino que forma parte de su esencia, de su ser.

Este diálogo melancólico entre Espeleta y don Antonio es interrumpido por Bebel, a la que confiesa su marido que no le apetece ir a las carreras de caballos (afición muy inglesa), puesto que le pasa algo muy raro: tiene una sensación muy extraña que no había experimentado antes:

DON ANTONIO.- Sí. ¿Cómo no me van a gustar? Lo mismo que antes. Pero si vieras que me pasa una cosa rara. Al principio de llegar andaba con más libertad, con menos prejuicios; sabía que criticaba la gente mis gustos y mi manera de vivir y no le daba importancia, porque, en realidad, no la tenía; y, sin embargo, ahora empiezo a preocuparme de estas cosas. Ya ves que es una tontería: pues no me va gustando que me critiquen.

BEBEL.- Pero, tonto, unas carreras de caballos en Sevilla, donde va todo el mundo ¡no sé qué pueden criticarte...! (Acto II, pp. 114-115.)

El personaje principal parece tener miedo a las habladurías, pero, en realidad, no es su mayor preocupación. Lo que le sucede a don Antonio es que está sintiendo una emoción diferente, puesto que se está contagiando del sentimiento pasional de Espeleta hacia su vida pasada, tan vinculada al toreo. Espeleta activa en los más hondo de éste la melancolía y la añoranza del recuerdo; consigue removerlo y hace resurgir en él la casta torera que lleva dormida tanto tiempo en el alma del diestro, debido a los años vividos en Inglaterra y a la influencia de su mujer.

Al principio, don Antonio no necesitaba recordar, pues aún estaba muy imbuido en las costumbres y en la educación inglesas que Bebel no cesa de inculcar a su marido y a sus hijos. Sin embargo, Espeleta no ha olvidado tampoco la gloria de su torero favorito, ha vivido su vida como si estuviese sumido desde siempre en el mundo taurino. Por eso, cuando todos regresan a España, contemplan el campo y sus gentes, y observan las

costumbres del pueblo español, los sentimientos cambian: hay algo en el ambiente que sólo pertenece a la tauromaquia y al pasado taurino de los personajes. Espeleta es el que remueve toda esa sustancia, es el que despierta esa sensación “extraña”, esa emoción taurina... Antonio está sufriendo un cambio, una transformación que le impedirá olvidar, que hará que ya no sea el mismo y que necesite recordar para poder seguir viviendo.

Antonio está sumergido en el olvido al comienzo de *Zaya*, pero va experimentando un proceso similar al que sufrió Sancho Panza con respecto a Don Quijote: si Sancho Panza sufrió un proceso de *quijotización*, Antonio está experimentando un proceso de *espeletización*, ya que va sintiendo el recuerdo de Espeleta y va sacando a la superficie todas esas emociones pasadas escondidas en su alma.

La escena tercera comienza con una reunión familiar: Bebel y sus hijos, Mary, Toni y José Antonio, se preparan para irse a las carreras de caballos, mientras tanto, don Antonio decide quedarse en casa. Las acotaciones revelan que éste último ya no es el mismo de hace unos días, su nostalgia empieza a aflorar:

Salen todos. DON ANTONIO los acompaña hasta la puerta, seriamente cariñoso. (Acto II, p. 115.)

Queda solo en escena. Va hacia el balcón. Los ve irse. Hay una pausa larga. Él pasea y fuma. Está triste. (Acto II, p. 116.)

La soledad del personaje protagonista, al final de esta escena, como muy bien indica la anterior acotación, evidencia un cambio importante. Don Antonio está inmerso en sus pensamientos, los cuales ya no puede ocultar, y muestra preocupación en sus acciones (“pasea y fuma”). Observamos en él su nerviosismo, su zozobra y sus inquietudes. Además,

el silencio indicado en la acotación (“Hay una pausa larga”) marca un antes y un después: es un silencio hondo, agudo, delatador..., que incrementa la tristeza y la soledad mencionadas del personaje.

Esta breve escena es el punto de partida hacia un conflicto abierto, que da paso a una conversación muy significativa entre Espeleta y don Antonio. Una vez que Bebel y los chicos se han marchado, hay tiempo para pensar y sacar a relucir la añoranza de un pasado glorioso, el recuerdo del mundo taurino, tan prohibido en un lugar donde sólo hay cabida para la vida inglesa moderna.

Es el momento del triunfo de lo español, de la tauromaquia pues Espeleta sale a escena vestido de andaluz. La ocasión lo merece: va a asistir a la corrida de un muchacho peruano. Don Antonio considera que, si él fuera a ver torear a ese torero, la gente se extrañaría. Por eso, Espeleta le hace comprender que esa idea no es correcta, puesto que lo que está en boca de la gente es la renovada vida inglesa que el protagonista está viviendo en estos instantes. El contraste entre lo español, representado a través del toro, y lo inglés, símbolo de la modernidad y del rechazo hacia un pasado taurino, se manifiesta una vez más en las palabras de Espeleta:

ESPELETA.- ¿Chocarle a la gente verlo a usté en lo toro? Lo que le choca a la gente es no verlo a usté en toas las corrida. To el mundo preguntando ¿y er mataó? ¿Dónde está er mataó? ¿Dónde se mete er mataó? ¿Dicen que se le ha olvidao hablá el español? ¿Es verdá que el chiquillo chico es un fenómeno? ¿Es verdá que viven a la inglesa? ¡Y qué sé yo cuántas leyendas! Que comemos la carne crúa, que aquí no se pue hablá de toros –y eso es verdá–, que no bebemo más que bis-qui, que los criaos tienen medias colorás ¡y qué sé yo cuántas cosa! Yo la otra tarde le iba a pegá a uno en la barbería. Ya sabe usté lo que es la gente de esta tierra. Pero... como en er fondo pue que tengan razón... (Acto II, pp. 116-117.)

La lucha interna de don Antonio entre el querer (quiere asistir a la corrida porque es su esencia) y el deber (no debe ir a los toros porque todo ha cambiado y en su nueva vida está prohibido todo lo referente a la tauromaquia) se hace presente en las acotaciones que aparecen en esta cuarta escena:

Queda sólo, luchando consigo mismo. Por fin vence en él su deseo. (Acto II, p. 117.)

Coge un sombrero flexible que habrá sobre una silla y sin ponérselo, lo mira y sale por la puerta de la derecha, volviendo a escena inmediatamente. Atraviesa el escenario alegre y risueño, tocado de sombrero ancho. Ya próximo a la puerta del lateral izquierda vacila de nuevo y, obedeciendo a una determinación, se quita el sombrero y exclama: [...]. (Acto II, pp. 117-118.)

Precisamente con esta última acotación termina el acto segundo. En ella, observamos que aparecen elementos de gran trascendencia en la obra:

- El sombrero: las acciones de coger el sombrero y ponérselo implican alegría, felicidad, como perfectamente se indica, pues, de esta forma, el protagonista rememora el ayer y expresa su máximo anhelo de volver hacia atrás. El sombrero es, además, símbolo de lo andaluz y, por tanto, de lo español y de la fiesta taurina. Ponérselo significa el triunfo de su deseo. Quitárselo significa que ha triunfado el deber y el deseo ha sucumbido para dar paso a la tristeza.

- La acción de vacilar, unida al sombrero, expresa el conflicto interno a que se ve sometido el protagonista. Su anhelo es vencido por la obligación de desterrar de su vida los toros para siempre.

Las últimas palabras de don Antonio (“¡Espeleta, vete!”, p. 118) expresan el abatimiento de éste y la victoria del deber sobre el deseo, de la realidad sobre el sueño. Con ellas se baja el telón y el espectador o lector se

ve introducido en esa tristeza, soledad, desesperación y lucha constante del personaje principal. Se logra así la expectación del público y la identificación de éste con la situación tan tremenda planteada en la obra:

Se acaba el segundo acto incentivando la curiosidad del espectador. En estos momentos estamos en un punto culminante de la obra. Es entonces cuando empieza el tercer acto de *Zaya*, el cual corresponde al desenlace del conflicto desarrollado en esta pieza teatral. Se nos plantea un acto muy emotivo y muy tenso, pues en él confluyen diversos sentimientos y emociones que nos conmueven. Se produce una verdadera explosión de todos ellos. Dichos sentimientos tienen que ver con la tristeza, la pena, el recuerdo, la añoranza, la nostalgia, la sensación de pérdida y de vacío y, en ocasiones, la alegría. Son emociones sentidas plenamente por los personajes desde lo más profundo del alma. La tensión dramática del final es muy visible.

De esta manera, este tercer acto se inicia con una primera escena llena de sensaciones y sentimientos. Así, por ejemplo, se levanta el telón y una criada recoge una muleta para llevarla al cuarto de los enredos, puesto que en esa casa el mundo taurino ha de ser destruido y desterrado para que no aceche más a la vida cómoda y adinerada de la familia. Esta primera acción despierta en Espeleta el sentimiento de indignación y él mismo se encargará de custodiarla para que no caiga en el olvido. Son órdenes de Bebel, por lo que esas sensaciones de odio y de prohibición hacia lo taurino están fuertemente arraigadas en su corazón.

La acotación que aparece al principio del acto es significativa, pues el hecho de que el espectador contemple una muleta en una silla y una criada limpiando hace que se pueda imaginar que todo lo que representa el mundo de los toros ya no vale, ya no es visto con buenos ojos en esa familia:

Al levantarse el telón una CRIADA hace la limpieza del despacho y, dando ésta por terminada, recoge una muleta –que habrá sobre una silla–. Cuando se dispone a salir, entra ESPELETA. (Acto III, p. 119.)

Espeleta va a cuidar la muleta, además le habla como si fuera una persona porque para él, como ya hemos comentado, es un sacrilegio intentar deshacerse de la muleta con la que don Antonio lidió el toro de su despedida y olvidar así al gran torero que el señor fue en un tiempo:

ESPELETA.- (*Doblando la muleta sobre la mesa.*) ¡¡Conque al cuarto de lo chisme!! ¡Perdónala, hija, perdónala, que no saben lo que jase! Habrá oído desí lo trato de matá y te quieren llevá al cuarto de lo trato... Pero aquí estoy yo pa guardarte en tu sitio. (Acto III, p. 120.)

Es un momento triste para Espeleta, que no quiere destruir el mito del diestro, pero, al hablar con la muleta observamos que éste no pierde su sentido del humor y que, además, juega con el lenguaje: “Los trastos de matar”/ “el cuarto de los trastos”.

En estos instantes Bebel echa en cara al mozo de estoques que haya quitado a la criada la muleta, la cual es llamada por ella de forma despectiva “trapajo”, pues Bebel, como ya sabemos, siente repulsión hacia lo taurino. Para ella la muleta no sirve para nada, es más, desentona con el despacho y, por ello, le estorba, pero no sólo de ese lugar, sino de sus vidas también. Espeleta, sin embargo, no lo ve así, porque es un hombre agradecido con lo que le ha dado de comer tantos años. En suma, es un hombre que da su vida por los toros, que siente la tauromaquia como si su vida dependiera de ella, ya que para él la vida y el toro son lo mismo, y no quiere olvidar que, gracias a ese pasado taurino glorioso de don Antonio, ellos son lo que son en el presente:

ESPELETA.-Si no lo descompone, señora; to lo contrario, lo compone. Con esto se ha compuesto el despacho, lo dormitorio, el cuarto de baño, el cortijo, la casa de Sevilla, el papel del Estao... too lo que tiene er mataó. Porque además de servime a mí de armoá en lo trene, a don Antonio le servía pa ganá too lo que ha ganao con lo toro... Y después de componé tanta cosa, aunque descomponga er despacho, no está bien que vaya con lo otro trasto; éste e un trasto aparte. ¿A usté no le gusta verla? Yo me la llevo; pa mí e una satisfasió. (Acto III, p. 121.)

El enfrentamiento entre Espeleta y Bebel está completamente abierto y se intensifica aún más, pues Bebel no soporta los recuerdos taurinos y Espeleta es el portavoz de ellos:

BEBEL.-Ya tiene usté bastante satisfacción con haber hecho torear a su mataor la otra tarde.

ESPELETA.-Yo no he hecho toreá a nadie, señora; fue e que quiso torear. Vio que la gente se reía porque lo niño no se atrevían a torear y como nunca le ha gustao que se rían de esta casa, cuando salió un buey se echó abajo y con este trapajo, hizo lo que ha hecho siempre que lo ha cogío en su mano. Y a lo que se estaban riendo le llegó la barba a la sintura.

BEBEL.- Y usté muy satisfecho recoge ese trapajo, que es un trapajo, y lo guarda muy hondo, donde yo no lo vuelva a ver con todos sus recuerdos taurinos, de los que tampoco quiero volver a tener noticia.

ESPELETA.- Esté usté tranquila. (Acto III, p. 121.)

El odio que siente Bebel hacia los toros, tan incomprensible para Espeleta, puede estar justificado si pensamos que es madre y esposa antes que nada y, como tales, ha sufrido por su esposo cuando éste toreaba y no quiere sobrellevar otra vez el peso y la preocupación de una madre hacia un hijo que se está jugando la vida en la plaza de toros. Ignacio Sánchez Mejías, al trazar este personaje, se inspiraría en el sufrimiento que tuvo que padecer su mujer, sus hijos y todos sus seres queridos cuando él toreaba. Esta reacción de Bebel supondrá la renuncia de lo taurino en el hogar.

Así pues, la acotación última de la primera escena demuestra que ya no queda nada perteneciente a los toros en esa casa. De hecho, Espeleta se lleva consigo lo que queda en el despacho: muleta, cartel y fotografía del torero. Con él se van todos los recuerdos, puesto que es el único dispuesto a recordar:

BEBEL sale. ESPELETA acaba de liar la muleta, descuelga el cartel y la fotografía de DON ANTONIO y cuando lo tiene todo recogido y se convence con la vista de que no queda nada, se dispone a salir, y al atravesar la escena entra DON ANTONIO. ESPELETA queda al lado de la puerta. (Acto III, pp. 121-122.)

La escena segunda es muy breve. En ella se refleja a un Espeleta cabizbajo y emocionado, que abandona su hogar para regresar a Sevilla con su hija. Su presencia estorba, no es grata para Bebel, que no se ha comportado con él como debiera, como indican las palabras de Espeleta:

DON ANTONIO.- ¿Qué dise? ¿Qué ha pasao?

ESPELETA.- Ha pasao que tu mujé (*Balbucente y emocionado.*), que tu mujé... (*Hace por salir.*)

DON ANTONIO.- ¡Espeleta!, ¿qué te pasa?, ¡¡habla!!

BEBEL.- (*Apareciendo en la puerta.*) Yo te lo explicaré...

ESPELETA.- Tu mujé te lo va a explicá.

BEBEL.- (*Altiva.*) ¿Qué es eso de tu mujer? ¡La señora se lo va a explicar!

ESPELETA.- (*A ella.*) Hoy, no. (*A él.*) Tu mujé te lo va a explicá. (*Mutis de Espeleta.*) (Acto III, p. 122.)

Espeleta significa mucho para don Antonio, de ahí que éste ruegue a su esposa para que impida que Espeleta se marche para siempre de allí. Si a Bebel parece no importarle, pues la marcha del mozo de estoques supone el

silencio del recuerdo taurino, a don Antonio le afecta demasiado, ya que necesita su presencia para recordar:

DON ANTONIO.- No hay que exagerar las cosas. De rodillas, no: pero de pie, sí. De pie... dile cualquier cosa; ¡pero no le deje que se vaya...! A medida que voy siendo viejo, además, además der cariño de ustedes, cada vez necesito más de Espeleta. (*Toca un timbre.*) Espeleta es para mí todo el recuerdo de mi juventud, de mi vida violenta y vivida. Mi consuelo en mis momentos de derrota, mi espejo en los momentos de triunfo; unas veces mi juez, otra mi apasionao, siempre mi amigo, mi mejor y más querido amigo... y ¡tan bueno...! (Acto III, p. 123.)

La emoción de don Antonio inunda estas páginas y es traspasada al lector que contempla impotente el adiós de Espeleta y, con él, de toda una vida feliz y sincera. La marcha de su querido amigo supone el final definitivo de su etapa como torero, constituye el abandono y el olvido del ayer. Además, el mozo de estoques es la persona que mejor conoce al protagonista, es la figura central de su vida, la cual siempre está con él en lo bueno y en lo malo, ya que es su “consuelo” y su “espejo”, y es el único que le obliga a recordar quién es verdaderamente. Es realmente quien ayuda al protagonista a recordar y a reafirmar su auténtica identidad. La dureza del momento no pasa inadvertida al espectador, que puede sentir las mismas emociones que los personajes que desfilan por las tablas.

En la escena IV se produce un contraste con la anterior, puesto que si en la escena III la tensión ha invadido todo el escenario con la supuesta marcha de Espeleta, en ésta parece que no ha ocurrido nada y se establece un diálogo entre Francisco y don Antonio sobre la cosecha y el campo:

DON ANTONIO.- ¿Qué avena ha dao la parva de ayer tarde?

FRANCISCO.- Se echaron cinco carretá; salieron cincuenta y una: han dao a dié cuartilla; es pa vorverse loco...

DON ANTONIO.- (*Ausente.*) Pa vorverse loco. (Acto III, p. 124.)

En apariencia la conversación que envuelve la escena versa sobre las tierras, el campo, los perros, etc. No obstante, posee un trasfondo significativo:

- Se habla de que, aunque cuides mucho la tierra, si no llueve lo suficiente, la cosecha no marcha bien y, como consecuencia, se pierde la ilusión. Esto quiere decir que no todo en la vida depende de uno y que, cuando estamos por ello desanimados, más vale abandonar:

FRANCISCO.-Una avena que estaba rebosá de salú y porque no llueve en abrí sale a dié y cuartilla. Labre usté la tierra. Toa la cosa hecha a su tiempo; too mu bien cuidao. Y luego, mire usté pa arriba y si no quié llové, tiempo perdío. Dan gana de quitarse de labraó. Cuando se tiene ilusión en una cosa que no depende de uno, ma vale dejarlo.

ANTONIO.- (*Ausente.*) Si se puede, más vale dejarlo. (Acto III, p. 124.)

Antonio se muestra ausente, como indica la acotación, pues efectivamente se siente resignado en su nueva etapa; está desanimado y no tiene más remedio que aceptar que su vida de torero ya se ha acabado.

- Cuando Francisco habla de su anécdota con su perro en presa y captura de una liebre, se hace una especie de parábola que viene a significar que, cuando uno pierde la cosecha (algo que ha trabajado mucho), es mejor no haber sido nunca agricultor (no haber puesto esfuerzo en algo que se va a perder), por lo que uno debe intentar no ilusionarse con cosas que no va a conseguir:

FRANCISCO.- Yo era afisionao a lo gargo. Tenía un perro. Y en el perro too mi amor propio. Cuando cogía una liebre paresía que era yo er que la cogía; cuando cortaba a otro perro me paresía a mí que era yo el que lo cortaba. Un día fui a casá con el aperaó del Conde. Er tenía una perra. Saltó una liebre guapa. Se emparejaron lo dos. El mío pegó primero; se despegó la liebre y la perra cortó al perro por cuatro cuerpo de caballo. Er perro ca ve se queaba ma lejo, como si le tiraran der

rabo... A mí me paresía que me estresaban por dentro. Me dio coraje; luego me dio pena...

DON ANTONIO.- ¿Y qué hiciste?

FRANCISCO.- Lo regalé. En las cosas que no pué uno meté dentro no se debe poné la ilusión. Si hubiéramos corrió el aperaó y yo, yo cojo la liebre. Uno pue hasé lo que quiere con uno mismo, pero las cosa de nosotros cuando están en otras mano no dan ma que disgustos. Cuando se pierde una cosecha que uno ha cuidao mucho, dan gana de no habé sio nunca labraó. (Acto III, pp. 124-125.)

Francisco, igual que si fuera Patronio en *El Conde Lucanor* del infante don Juan Manuel, da un consejo a su amo, utilizando anécdotas o historias referentes a él. Además, nos recuerda a la “Parábola del buen sembrador” pero a la inversa porque, si en ella se dice que, si siembras mucho y bien, cosecharás frutos, en ésta se dice que no siempre depende de uno, puesto que puedes trabajar mucho y, según las circunstancias, no siempre vas a obtener el beneficio deseado.

- Cuando don Antonio habla de lo malo que es perder toda una cosecha, observamos que esas palabras pueden simbolizar su vida, pues es triste perder una parte, pero, sobre todo, es horroroso perder toda una vida, su vida de torero que le ha dado tantas cosas maravillosas y que acaba por completo con la despedida de Espeleta, ya que, en cuanto se marche definitivamente su amigo, se irán con él todos los recuerdos taurinos para permanecer por siempre en el olvido:

DON ANTONIO.- Cuando se pierde una cosecha que una ha cuidao mucho, lo que da es pena... Pero, en fin, si no responde la avena responderán los maíces. Lo malo es cuando se pierde toda una cosecha. [...]. (Acto III, p. 125.)

Don Antonio, además, se expresa de forma más campechana que al principio de la pieza teatral y, desde el punto de vista lingüístico, emplea peor la lengua castellana, puesto que es su manera de intentar recuperar su

pasado humilde como persona del campo y, al mismo tiempo, su modo de hablar cuando era torero:

DON ANTONIO.- Po anda con Dios, hombre, anda con Dios. Y tené cuidao con los fuegos. (Acto III, p. 125.)

Don Antonio quiere ser el que era, ahora que siente que lo ha perdido; añora el ayer, sus costumbres de antaño y su forma de vida pasada. Ahora, la educación y los hábitos ingleses no son para él, no porque no les parezca adecuados y correctos, sino porque no forman parte de su personalidad, no responden a su esencia y a su ser. Él quiere reencontrarse de nuevo consigo mismo; el anhelo y la nostalgia son cada vez más fuertes. El paso del tiempo ha dejado huella y quiere recuperar el ayer.

La escena V comienza, precisamente, haciendo hincapié en la idea de pérdida de la cosecha, es decir, cuando se pierde especialmente si uno no se ha esforzado por mantenerla y protegerla. Don Antonio habla de “remordimiento”, refiriéndose al desasosiego que él mismo siente por no haber hecho lo posible por continuar la tradición taurina en su casa, en su hogar, en su vida. Sabe que no se ha esmerado lo suficiente, reconoce que no ha hecho nada por recordar el pasado, incluso siente culpa por haber intentado olvidar. El monólogo del personaje principal que abre esta escena es un claro ejemplo del dolor que siente en esa tremenda lucha interior que está atravesando en estos momentos:

DON ANTONIO.- (*Hablando consigo mismo.*) Cuando se pierde una cosecha por falta de agua, da pena. Cuando se pierde por falta de cuidado la pena es más amarga porque se mezcla con el remordimiento. (Acto III, p. 125.)

Esta escena es memorable, puesto que don Antonio hace una trascendente confesión a su esposa: Espeleta no puede marcharse porque es una parte de él, Espeleta contiene todo el ser de su amo, contiene la vida pasada de don Antonio, y, por ello, este instante protagonizado por los personajes es verdaderamente amargo:

DON ANTONIO.- No. Tú sabes que yo no puedo querer que tú me lo traigas a la fuerza, pero también sabes que no quiero que se vaya. Te dije que Espeleta era para mí un recuerdo, y te dije mal: Espeleta es una parte de mi mismo cuerpo, de mi misma alma; quizá lo más robusta porque todas las cosas que, poco a poco, fui arrancándome de ella iban, poco a poco quedándose en él, y si yo no las echaba de menos era porque él las tenía; es desí, porque yo las tenía guardadas en Espeleta. Ya ves si será importante que Espeleta no se vaya de mi lado. (Acto III, p. 126.)

Si Espeleta se marcha, el diestro ya no será el mismo: su ser se perderá con Espeleta y la tristeza y el sufrimiento inundarán las entrañas del protagonista. Su adiós definitivo se llevará todo el pasado taurino de don Antonio y, sin él, no habrá nadie que le dé vida a esa memoria.

El discurso acerca del recuerdo es significativo y, al mismo tiempo, hermosísimo. Don Antonio, que ha sufrido una variación importante a lo largo de la obra, reconoce que todo en esta vida cambia; por ello, cuando vivían de los toros, el día a día era doloroso, pero, sin embargo, el recuerdo de esa lucha, de ese peligroso trabajo, de sus glorias taurinas... proporciona vitalidad, fuerza, felicidad. Espeleta, de esta forma, adquiere un mayor protagonismo, puesto que él es recuerdo y, al mismo tiempo, transmite a su amigo la alegría y el amor que ofrece dicho recuerdo.

Es el momento en el que el matrimonio decide que Espeleta no se irá. Además, don Antonio considera que su hijo José Antonio no irá a Inglaterra porque quiere educarlo él mismo. Esto contradice las ideas de Bebel, aunque, resignada, acepta lo que su esposo ha propuesto:

DON ANTONIO.- (*Cambiando de tono.*) No. Tiempo tenemos de ocuparnos de eso... Me dijiste que el sábado se van los Medina a Inglaterra y que querías mandar con ellos a José Antonio... Lo he pensado bien y tengo decidido que no vaya.

BEBEL.- (*Irónicamente, mal disimulando su enojo.*) Me parece bien. Lo puede educar Espeleta.

DON ANTONIO.- (*Con entereza.*) Quiero educarlo yo. Quiero hacer de él un hombre capaz de llevar personalmente las fincas de campo que tenemos. Esto, no puede hacerlo Espeleta; pero tampoco lo pueden hacer en Inglaterra. (Acto III, p. 127.)

A propósito de la vocación de José Antonio, que, según su madre, quiere ser militar, observamos que don Antonio no quiere que su hijo se dedique a un oficio peligroso, igual que Ignacio Sánchez Mejías, el cual volvió a los toros con una edad madura, para evitar que su propio hijo se dedicara a su misma profesión. Bebel demuestra en sus palabras que lo que verdaderamente le importa es la reputación de su hijo, por lo que prefiere que éste haga carrera militar, antes que taurina. De este modo, se establece un pequeño debate en el que don Antonio defiende el oficio de torero, aunque no tenga un puesto social reconocido:

DON ANTONIO.- Militar, no. Muy bien apartarlo del peligro de los toros; pero hay que poner doble empeño en apartarlo del peligro de la guerra. A mi hijo no se le ha perdido nada en la guerra.

BEBEL.- (*Interrumpiéndole.*) Ni en el toreo.

DON ANTONIO.- En el toreo... Tampoco.

BEBEL.- (*Insistiendo.*) Conforme en que hay peligro en ser militar, pero... un militar tiene siempre otra reputación social que un torero.

DON ANTONIO.- (*Rápidamente y con dignidad.*) ¿Cómo? Cuando los toreros tenían mala reputación social –hace ya mucho tiempo– toda la reputación social de España estaba a la misma altura; los toreros no entraban solos en las tabernas, iban del brazo de los aristócratas. Cuando sanaron sus gustos y cambiaron sus costumbres, han ido también de su brazo por todos los salones de su sociedad. A mí –que soy torero– no me conociste en ninguna taberna de ningún suburbio. Fue en tu propia casa invitado por tu propio padre. (Acto III, p. 127.)

El diestro retirado querrá que sea su hijo el que decida qué hacer con su vida. Así, la escena VI contiene una conversación entre padre e hijo para tratar este asunto tan delicado. En ella, José Antonio quiere agradar a sus padres y ser lo que ellos quieran que él sea:

JOSÉ ANTONIO.- ¿Pero tú qué quieres que yo sea?

DON ANTONIO.- A mí... me gustaría que tú fueras como yo: que te gustara mucho el campo... Puedes estudiar la carrera de ingeniero agrónomo, y con las fincas que tenemos, calcúlate las cosas que puedes hacer. Tu buen caballo... tu traje corto... hacer tus faenas de herradero... convidar a tus amigos... torear unos becerrillos; se divierten ustedes... Y luego, el campo deja mucho dinero; cada vez serás más rico; me ayudarás a llevar la labor, ¿qué te parece?

JOSÉ ANTONIO.- (*Vacilante.*) A mí... si tú quieres... seré agrónomo... (Acto III, p. 129.)

Don Antonio trata de convencer ilusionadísimo a su hijo para que se dedique al campo y a la ganadería, pero no es ésta la verdadera vocación de José Antonio:

DON ANTONIO.- [...] Cómo que me gustaría verte, ya hombre, hablando con Francisco –que será ya muy viejo– diciéndole: Francisco vamos a sembrar esto de trigo, aquella haza de cebada, y esta otra de avena. Y luego, la ganadería ¡tan bonita como es la ganadería! Las yeguas, las borregas, las vacas... Esas faenas de campo tan hermosas: apartar los potros para la remonta... domar tú mismo el que más te guste de la camada... El herradero. ¡Tan bonitos como son los herraderos...! Acosar y derribar ... ¡Tan bonito como es acosar un becerrote y darle a tó meter, un par de caídas y luego, echarte abajo del caballo y torearlo en medio del campo solo, hasta cansarlo; sin más testigo que tu afición, ni más premio que verte pasar el peligro una vez y otra vez, rodeándote el cuerpo como una faja...!

JOSÉ ANTONIO.- (*Interrumpiéndole.*) Eso no me gusta, papaíto. (Acto III, pp. 129-130.)

A Antonio le encantaría que éste no fuera torero, pero sí que sintiera la emoción y la pasión por el toro. No es tampoco esto lo que José Antonio ansía:

DON ANTONIO.- Que fueras torero, no: pero torear es bonito.

(El chiquillo, un poco azorado, no se atreve a decir que no, pero en su actitud se nota que no siente ninguna afición.)

Tú... toreabas bien... ¿A que no te acuerdas? ¡Vamos a ver! ¿A que no te acuerdas cómo se torea?

(JOSÉ ANTONIO se despega de él y busca algo con que torear: por fin coge un tapete pequeño que estará sobre una mesa.)

¡Vamos a ver!

(Da un pase ayudado por alto, un natural, otro, otro: todos desganado. DON ANTONIO le va jaleando mientras torea.)

¡Con más garbo! ¡Con más alegría! ¿Y ahora...?

(El chiquillo, adivinando, simula la suerte de matar, dando el paso atrás.)

No, hijo, no. ¡Así...! Mira.

(Simula él la suerte, majestuosamente, echando la pierna izquierda hacia adelante al mismo tiempo que con la mano hace ademán de adelantar bajando la muleta. El chiquillo lo intenta torpemente.)

DON ANTONIO.- *(Con contrariedad.)* No, no... Así... adelantando la pierna hacia el toro, echando la muleta por delante.

JOSÉ ANTONIO.- *(Con azoramiento.)* No sé papaíto... no sé. No me gusta. (Acto III, pp. 130-131.)

Don Antonio acepta resignado los gustos y preferencias de su hijo, pero siente pena, pues le gustaría que José Antonio le trajera el recuerdo de una vida pasada, a través de las labores del campo y el arte de torear en la finca.

Don Antonio está triste y decaído; sabe que ya nada volverá a ser como antes porque el toreo ha terminado con él. Precisamente, esos sentimientos afloran en la escena VII, cuando el personaje está dialogando

con todos sus hijos, Mary, José Antonio y Toni. Sus palabras expresan la emoción y la desolación que siente en estos instantes:

DON ANTONIO.- (*Dirigiéndose a TONI, a quien dedicará casi por entero este parlamento.*) No, descuida. Aquí no hay ya ningún peligro de que resucite nada del toreo. Porque nada queda que sea mío.

(*MARY prestará una cariñosa atención a las palabras de su padre, acercándosele dulcemente.*)

Poco a poco, como cuando cortan las ramas de un árbol, me fueron arrancando la flora de mi personalidad. Cuando mi savia daba un brote, se encargaban suavemente de matarlo en flor, y de una cosa frondosa, alegre y lozana que era mi vida, fui, poco a poco, convirtiéndome sin darme cuenta, sin que nadie se lo propusiera, en un tronco seco, árido y desnudo. Yo no notaba las faltas de mis galas porque era para ustedes el holocausto; por dentro, pletórico de fuerzas, me sentía capaz, en cada primavera, de ofrecer los frutos de mi arte para que se entretuvieran en despedazarlos. Yo mismo, con mis mismas uñas, como el que se arranca tiras de carne y de su propio pecho, me iba arrancando mis adornos y en sacrificio secreto fui labrando este ambiente de tranquilidad. Pero llegó el día que nada podía ofrecer porque nada me quedaba, y con la angustia del pródigo que todo lo ha perdido, me acordé que había sido... y sentí ansias de volver a ser... Y era inútil. Miré a mi alrededor y, como esos varetones nacidos de las raíces de los árboles viejos, vi que había fructificado mi semilla. Y tan acostumbrado estaba a los deseos de los demás, que los creía míos, y sin darme cuenta que al matarlos me mataba yo mismo, lo fui quitando también, poco a poco, la savia que les daba vida; y cuando seco, o casi seco, quise salvarlo creyendo salvar algo que íntimamente era mío... ya era tarde. No es el toreo lo que se muere en esta casa con la extinción de todas estas cosas, soy yo, hijos míos, yo mismo quien ha muerto. ¡Todo es de ustedes, todo! También yo, que ni siquiera tengo fuerzas para una queja... (Acto III, pp. 132-133.)

Observamos, pues, que don Antonio, utilizando el símil del árbol árido y desnudo, explica que él mismo ha ido destruyendo lo que en un momento fue y que, después, volvió a sentir inútilmente deseos de recuperar aquel pasado. Ahora es un árbol seco, desprovisto de vida, una vida que se ha extinguido y apagado por su culpa. Don Antonio está completamente abatido y se halla sin fuerzas.

Finalmente, se impone el presente y, por eso, José Antonio decide irse a Inglaterra. El pasado ha muerto y el futuro depende de un nuevo estilo de vida:

BEBEL.- (*Entrando.*) ¿Qué dices José Antonio? ¿Inglaterra o el campo?

DON ANTONIO.- (*Al hijo pequeño.*) ¿Inglaterra o el campo?

BEBEL.- (*Interrumpiendo.*) ¡Cambridge!

MARY.- (*Casi al mismo tiempo.*) ¡El campo!

JOSÉ ANTONIO.- (*A la madre.*) Inglaterra.

BEBEL.- (*Con entusiasmo acariciando a su hijo.*) ¡Cambridge!
¡Cambridge!

MARY.- ¿Y papá? (*Dulcemente.*)

BEBEL.- (*Interroga con un gesto a su marido.*)

DON ANTONIO.- Ya es tarde. Puedes mandarlo. (Acto III, p. 133.)

No hay marcha atrás, don Antonio ha enterrado el ayer, ha abandonado el recuerdo. La realidad ha impuesto un cambio en sus vidas por lo que no podrán retroceder. El mundo de los toros se ha terminado en ese hogar y el adiós del mozo de espadas es inevitable. La despedida de Espeleta es también la despedida del toreo, del recuerdo, del ayer. El abrazo final con el que termina la obra y baja el telón supone un adiós definitivo. La tristeza, la amargura, la emoción y la nostalgia invaden el escenario; ya no hay lugar para un rinconcito taurino en sus vidas y en sus corazones:

DON ANTONIO.- (*A ESPELETA que entra, en ademán de abrazarlo. Con emoción.*) ¡¡Espeleta!!

ESPELETA.- ¡¡Zaya!!

(*Se abrazan*)

TELÓN MUY RÁPIDO. (Acto III; p. 133.)

Todo esto debió sentir Ignacio Sánchez Mejías en su faceta de torero. Por eso volvió dos veces al mundo de los toros, porque, al igual que don Antonio, éste sentía nostalgia, añoranza y pena por su vida taurina. Necesitaba revivir una y otra vez su pasado glorioso, pues su pasión por la tauromaquia era tan intensa, que no podía vivir sin ella. El deseo fue más fuerte y decidió torear de nuevo, aunque eso supusiera su muerte, para no ser un “árbol” seco, sin hojas y desnudo por el paso del tiempo; no quería ser ese “árbol” inerte en el que se ha transformado don Antonio, en *Zaya*. Quería sentir y rozar la muerte y el peligro, puesto que anhelaba la lucha constante y el sentimiento taurino. Él decidió arriesgarse nuevamente, porque, como su personaje, necesitaba recordar y hacer presente ese recuerdo; no quería que le pasara como a don Antonio y regresó para sentirse más vivo que nunca.

Ese sentimiento de nostalgia hacia la tauromaquia le impulsó a Ignacio Sánchez Mejías a escribir *Zaya*, pieza dramática que pasa a formar parte del amplio repertorio de obras teatrales inspiradas y basadas en la fiesta taurina, muy del gusto de la época, pues, como ya sabemos, el teatro popular refleja la sociedad y a ésta le encantaba el espectáculo taurino. Por lo tanto, a los lectores les interesaban obras que versaran sobre sus toreros favoritos o sobre el arte de la tauromaquia.

Ignacio Sánchez Mejías, como diestro y escritor que es, y teniendo en cuenta el gusto del público de su época, aporta una obra más dentro del vasto número de obras basadas en el mundo de los toros. Sin embargo, no es una obra cualquiera porque *Zaya* está impregnada de una profunda reflexión, de una añoranza del pasado, de la melancolía y la angustia existencial, o, incluso, de la confusión de identidad que pueden sentir algunos personajes en un momento determinado, así como también del contraste de culturas, de mundos y de distintos puntos de vista sobre la

vida. En ésta los personajes se convierten en figuras complejas, muy bien trazadas teatralmente y muy intensas, desde el punto de vista psicológico. Por ello, el torero sevillano no sólo amplía el teatro taurino, sino que lo enriquece enormemente, como podemos apreciar en la lectura de la misma.

Por otro lado, *Zaya*, como pieza dramática de tema popular y taurino, nos remite y nos recuerda a otras obras del mismo tema que fueron también escritas en la misma época en que Ignacio Sánchez Mejías compuso la suya, o bien, fueron compuestas posteriormente. De este modo, a continuación, podemos establecer una serie de semejanzas y conexiones entre *Zaya* y otros trabajos teatrales similares:

- *Los semidioses*²⁴², de Federico Oliver, es una tragicomedia en prosa, estrenada en 1914. Es, sin duda alguna, una obra taurina, puesto que trata el tema de la fiesta taurina, cuya pasión no tiene límites. Y hasta tal punto es así, que el señor don Antonio siente una afición extrema por este espectáculo, de tal modo que emplea todo el dinero que tiene en los toros y está completamente arruinado, a pesar de ser el dueño de una barbería. Éste tiene dos hijos: uno gravemente enfermo, debido al desastre del 98, llamado Juan; y otro muy aficionado a los toros, llamado Molinete. Por este último es capaz de todo, ya que quiere que se convierta en un afamado torero. Dolorsitas es la esposa de don Antonio y es una auténtica sufridora, pues su hijo está enfermo y su marido gasta todo lo que tiene en el espectáculo taurino.

La novia de Juan, Esperanza, es, precisamente, una muchacha sin “esperanza” de casarse con su prometido, ya que sabe que éste no se encuentra bien y que difícilmente se va a recuperar. Ésta ha prestado todos sus ahorros a don Antonio, para que pueda cubrir la deuda que éste posee

²⁴² OLIVER, F.: *Los semidioses*, Introducción de Antonio Fernández Insuela, Orientaciones para el montaje de José L. Alonso de Santos, Biblioteca Nueva, Fundación Argentaria, Madrid, 1998. Los pasajes de la obra citados en este trabajo pertenecen a esta edición.

con don Cesáreo. Sin embargo, Cesáreo comprende la pasión por los toros de Antonio y le perdona la deuda. Éste, en vez de devolver el dinero a Esperanza, se lo gasta en los abonos taurinos.

Molinete y su padre se van a los toros, mientras Juan está cada vez peor de salud. Además, Dolorsitas sufre porque sabe que su hijo Molinete quiere ser torero y tiene miedo de perder a sus dos hijos. Mientras tanto, Molinete torea un novillo y resulta herido leve.

Esperanza recibe a su primo Miguel, que visita a su prima antes de marcharse para siempre a Buenos Aires. Miguel le declara su amor y Juan está escuchando toda la conversación mantenida por su novia y su primo. Como sabe que se está muriendo, Juan arregla todo para que Miguel y Esperanza estén juntos, a pesar del gran amor que siente por ésta. Casi en su lecho de muerte, él renuncia a ella y Esperanza se va con Miguel.

El señor Antonio y Molinete renuncian ir a los toros porque Juan está desahuciado y esperan lo peor. Pero ante los vítores de la gente, que sacan a hombros a Belmonte, su pasión taurina vence por encima de todo y se marchan a los toros, mientras Juan muere.

La pasión desmedida, el entusiasmo y la exaltación por el mundo taurino hacen acto de presencia en esta obra, igual que en *Zaya*. Precisamente, aunque sean dos obras argumentalmente distintas, este aspecto relaciona ambas piezas teatrales. En *Zaya*, Espeleta es el personaje que vive cada momento del pasado y del presente con una intensidad extrema porque ama todo lo que tiene que ver con la tauromaquia. En *Los semidioses*, la pasión sin límites aparece en las figuras de Antonio y Molinete, que son capaces de dejarlo todo por los toros. Es más, Antonio vive arruinado por la fiesta taurina, y, junto a su hijo Molinete, es capaz de abandonar a Juan en su lecho de muerte, pues ambos no pueden resistirse a los vítores que escuchan:

DON CESÁREO.- Pero, ¿qué hacen ustés mano sobre mano? ¡Ea a los toros!

SEÑÓ ANTONIO.- No podemos, don Cesáreo.

MOLINETE.- Mi hermano está peó.

[...]

DON CESÁREO.- Seño; ¿pero va usté a ponerlo bueno con sacrificarse? Además, tarde o temprano está descontao el fin, y ya tién usté hechas las sentrañas... ¡Ea, no pensarlo más!

MOLINETE.- Y que er día de hoy es mu grande.

DON CESÁREO.- Como que toa España está pendiente de esta corría. *(Se oye, lejos, ruido de multitud.)*

SEÑÓ ANTONIO.- ¿Qué bulla es esa?

DON CESÁREO.- Que van a sacá al ídolo de su casa. [...]

MOLINETE.- *(Asomándose.)* Ya va a salí.

DON CESÁREO.- Animarse, que yo me voy abajo pa que me vea el fenómeno tocarle las parmas.

[...]

MOLINETE.- ¿Qué hacemos?

SEÑÓ ANTONIO.- Es mucha tentación. Voy a vé cómo sigue.

[...]

DON CESÁREO.- *(Dentro.)* ¡Ya saleeee! [...]

MOLINETE.- ¿Está mejó?

SEÑÓ ANTONIO.- *(Contento.)* Ya lo creo que lo está. Como que se ha levantao y viene pa aca, criatura. Si son cosa de tu madre.

DON CESÁREO.- *(Dentro.)* ¡Señó Antonio!

MOLINETE.- ¡Ya vamos!

(Se van por la puerta izquierda. Supónese que por la calle va a pasar el semidiós; óyense, lejanos, los acordes de un pasacalle.)

(Los semidioses, Acto III, pp. 227-228).

Tanto José Antonio, hijo del torero retirado Antonio, en *Zaya*, como Molinete, hijo del barbero Antonio, en *Los semidioses*, torear novillos, demostrando su gusto por el oficio de matador de toros.

Las esposas de los personajes de las dos piezas teatrales luchan contra el mundo de la tauromaquia, pero no obtienen los mismos

resultados: Bebel, en *Zaya*, consigue que su marido apague la ilusión taurina, mientras que Dolorsitas, en *Los semidioses*, no logra que Antonio y su hijo sacrifiquen esa pasión.

Ambas obras demuestran ese delirio taurino, pero en *Zaya* también se demuestra la desilusión que entraña el paso del tiempo, la nostalgia, la tristeza. En *Los semidioses* esa afición es más exagerada porque es más crítica con la sociedad del momento; es más pasional aún y no se tiñe de las sensaciones melancólicas que conllevan el recuerdo y el pasado, que envuelven las páginas de *Zaya*.

- *El roble de “La Jarosa”*²⁴³, de Pedro Muñoz Seca, es una obra de 1915, de raíz costumbrista, mucho más sencilla que *Zaya*, desde el punto de vista de la trama, y más acorde con las preferencias del público, que adora las historias amorosas con final feliz.

Esta comedia cuenta que, en la finca de “La Jarosa”, en Sevilla, José Luis sueña con hacerse un torero famoso y, al mismo tiempo, está enamorado de M^a Jesús. Ésta, al comienzo del primer acto, es emborrachada por el marqués y José Luis, al contemplar la escena, se pone celoso, se enfada y se marcha, vaticinando, con orgullo, que algún día se convertirá en un gran torero.

En efecto, pasa el tiempo y éste logra ser un diestro exitoso. José Luis sufre una grave cornada, por lo que M^a Jesús va a verlo y descubre que éste tiene una novia llamada Rosario. Sin embargo, él rompe con ella, puesto que averigua que la serrana lo ha engañado con otro hombre, para asegurarse el dinero, debido a que pensaba que éste moriría, tras el percance. M^a Jesús defiende a José Luis ante Rosario, poniendo de manifiesto su amor por el diestro.

²⁴³ MUÑOZ SECA, P.: *El roble de “La Jarosa”*, Biblioteca Teatral, Madrid, 1942. Los pasajes de la obra citados en este trabajo están extraídos de esta edición.

José Luis cree que M^a Jesús lo traicionó con el marqués, porque su tía Soledad, que no quiere que su sobrino se enamore de ninguna mujer, le contó que no sólo la emborrachó, sino que se aprovechó de ésta. No obstante, advierte que ella está muy enamorada de él, ya que en el roble ésta ha marcado los toros que él ha matado, los trofeos que ha ganado, sus cornadas... Ella, en definitiva, no ha podido olvidar su pasado con José Luis y lo sigue queriendo. Finalmente, el diestro compra “La Jarosa” y se reconcilia con su verdadero amor, M^a Jesús.

Esta comedia refleja, al igual que *Zaya*, el ambiente rural de un cortijo, las faenas de campo, el quehacer diario de los empleados... Son obras de ambiente taurino que expresan la vida sacrificada de un torero: sus triunfos, sus cornadas, el abandono de ciertos aspectos de la vida por el mundo de los toros. A su vez, manifiestan el sentimiento entusiasta por la fiesta taurina, la pasión por el oficio de torero:

JOSÉ LUIS.- Aquí hay un papé que lo dise (*Sacando un periódico que envuelve algo.*) Y, si no es bastante lo de adentro der papé pué que lo diga mejó. (*Desdobla el periódico y saca una oreja.*)

CACHIPORRA.- ¡¡Una oreja!!

REBUJINA.- ¡¡Una oreja!!

SOLEIDAD.- ¿Tuya?

RAMÓN.- (*Satisfecho.*) Esto es otra cosa, chavó.

JOSÉ LUIS.- Esto es gloria divina, señó Ramón. Una cosa que no es ná y lo es tó. Esto, que así da asco de verlo, no lo cambio yo por toda la hacienda de “La Jarosa”. Porque esto no es la oreja de un toro: esto es pa mí la plaza de Tocina cuajá de gente y la gente de pie jaciendo parmas y gritando como enloquecida, y er toro cayendo jecho una pelota con la espá enterrá en su sitio, y yo en mitá del ruedo arrodado de sombreros, más estiraio que er mundo, riyéndome y yorando a la ve y haciendo así, como er que dise: ¿Hay aquí un mataó o no hay aquí un mataó?

REBUJINA.- ¡José, José Luí!

JOSÉ LUIS.- Y er toro que era, señores.

CACHIPORRA.- ¿Mu grande?

JOSÉ LUIS.- Una sarve le resé yo a la Virgen cuando lo vi salí por el chiquero. Porque en la plaza resa tó er mundo, Cachiporra. Cuando tú veas a un mataó que ar soná el clarín se quita la montera y arregla la cintiya del burbuquejo, no te creas tú que arregla ná: está rebasando. Se quita la montera por respeto. Hay veses que está uno en la plaza y está uno arroyao ar mismo tiempo. A mí... la Virgen der Molino m'ha dao esta oreja; que Dios se lo pague.

(*El roble de "La Jarosa"*, Acto I, pp. 13-14).

Pero *Zaya* es una obra más filosófica, pues en ella se realiza una reflexión existencial y sentimental acerca de la vida de un torero y de sus nostalgias, de la contraposición de dos mundos (español / inglés; civilización / campo; etc.)... *El roble de "La Jarosa"* es una pieza menos complicada y es más costumbrista aún.

- *Las estrellas*²⁴⁴, de Carlos Arniches, es un sainete lírico de costumbres populares (1917), en el que aparece, entre otros, el tema taurino. No es el tema principal, pero sí uno de ellos, ya que, en realidad, se aborda el tema del deseo de alcanzar nuestros sueños, aunque eso conlleve la locura.

De este modo, Prudencio, que es el dueño de una barbería, ha vendido su negocio al señor Román por setecientas pesetas, pues quiere invertir el dinero en hacer posible sus ilusiones y las de sus hijos: éste ansía que su hija Antoñita sea una gran mono-cuplé-tanguista y triunfe en el mundo del espectáculo, a la vez que sueña que su hijo Casildo se dedique a torero y alcance la gloria en el mundo de los toros.

Para ello, Prudencio está dispuesto a todo, incluso a realizar una gran locura, como perder su barbería. Pero Feliciano, su mujer, no está dispuesta y quiere que sus hijos se dediquen a oficios más normales: Antoñita, a modista, y Casildo, a impresor. Intenta que su marido comprenda que sus

²⁴⁴ ARNICHES, A.: *Las estrellas*, La novela teatral, Madrid, 22 de abril de 1927, núm. 19. Los pasajes de la obra citados en este trabajo están extraídos de esta edición.

ideas son un disparate, pero no le hace entrar en razón y riñen. Prudencio se marcha con sus hijos de casa, tras una fuerte discusión con su mujer, porque ésta le ha cortado la coleta a su hijo, y decide ir en busca de la felicidad y de la gloria anheladas.

Feliciana logra recuperar el negocio de la barbería, gracias a su hermano Leovigildo, que da al señor Román setecientas pesetas a cambio de éste. Feliciana sufre por sus hijos, teme y reza por ellos, puesto que sabe que no van a alcanzar sus sueños fácilmente.

Prudencio consigue que su hija debute como artista en un salón madrileño. Llega el momento de la verdad y Antoñita sale al escenario. El público se burla de ella y la humilla sin piedad. Mientras tanto, ese mismo día, Casildo ha toreado y ha salido condolido de los golpes que le ha propiciado el toro, por lo que opta por no volver a torear.

Ante tremendo fracaso, Prudencio se ve obligado a regresar a casa, acompañado de sus dos hijos. Feliciana los recibe en su hogar y los perdona, pues ella sabía, en su interior, que esto sucedería.

Este sainete costumbrista presenta, por tanto, la historia de unos personajes que luchan por conseguir el triunfo, la gloria, el éxito, aunque todo ello suponga el fracaso. Por ello, en *Las estrellas* tenemos a un matrimonio que nos recuerda al matrimonio formado por Antonio y Bebel en *Zaya*, ya que ambas parejas discuten por la futura dedicación de los hijos.

Prudencio sueña, como Antonio en *Zaya*, que su hijo se convierta algún día en torero: el primero porque le gustaría que su hijo cumpliera su propio sueño, la ilusión de ser diestro; y el segundo porque añora su pasado taurino y quiere volver a vivirlo a través de su hijo. Sin embargo, ambos hijos rechazan la idea, por circunstancias diferentes.

Por el contrario, Bebel, en *Zaya*, y Feliciano, en *Las estrellas*, no quieren que sus hijos tengan relación con el mundo de los toros, por distintos motivos. Bebel consigue su propósito al final de la obra. Feliciano también lo logra, aunque ésta ha de aceptar el tropiezo de sus hijos y de su marido. Ninguna de las dos mujeres quiere saber nada de la tauromaquia. Por ello, Feliciano es capaz de cortar la coleta a Casildo, igual que Bebel ordenó sacar los trastos de matar de la casa:

FELICIANO.- (*Frenética.*) ¡Cortate esa coleta inmediatamente!

CASILDO.- (*Aterrado.*) ¡Rediez! ¿Pero qué dice usted? ¿Qué me ampute?

FELICIANO.- ¡Cortate esa coleta he dicho, o por la sangre de mis venas que te deshago, so granuja! ¡En seguida!

ANTOÑITA.- (*De rodillas, suplicante.*) ¡Ay, madre, la coleta no!

CASILDO.- ¡Que me suelte usted, que no!

FELICIANO.- ¡Que no! ¡Yo te la cortaré so vago, tuñante, infame!
(*En un arranque de fiereza le hace inclinarse contra el suelo y le corta la coleta de un tijeretazo.*)

(*Las estrellas*, Acto I, p. 17).

En suma, asistimos a la representación de un enfrentamiento, de un conflicto entre el sueño o la locura y la realidad. De igual modo que, en *Zaya*, Antonio encarna el sueño de la vuelta del pasado taurino a la realidad y Bebel simboliza lo antitaurino y la vida moderna, Prudencio representa lo irreal, lo ilusorio, mientras que Feliciano es la encargada de poner los pies en la tierra a los personajes. También éstos pelearán por el futuro de sus hijos durante toda la obra, como muy bien ejemplifica esta conversación, en la que contemplamos a un Prudencio soñador y a una Feliciano realista:

FELICIANO.- [...] Hazme caso a mí y que acabe este desorden de casa; que acabe hoy mismo, ahora mismo, porque estoy decidía, cueste lo que cueste, a que no se lleve la trampa el pedazo de pan que tenemos y

a no perder por tus locuras dos hijos que me han costao muchas lágrimas y muchos dolores el criarlos. ¡Eso es!

PRUDENCIO.- Está bien. (Cualquiera le dice ahora lo del traspasito.) Bueno, ¿y todo eso qué viene a ser poco más o menos?

FELICIANA.-Pues viene a ser que mañana vuelve Casildo a la imprenta y la chica en cá la modista. ¡Eso es!

PRUDENCIO.- Bueno; de modo que te ostinas en que ese monumento *taurómaca*...

FELICIANA.- ¡Mentira! El chico no sirve pa torero.

PRUDENCIO.- ¿Qué no sirve? (*Con indignación.*)

FELICIANA.- ¿Qué va a servir, si está la pobre criatura de cornás que lo miras por la espalda y se le ve la corbata al trasluz!... ¿Y tú crees que he criado yo a mi hijo pa colador?

PRUDENCIO.- ¿Y respectivo a la Antoñita, qué...? ¿También es un guiñapo artístico?...

FELICIANA.- ¡La Antoñita, peor!

(*Las estrellas*, Acto I, pp. 13-14).

- *El torero más valiente*²⁴⁵ (1934), de Miguel Hernández, es un drama muy bien configurado teatralmente y lleno de sentimientos, igual que *Zaya*. Esta pieza dramática está inspirada en Ignacio Sánchez Mejías y *Joselito*, dos toreros que eran cuñados (Ignacio se casa con la hermana de *Joselito*, Lola) y compañeros de profesión. En *El torero más valiente*, también los personajes están emparentados: José y Flores son dos diestros rivales y son cuñados, ya que Flores se casa con la hermana de José (Pastora) y, a su vez, José pretende a la hermana de éste (Soledad).

El argumento es muy trágico, como ya conocemos: José y Flores compiten a cada instante por ser los mejores toreros del momento, pero los une el amor que cada uno siente por la hermana del otro. El día de la boda de Pastora y Flores, éste tiene que torear junto a José y en la corrida ocurre

²⁴⁵ HERNÁNDEZ, M.: *El torero más valiente*, en HERNÁNDEZ, M.: *Obra completa II. Teatro*, Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, cit., pp. 1409-1549. Los pasajes de la obra citados en este trabajo están extraídos de esta edición.

un fatal desenlace: Flores ha sido agredido por una botella que un espectador ha tirado y el toro lo ha herido mortalmente, sin que José pueda evitarlo. Una vez muerto el torero, Pastora y su prometida Soledad lo culpan de lo sucedido. José se siente desgraciado, temeroso, culpable, aunque sabe que él no hubiera podido hacer nada por salvar a su cuñado. Sólo Gabriela, su madre, y Pinturas, su mozo de espadas, lo apoyan y consuelan. José anuncia su retirada, igual que Ignacio Sánchez Mejías hizo en su momento, y, desconsolado por el rechazo de su gran amor, torea su última corrida, lanzándose al toro, esperando la muerte. El fallecimiento de éste provoca el dolor de todos: de su madre, su hermana, su peón, el público, pero, sobre todo, de Soledad, su prometida, que se siente tan culpable y responsable de la muerte de éste que llora amargamente al final de la obra.

El ambiente taurino de esta obra se empaña de tristeza y de dolor. Es una obra muy profunda, como *Zaya*, de Ignacio Sánchez Mejías. Son piezas dramáticas que presentan personajes que muestran abiertamente su interior, sus preocupaciones, sus miedos. En las dos aparece también el tema del recuerdo: en *Zaya*, Espeleta es el mozo de estoques que evoca el recuerdo sin cesar y hace recordar a Antonio su pasado taurino, sus glorias, sus triunfos, el héroe que fue en la plaza, el entusiasmo de su público, la tarde de la Beneficiencia...; en *El torero más valiente*, Gabriela y Pastora recuerdan, con una pasión y una ilusión excesivas, la primera vez que éste toreó y triunfó, haciendo alarde de su fuerza y de su valentía:

GABRIELA.- [...]
Se toreaba reales
de los miura, esa raza
que le ha dado a cada plaza
un horror y dos puñales.
Los palcos estaban llenos
de unos morenos abriles,
de bravura los toriles,

la bravura de venenos,
los balcones de primor
demostrado en seda buena
y esperando la faena
los toreros de valor.
Salió del toro, desenfreno
de negror. [...]
Luego, unos cuantos peones
desembocaron al ruedo
para alternar capa y miedo:
mandaban las ocasiones
y el toro... Salió el torero,
plomo en el andar, finura
de la manera: postura
de hombre entero y verdadero.
Desplegó un cielo de otero
en la capa, y de esta suerte,
fue al encuentro de la muerte
cara a cara, paso a paso.
[...]
Y el diestro, dando despacio
curso a la capa y gobierno
al toro, le dijo: ¿el cuerno?
¡Aliméntalo de espacio!
De sangre tuya, debió
decir por lo bajo el bruto:
resolvió de pronto el luto
de su enorme rabia . [...]
[...]
Y de pronto me quedé
viendo saltar a José
con el corazón de nieve.
Era cierta la cornada,
pedía la punta dura
de la intención del miura
tragedia, carne matada.
Era inminente la herida.
[...]
De rodillas vi llegar
a José en trance tan fuerte,
como implorando la muerte
que al otro querían dar.
Dio seis pases, un papel
en la mano, en el valor
un león, y mi temor
y toda mi vida en él.
PASTORA.- Se hundía la plaza cuando
se hizo el diestro con la fiera
que, sentado en la barrera,
aún José estaba invitando.

¡Qué trueno de aclamaciones!
Ya lo comían a abrazos
mientras se hacían pedazos
las manos a bofetones.
(*El torero más valiente*, Acto I, pp. 1417-1419).

Pinturas, mozo de espadas de José, cuenta a la señora Gabriela la sensacional corrida de José, debido a la cual todo el público siente devoción y fervor por el ídolo. Esto nos remite a Espeleta, mozo que también nos refiere las geniales faenas de su torero. El entusiasmo y el apasionamiento con que Pinturas describe el momento de euforia de los aficionados se advierten en esas palabras:

PINTURAS.- Como a santo de un impar
procesión o rogativa
lo lleva entre ¡viva! y ¡viva!
el aplauso popular.
¡Ha hecho en la plaza tanto
esta tarde, que la gente
le ha dado fervientemente
categoría de santo!
por esas calles camina
como un Sanjosé buenmozo
en un tronco de alborozo,
y en otro de seda fina.
[...]
(*El torero más valiente*, Acto I, p. 1422).

La corrida se narra con exaltación, pero también con la tensión que supone enfrentarse con valor a la muerte:

PINTURAS.- [...]
Tanta bella situación
concurrió entre hombre y bruto
de valor en un minuto
que indujeron al peón
hasta la temeridad
y entre música pedida
a viva voz, muerte y vida
se hallaron en la mitad

de aquel tamboril luciente
y el toro coger quería
lo que le sobresalía
al torero de valiente.
Parece que el drama bate
en el parche inmenso ya;
pero no, que el toro está
deseando que él lo mate.
Por ser fiel a su destino:
por eso quedó parado
cuando un fulgor acerado
de muerte a la muerte vino.
Fue una grandiosa estocada:
se quedó José tan junto,
que si no se muere al punto
le da el toro una cornada.
¡Qué emoción más grande! Tanta
que, con poderes tiranos,
reventaba por las manos
sin poder por la garganta.
Hubo orejas, vuelta al ruedo:
él acabóse; la plaza,
más que un toro malarraza,
daba pavor, daba miedo.
Duros, niños de pañales,
algún seno artificial,
puros con sortija, igual
que dedos episcopales,
todo lo echaba la gente
a la redonda alcancía
del ruedo y ¡viva –decían–
al torero más valiente!

(*El torero más valiente*, Acto I, pp. 1426-1427).

En definitiva, *Zaya* y *El torero más valiente* son dos obras muy hondas, que presentan historias de toreros que se han convertido en héroes: Antonio fue un héroe en su pasado y Espeleta no quiere que sea olvidado; José siempre será un mito y será recordado, aún después de muerto, como lo ha sido y será el inolvidable Ignacio Sánchez Mejías.

- *La cantaora del puerto*²⁴⁶, de Luis Fernández Ardavín, es una obra de 1927, que tiene un argumento muy sencillo y muestra claramente el costumbrismo de este tipo de composiciones.

Soleá es la cantaora del puerto, esto es, una afamada cantante que está enamorada del torero José. Dicho amor es correspondido, pero el príncipe Annam ha venido de la India para llevarse a Soleá, pues se ha encaprichado de ésta. Sarvaó, Sevilla y Lagarta le ayudan tramando un plan que permita la separación definitiva de los amantes. En el interior del café de Triana, Charito se acerca a José, Soleá se pone celosa y acepta una copa de Annam; se apagan las luces e intentan raptarla. José interviene en ayuda de la cantante y hay una lucha. Soleá se sacrifica por amor y, para que el príncipe no entregue a José a la justicia, se marcha con él.

Transcurre el tiempo y Soleá vuelve a Sevilla de visita. Ella sabe que va a traicionar al príncipe, ya que una fuerza interior, relacionada con su pasado, le arrastra hacia su amor verdadero y decide irse con los gitanos para que éstos la ajusticien por haber traicionado a su raza. Mientras tanto, José se casa con Charito.

Los enamorados se vuelven a encontrar y se declaran nuevamente su amor. El día de la corrida de toros, José le brinda un toro a Soleá y, al no verla en el tendido, se va hacia el toro y es herido de muerte. Al enterarse Soleá que José ha muerto, decide arrojarle de un puente, pero Annam se lo impide y la abraza.

Por lo tanto, vemos que esta obra es de tema taurino, muy del gusto de la época. Tiene una trama argumental diferente a *Zaya*, pero, aunque sean dos obras distintas, tiene puntos de conexión. Así pues, ambas son

²⁴⁶ FERNÁNDEZ ARDAVÍN, L.: *La cantaora del puerto*, El teatro moderno, Prensa moderna, Madrid, 28 de mayo de 1927. Los pasajes de la obra citados en este trabajo están extraídos de esta edición.

costumbristas: si en *Zaya* se reflejan las labores del campo, en ésta aparece el folclore flamenco.

Además, el personaje de Soleá se parece, en parte, al de Espeleta, puesto que ambos personajes traen el pasado a la escena, lo recuerdan. Con el regreso de Soleá a Sevilla, se avivan los sentimientos y eso constituye la perdición de José. Espeleta recuerda constantemente el recuerdo, aviva los sentimientos de pasión taurina y constituye un peligro para Antonio, por si regresa el mundo de los toros a su hogar. Soleá y Bebel suponen el fin de lo taurino, pues la primera provoca la muerte del torero y la segunda quiere prohibir la tauromaquia en su familia y, de este modo, quiere que muera todo lo relacionado con el mundo de los toros.

Por otro lado, hay un diálogo de José, en *La cantadora del puerto*, concretamente en el acto tercero, cuadro duodécimo, donde manifiesta su pasión por el toro, la emoción que siente un torero en la plaza, el éxtasis que supone el triunfo de un matador en ese enfrentamiento entre la vida y la muerte. Esta intervención, que vamos a transcribir a continuación, nos trae a la memoria las palabras de Espeleta, recordando, con entusiasmo, el pasado glorioso de su diestro, en la corrida de la Beneficiencia:

JOSÉ.- [...] Pues na se pué compará
a una tarde de corría
de ésta, en que la plasa está
cuajá de sor y alegría,
y de la misma bandera
der tejao ar reondé,
no cabría un arfilé
que de un clavé se cayera
ar reírse una mujé.
[...]
¡Qué emoción la der clarín
anunsiando las cuadrilla!
La plasa toda, un jardín
de pañuelos y mantillas,
de florones y claveles,
de blondas y de bordao!

[...]
Los tendíos, atestao;
er barconsillo, adorna
con guirnaldas y oropeles;
[...]
La corría está empesada.
Otro toque y un redoble
de tambor el aire hiere.
[...]
Miente quien ose desí
que ar momento de salí
er toro, no tiene miedo.
¡Miedo, sí! ¡Pero al instante
de ve que la fiera es brava,
er miedo a morí se acaba;
se va uno ar bicho arrogante,
y con decisión y escuela,
sin más que un pedaso e tela
pa la vida defendé los pie
ar que embravesío vuela!
¡Entre alegre vocerío,
una ovación ha estallao,
y er toro, que se ha parao,
es er primer sorprendío!
Luego los lanse de capa
atracándose de toro,
en los que er bicho se empapa
y la taleguilla de oro
está en los mismos pitone.
¡Y el público, puesto en pie,
lansa de pronto un “¡Olé!”
que ensancha los corasone!
[...]
¡Er toro ha quedao venció!
¡Como por un rayo herío,
ni puntilla necesita!
¡Y er público, enardesío,
ruge, aplaude, sarta, grita,
y mir pañuelos agita,
en alegre voserío!
No; no existe na en er mundo
que armita comparación
con este inmortá segundo
de gloria y consagración.
Pues, acabá la corría,
ar recordá lo pasao,
se piensa con alegría:
“¡Qué importa morir un día
cuando tantos se ha triunfao!”

(*La cantaora del puerto*, Acto III, pp. 71-74.)

Los nombres de los personajes de esta obra nos remite también a la vida de Ignacio Sánchez Mejías, ya que el personaje de José se llama igual que *Joselito*, cuñado de Ignacio y torero laureado de la época; y, además, Soleá es cantante folclórica, igual que *la Argentinita*, amante del torero sevillano.

- *La cornada*²⁴⁷, de Alfonso Sastre, es un drama estrenado en 1960. Su tema es igualmente taurino, pues trata de la relación de un joven torero, José Alba, y su apoderado, Marcos. La obra comienza con un prólogo ambientado en una enfermería, donde el torero ha fallecido, pero no por causa de una cogida, que ha sido leve, sino por la herida en el abdomen propiciada, sorprendentemente, por arma blanca.

En el primer acto, nos encontramos en la habitación del hotel, antes de la corrida, donde el torero expresa sus sentimientos, su miedo, su ansiedad ante el apoderado. Sin embargo, éste no quiere escuchar los lamentos de José Alba y trata de convencerle de que es un magnífico torero que ha de enfrentarse a la muerte para conseguir el triunfo y la gloria.

Gabriela, esposa del diestro, está muy enfadada con Marcos y le hace duros reproches, pues aleja a su marido de ella y lo está llevando a la perdición. Ésta se reconcilia con su esposo en una escena muy emotiva.

Después, José Alba comenta a su apoderado que no quiere ir a América a torear y, ante la imposibilidad de realizar sus deseos, el torero se clava un cuchillo en su abdomen, con la esperanza de no tener que torear. No obstante, Marcos no accede a ello; llama a un médico para que le haga una cura rápida y le obliga a torear esa misma tarde, a pesar de las recomendaciones médicas. Este fatal hecho provoca el fallecimiento del diestro en la plaza de toros.

²⁴⁷ SASTRE, A.: *La cornada*, Escelicer, Colección Teatro, Madrid, 1970. Los pasajes de la obra citados en este trabajo están extraídos de esta edición.

En el epílogo, Marcos aparece abatido en una taberna, que es propiedad del sobresaliente que participó en la trágica corrida. Desea convencer a éste de que se dedique de nuevo a los toros; pero Rafael no lo acepta como apoderado, debido al mal trato que Marcos da a sus toreros.

Esta obra refleja aspectos primordiales en la vida de un torero, como son el miedo, el sacrificio, el valor, el éxito o el fracaso. Por ello, *La cornada* hace aflorar emociones, al igual que *Zaya*. Además, ambas se parecen en que no son simples piezas teatrales que relatan la historia de un torero, sino que van más allá de lo puramente costumbrista y penetran en el interior de los personajes, en sus sentimientos, en lo más profundo de sus corazones.

La introspección psicológica de los personajes es evidente en ambas obras. Por ello, José Alba, en *La cornada*, es como Antonio, en *Zaya*, un personaje que nos da a conocer todo lo que siente y piensa. Son, de este modo, figuras teatrales sinceras y emotivas, que desnudan su alma para mostrárnosla sin ningún reparo. Ambos están insertos en una encrucijada: José Alba, que llega a sentir miedo en algunas ocasiones, está sometido a la presión de su apoderado, que le exige perfección y sacrificio para ser el mejor torero de todos los tiempos, y la presión de su mujer Gabriela, que desea que su marido esté con ella y abandone el mundo taurino; Antonio siente nostalgia de su pasado, que se lo recuerda incesantemente Espeleta a lo largo de la obra, pero su mujer insiste en la destrucción de los recuerdos taurinos y de todo lo que tenga relación con la tauromaquia.

Ante esta encrucijada fatal, José Alba opta por agredirse él mismo y así no tener que torear, y Antonio, que siente una melancolía especial y un anhelo intenso de que regrese su pasado taurino, decide abandonar sus sueños y refugiarse en los planes de Bebel, alejado del toro para siempre.

Son personajes que, en definitiva, presentan una lucha interior angustiosa entre el deber y el querer. José Alba se siente nervioso, temeroso y presionado, debido a esa constante disputa interna entre su obligación de torero y el anhelo de estar con su mujer. Además, su apoderado intensifica enormemente ese conflicto, al pretender que el diestro sólo se dedique al oficio de torero y rechace a su mujer, como demuestran las siguientes palabras de Alba:

ALBA.- (*Débilmente.*) No me siento con fuerzas. Estoy peor que nunca. ¿Por qué me hablas así? Nunca lo has hecho... Siempre tratabas de hacerme ver que todo era sencillo..., que yo no tenía más que desplegar el capote ante el toro para que la Plaza se viniera abajo de aplausos... ¿Por qué me tratas mal? Yo no he querido hacerte daño. (*Transición. Con dulzura:*) He sentido una cosa dentro, muy... muy profunda, al ver a mi mujer, y he visto cuánto me engañaba al pensar que todo estaba terminado... Tú tendrías que comprender... ¿Qué pretendes que sea? ¿Un torero de hierro, sin afecto por nadie, separado del mundo y hecho sólo para matar los toros en las plazas? No sirvo para ello... No sirvo; ya lo ves que no puedo...

(*La cornada*, Acto II, pp. 63-64.)

Esa lucha, protagonizada por José Alba, se convierte en miedo, terror, angustia y en una verdadera tortura para el protagonista:

ALBA.- Yo tengo miedo.

MARCOS.- Estoy acostumbrado a tu miedo... Es una vergüenza a la que he tenido que acostumbrarme.

(*ALBA lo mira con horror.*)

ALBA.- Tengo miedo... de ti.

MARCOS.- (*Ríe ásperamente.*) ¿De mí? ¿Por qué?

ALBA.- No me hagas nada, Marcos.

MARCOS.- ¿Yo?

ALBA.- ¿Ayúdame?

MARCOS.- ¿A qué quieres que te ayude?

ALBA.- Estoy... solo... Enfermo... Siento (*Por la nuca.*) una opresión aquí... llévame a un médico... pronto... antes... de que sea muy tarde.

(*MARCOS tararea, distraídamente, el ritmo del final del acto primero. Va a la ventana.*)

MARCOS.- Está lloviendo. Mira

(*Él no lo oye.*)

ALBA.- Alicia Puente... Esta muchacha... Vive en el hotel... ¡Llámalala! Me siento muy enfermo, muy...

MARCOS.-Ya se te pasará... como siempre, verás... Lo peor es la lluvia, el viento. Tendrá que suspenderse la corrida. Así que piensa en otra cosa.

ALBA.- ¿Otra cosa? No hay más que eso.

MARCOS.- Tómate algo. Te sentaría bien.

ALBA.- No quiero nada. ¡Sólo de pensarlo siento una náusea!

(*La cornada, Acto II, p. 61.*)

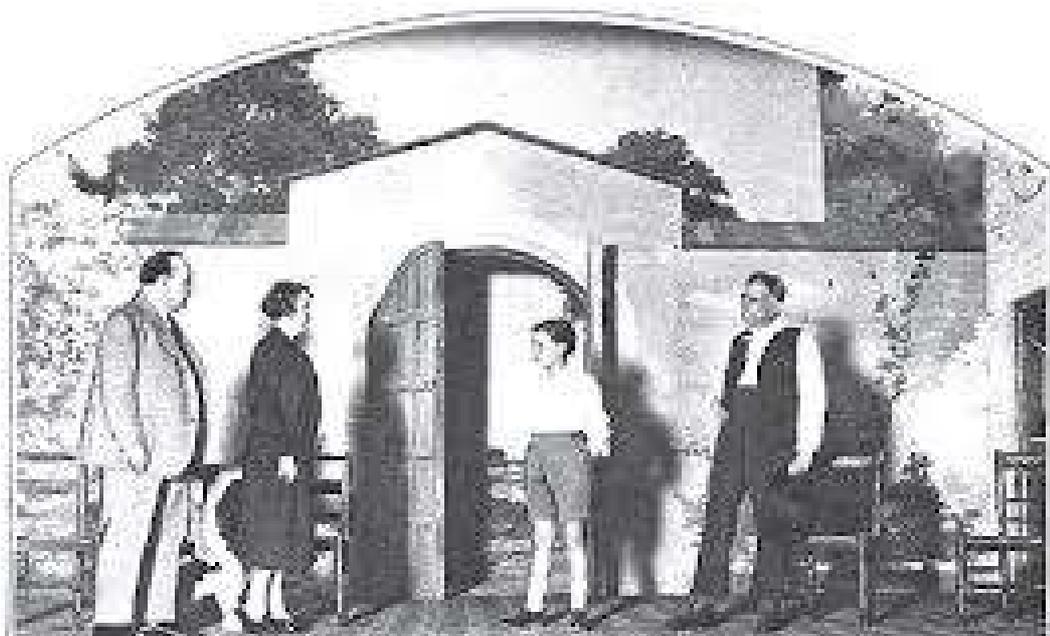
En definitiva, *Zaya* es una obra que refleja perfectamente el mundo de los toros y la vida de los toreros, como muchas otras obras escritas en la historia de la literatura. Pero no es una obra más de tema taurino, puesto que es una obra donde Ignacio Sánchez Mejías deja traslucir su personalidad, sus sentimientos, sus palabras... Es la historia de un torero retirado, un torero como Ignacio, que siente nostalgia, melancolía, que reflexiona acerca de su vida, que explicita sus contradicciones. Es, como dice Gallego Morell, una farsa de toros, donde el diestro andaluz aparece completamente retratado, ya que Ignacio no estaba “curado de su pasión por las tardes de corrida”, igual que don Manuel en *Sinrazón* no estaba totalmente curado de su locura²⁴⁸.

Ignacio Sánchez Mejías está presente durante toda la obra, en los personajes, en las palabras, en las emociones transmitidas, pues como dice Diego de Torres y Villarroel en *Vida*, y muy bien nos recuerda Andrés Amorós en su obra dedicada al torero, “todos cuantos han escrito y

²⁴⁸ GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., p. 39.

escribirán no pueden hacer otra cosa que vaciar sus melancolías o sus aprehensiones, como hice yo”²⁴⁹.

Zaya, por tanto, es una obra de oposiciones: razón / sueño, pasado / presente, recuerdo / olvido... Pero es una obra donde el torero desnuda su alma, ya que expresa sus pasiones y la tristeza que supuso para él una vida sin torear, a través de don Antonio y Espeleta. Esta pieza teatral es el reflejo de su vida retirada tras el toro, es el adiós al torero y una despedida sentida hacia su pasado glorioso. Pero no morirá Ignacio, no caerá en el olvido ni su nombre, ni el torero, ni el hombre, pues Ignacio vivirá en el recuerdo.



Fotografía de Samot, perteneciente a *El Cantábrico*, 8 de agosto de 1928, p. 4, en la que se aprecia una escena de *Zaya* de Sánchez Mejías el día de su estreno.

²⁴⁹ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 149.

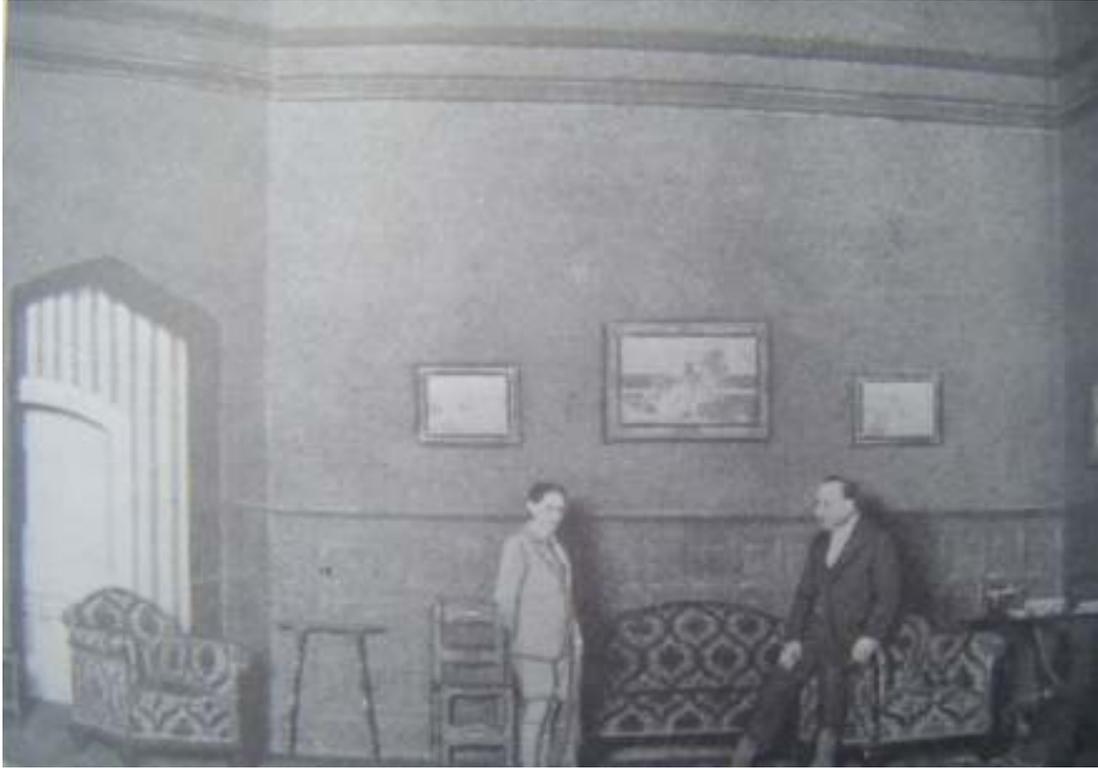


Imagen que muestra la representación de *Zaya*, en *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, de Antonio García-Ramos y Francisco Narbona (Espasa-Calpe, Madrid, 1998, p. 163).

3.2. LA CRÍTICA DE ZAYA

Zaya se estrenó el 8 de agosto de 1928, en el Teatro Pereda de Santander, ocasionando muchísima expectación. Fue una obra muy aplaudida por el público y la crítica del lugar, pero no tuvo la repercusión de *Sinrazón*, quizá porque su primicia tuvo ocasión fuera de la capital española. Es más, la noticia de su representación es escasa, ya que pocos periódicos se hicieron eco de su estreno.

Antes del mismo, el 26 de julio de 1927, Gregorio Corrochano, en “La literatura y los toros”²⁵⁰, advierte que Ignacio Sánchez Mejías es un torero con una gran sensibilidad para la literatura y su caso es único, aunque haya habido otros toreros que se hayan querido adentrar también en el campo de las letras. El torero se ha retirado en la temporada de 1927 y se ha dedicado a la literatura de manera especial, ya que esa curiosidad por los libros y por la labor de escritor la tiene muy arraigada. Además, Gregorio Corrochano conoce la existencia de su comedia *Zaya*, lo que nos puede hacer sospechar que quizá esta obra es anterior a *Sinrazón*²⁵¹, aunque la estrenó más tarde porque no presentaba la innovación de aquélla:

En el campo, donde busqué un remanso a mi corriente periodística, leí la retirada de Sánchez Mejía. Leí también que el famoso torero, al dejar su habitual profesión, abrazaría la de las letras. La noticia, dada sin más amplitud, sin antecedentes, habrá arrugado más de un rostro en pliegue de extrañeza. Un torero que deja de ser torero hoy para ser

²⁵⁰ CORROCHANO, G.: “La literatura y los toros”, *ABC*, 26 de julio de 1927, pp. 9-10.

²⁵¹ Andrés Amorós, en su obra *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p.144, también ha llegado a la misma conclusión, ya que la fecha de este artículo es anterior al estreno de sus dos obras teatrales representadas, y, además, el mismo Gregorio Corrochano, amigo del torero, nos subraya que sólo tiene conocimiento de la comedia *Zaya* de Ignacio Sánchez Mejías hasta esa fecha.

mañana literato se presta, en el ajeno comentario, al cultivo de lo pintoresco. La literatura no se puede tomar como profesión cuando se ha agotado otra. La literatura no es una profesión, aunque algunas veces lo parezca. La literatura es una enfermedad de la sensibilidad. En España, los toreros –apunto lejos–, cuando se cansan de ser toreros, no se dedican a literatos. En España, los toreros, cuando dejan de ser toreros, no son nada; si acaso, ricos. El caso de Sánchez Mejía es único.

La profesión de torero, aunque suele iniciarse por una afición, bien pronto se gasta en el roce frecuente con las plazas de toros [...]. Y el torero se traza un plan económico. Por el balance del camino recorrido hace pronósticos acerca de lo que le falta, y añora. [...]. El toreo es un viaje de aventurero que no encuentra ya tierras de aventura.

Cuando los toreros salían del campo, al campo volvían, y era su timbre de gloria entrar como dueños en la finca en que habían sido jornaleros. Los toreros vuelven siempre a su procedencia; por eso Sánchez Mejía, que es de otra estirpe, se sitúa en un campo intelectual. Por eso no admito la confusa noticia de que, retirado de los toros, se dedicará a la literatura, y menos el recordatorio de que también escribieron comedias *Memento*, y *Minuto*, y el *Cuco*, etc. (error fácil para quien sólo conoce al torero).

Sólo como nota pintoresca y de buen propósito se puede dar a estos nombres paso en la literatura. El de Sánchez Mejía es aparte. En las tertulias de literatos ya lo saben. Ignoro el éxito que le espera, como tampoco sé si la inquietud que le atormenta le dará tregua a una labor intensa. Le conozco mucha iniciativa abandonada y sólo una obra lograda: *Zayas*²⁵².

Gregorio Corrochano continúa comentando que esta pieza teatral no tenía título cuando se la leyó a él. Afirma de ella que es una “comedia psicológica, muy emotiva, en la que se plantea un hondo problema de sucesión”²⁵³, como ya hemos podido comprobar con nuestro análisis. No quiere contar su argumento para que el lector siga teniendo el mismo interés e igual expectación. Recalca que no se puede comparar a lo que han hecho otros toreros:

Su comedia *Zayas* –dicen que se llama así; cuando me la leyó no tenía título todavía–, que será la expectación de la temporada de Lara, ha sido la que recordó las piruetas dramáticas de otros toreros. No. La comedia de Sánchez Mejía es una comedia psicológica, muy emotiva, en la que se plantea un hondo problema de sucesión. Referido a su argumento por referencias incompletas, de que se trata de un torero

²⁵² CORROCHANO, G.: “La literatura y los toros”, *ABC*, cit., p. 9.

²⁵³ CORROCHANO, G.: “La literatura y los toros”, *ABC*, cit., p. 9.

retirado, que tiene un hijo que quiere o no ser torero, parece la copla de *Lagartijo*. Yo no lo cuento, porque me parece imprudente cercenar el interés de toda obra, quitando al lector o espectador –novela o comedia– la emoción de vivir con el personaje que ha de llevarle al final. [...]. No lo cuento. Pero conste que no es la copla de *Lagartijo*, ni al hablar de esta comedia hay que buscarle antecedentes en lo que otros toreros ya hicieron²⁵⁴.

El artículo proporciona más detalles de la lectura que Ignacio hizo de esta obra. En dicha lectura estaban el mismo Gregorio Corrochano y el actor para quién estaba pensada la obra, Emilio Thuillier, al cual le encantó y le deslumbró la historia de un torero retirado:

Recuerdo la cara de Thuillier durante la lectura. Estábamos los tres solos en una habitación del Palace. El autor leía las cuartillas en borrador; muchas de ellas, a lápiz, eran hojas de telegramas. Las escenas sencillas, sobrias, rectilíneas, iban maravillando al gran actor. Cuando Sánchez Mejía dijo: “Fin del primer acto”, irguióse Thuillier añadiendo: “Precioso acto, de éxito grande, si todos son así...” Un breve descanso. Extrañeza de que una primera obra se trazase con acierto preciso, y de que un principiante lograra en la exposición un breve acto de maestro.

- Siga usted, siga usted si no está fatigado.

Thuillier ya no disimuló su impaciencia. El actor dijo: “Segundo acto”. De un tirón y ya sin descansar: “Tercer acto”. Thuillier y yo cambiábamos ojeadas de asentimiento, de coincidir en una emoción. Es en el desenlace, donde toda una vida pasa su cuenta de rebeldía, para en seguida renunciar y ocultarse, en un delicado anhelo de sucesión, de continuación, de prolongación del individuo, que lleva delante todo el que tiene hijos y no ha sido en la vida un anónimo.

Cuando acabó la lectura, Thuillier le pidió las cuartillas.

- No las entendería usted.

- Pues envíeme una copia limpia en seguida, para sacarla rápidamente los papeles. ¿Quiere usted que la estrenemos en Santander?

- Adivinó usted mi deseo.

Entonces el autor explicó el proceso de la comedia, y cómo se decidió a escribirla viendo a Thuillier una obra. Antes de la lectura esto podría ser una lisonja; luego no; en la comedia, siquiera sea leída, se ve la figura serena, aplomada del gran actor influenciando al autor²⁵⁵.

Observamos en estas palabras la intención del torero de estrenar la obra en el teatro de Santander, tal como sucedió un año más tarde,

²⁵⁴ CORROCHANO, G.: “La literatura y los toros”, *ABC*, cit., pp. 9-10.

²⁵⁵ CORROCHANO, G.: “La literatura y los toros”, *ABC*, cit., p. 10.

concretamente en agosto de 1928. Gregorio Corrochano insiste en la gran maestría del torero en el arte de hacer comedias, puesto que, igual que el ganadero y amigo del diestro, Fernando Villalón, estamos ante dos magníficos escritores, que poseen un enorme talento para la literatura. Ignacio no es un principiante, pues escribe como un dramaturgo profesional:

Sánchez Mejía y Villalón son dos revelaciones parejas en el mundo de las letras, porque los dos –aparentemente– proceden de la Tauromaquia, donde adquirieron personalidad. Pero los dos, aunque una afición, aventura o negocio les llevó por el camino de los toros, eran –y ahora cristalizan– hombres de una gran finura intelectual, ávidos de sensaciones, acaparadores de cultura, que hoy, un poco tranquilos, van ejercitando en poemas admirables, en comedias prodigio de observación psicológica, que descubren una vida interior intensa y contemplativa, ocultada por el traje, que con sus luces no deja ver, y por las voces de feria que no dejan oír.

La comedia de Sánchez Mejía no es el intento de un torero que al retirarse no sabe qué hacer. Es la comedia de un dramaturgo que tiene inquietudes espirituales que comunicar al público. No es una vana comedia más. Es la obra de un escritor que tiene algo que decir. Y lo dice²⁵⁶.

Efectivamente, las últimas frases de Corrochano son muy acertadas, pues la comedia de Ignacio Sánchez Mejías, como ya hemos visto en su análisis, indaga en la psicología de sus personajes y nos demuestra que su autor ha expresado perfectamente y de forma personal lo que tenía que decir en su obra *Zaya*, poniendo de manifiesto su buen entendimiento en materia literaria y su gran habilidad para el teatro.

Gregorio Corrochano nos explica con detenimiento el entusiasmo que sintieron él y el actor Thuillier ante la obra del torero andaluz. La lectura de la misma fue acogida con agrado y fue muy valorada por ambos. Esto le auguraba un buen estreno y un futuro prometedor como dramaturgo.

²⁵⁶ CORROCHANO, G.: “La literatura y los toros”, *ABC*, cit., p. 10.

El día del estreno de *Zaya*, el 8 de agosto de 1928, aparece la noticia de su estreno en *El Cantábrico*²⁵⁷ y en ella se especifican los datos de su representación en el Teatro Pereda de Santander y la asistencia de los Reyes de España. En dicha noticia la pieza dramática es calificada como de “solemnidad artística” y es resaltada desde los mismos titulares, pues constituye un “gran acontecimiento artístico”. El cartel de la noticia de su primicia dice así:

<p style="text-align:center">TEATRO PEREDA</p> <p><u>GRAN COMPAÑÍA DRAMÁTICA GUERRERO-MENDOZA</u></p> <p>Hoy, miércoles, 8 de agosto.</p> <p style="text-align:center"><u>Noche, a las diez y media.</u></p> <p>GRAN ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO</p> <p>que honrarán con su presencia SUS MAJESTADES Y ALTEZAS REALES</p> <p>ESTRENO ESTRENO EN ESPAÑA ESTRENO</p> <p>de la comedia en tres actos y en prosa,</p> <p>original de IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, titulada</p> <p style="text-align:center">:ZAYA:</p> <p>El autor asistirá a la representación.</p>
--

Se recuerda no sólo el interés despertado por el público, sino también el reciente éxito de *Sinrazón* en el mismo teatro, se ensalza el talento del torero y el hecho de que éste vaya a presentar *Zaya* por primera vez en tierras santanderinas, antes que en cualquier otro lugar. De igual modo, elogia la compañía teatral Guerrero-Mendoza, que va a ser la encargada de efectuarla sobre el escenario cántabro. Finalmente, se insiste en que Ignacio va a tener el honor de contar con la presencia de personalidades importantes, como sus Majestades:

Por el justificado y lógico interés que despierta en el público, bien puede calificarse de solemnidad artística la función anunciada para hoy, miércoles, a las diez y media de la noche.

IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, el popular y valeroso ex lidiador, no permanece ocioso en su retiro, y después de renunciar a los triunfos del

²⁵⁷ ANÓNIMO: “Teatro Pereda. La función de esta noche”, *El Cantábrico*, 8 de agosto de 1928, p. 4.

coso taurino, ha puesto a contribución su claro talento y sus cultas aficiones para buscar en la gloria escénica reposo a sus pretéritas fatigas.

Gran éxito alcanzó en todos los teatros su primera comedia, SINRAZÓN, recientemente confirmados en el TEATRO PEREDA. Ahora, en obsequio al público santanderino, le reserva las primicias de su segunda producción, titulada ZAYA, que se estrena esta noche en Santander antes que en ninguna otra capital de España.

La notabilísima Compañía GUERRERO-MENDOZA, que ha acogido la obra con sincero entusiasmo y la ha ensayado con el más escrupuloso esmero, es garantía más que suficiente para augurar por anticipado que se trata de algo serio y viable y de una interpretación verdaderamente excepcional.

SUS MAJESTADES Y ALTEZAS REALES, compartiendo tan felices optimismos, honrarán el interesante estreno con su asistencia, e IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS disfrutará el privilegio de contar entre “su público” a tan egregios espectadores²⁵⁸.

Solamente tenemos testimonios de su representación por parte de los medios de comunicación del lugar donde se representó por primera vez, concretamente de *La Voz* de Cantabria y de *El Cantábrico*. Éstos elogiaron la obra, a cuyo estreno asistieron los Reyes de España, como ya sabemos, y muchas de las personalidades literarias que participaban en los cursos de verano de Santander, como nos indica Antonio Gallego Morell, en “Sánchez Mejías, torero de los escritores del 27”:

[...] Y unos meses después vuelve a estrenar la misma compañía una nueva obra del diestro: “Zaya”, en el teatro Pereda, de Santander, con asistencia de los reyes de España y gran parte de los escritores que acuden a los cursos de la universidad de verano de Santander. Sánchez Mejías se ha convertido en el torero de los hombres de letras [...]²⁵⁹.

El Cantábrico publicó el 9 de agosto de 1928 una crítica sobre el estreno de la comedia. En ella apreciamos que el periodista, J. V., destaca, en primer lugar, la enorme valentía de Ignacio Sánchez Mejías que, haciendo frente al peligro y dejando traslucir su espíritu luchador, ha sido capaz de llevar a cabo esta pieza teatral, alejándose de los escritores ya

²⁵⁸ ANÓNIMO: “Teatro Pereda. La función de esta noche”, *El Cantábrico*, cit., p. 4.

²⁵⁹ GALLEGO MORELL, A.: “Sánchez Mejías, torero de los escritores del 27”, *Ya*, 12 de agosto de 1978, p. 20.

conocidos, aportando su gran personalidad y representando fuera de la capital primeramente:

Ignacio Sánchez Mejías, que conserva de su antigua profesión el hábito de desafiar el peligro, ha tenido la audacia de estrenar en provincias su segunda producción escénica.

No le basta llevar a Madrid una comedia después de haber triunfado plenamente con un drama. Además, quiere presentarla ante el público de la corte después de que haya sido refrendada y juzgada por los provincianos. ¡Ya es valentía!

Ganada, en gran parte, nuestra voluntad por este rasgo simpático, termina de despertar nuestra admiración el novel comediógrafo con otra gran audacia no menos digna del temperamento de luchador de Sánchez Mejías: la de no dejarse influenciar por los consagrados y hacer destacar briosamente su personalidad.

[...] Pero ya es confianza en sí mismo, fe en su concepción del teatro y decisión para seguir el camino que sus ideas le marcan, y ya el empeño es merecedor del aliento y del aplauso incondicionales²⁶⁰.

J. V. estima la gran originalidad de la obra que, en época de crisis teatral, es muy loable, ya que los dramaturgos incipientes no suelen aportar nada nuevo en la escena. Para este crítico esta comedia tiene como protagonista un torero muy humano que emociona realmente, a diferencia de otras obras teatrales taurinas. Aunque para él lo mejor es la profundidad que adquiere en ésta el ambiente de la España de su época. Por ello, califica a Ignacio como un “pensador” y un “dramaturgo” que se funden en la figura de Sánchez Mejías:

Tantas veces hemos pedido a los noveles originalidad y tantas hemos dicho que el afán de imitar los que empiezan a los que triunfaron, el seguir la senda trillada y el amoldarse todos a lo que parecen gustos del público es una de las causas de la decadencia teatral, que al encontrarse ahora que tiene personalidad propia, se afana por pensar y actuar por su cuenta, y queriendo ser original y aportar ideas nuevas, lo consigue, tenemos que saludar alborozados la presencia de este autor novel, que es un hombre nuevo.

En España, [...], se han llevado varias veces a la escena tipos de torero. Sin embargo, rarísima vez el torero de teatro ha sido más que un

²⁶⁰ J. V.: “Estreno de la comedia inédita, *Zaya*”, *El Cantábrico*, cit, p. 2.

pobre pelele, desligado en absoluto del ambiente, o una copia mezquina del resobado figurín de la España de Pandereta.

“Zaya” es un hombre de carne y hueso, y como el tipo tiene calor de humanidad, su drama íntimo interesa y conmueve.

No es el personaje central de la obra, sin embargo, lo mejor de la comedia:

Sobreponiéndose a esta figura, dejándola muchas veces en segundo término, y hasta esfumándola en ocasiones, está el ambiente, y este ambiente es el de la España actual, en el que Mejías ha ahondado con mirada aquilina de psicólogo y de sociólogo, y ha sabido plasmarle con maestría de autor dramático.

El pensador y el dramaturgo se unen y se complementan en Sánchez Mejías, y a este maridaje, que tiene tanto de excepcional, se debe el éxito de “Sinrazón” y “Zaya”²⁶¹.

Después de contar el argumento de la comedia, el crítico ensalza especialmente el desenlace de la misma como momento magistral, ya que sugiere que las nuevas generaciones no atienden lo suficiente a lo propiamente castizo y español, haciendo mayor caso a las costumbres extranjeras. Todo ello demuestra la gran valentía del autor, cuyas ideas han sido muy aplaudidas por el público. A J. V. le parece “admirable” y bien lograda la obra de Ignacio Sánchez Mejías, por sus pensamientos, sus temas, su técnica, sus diálogos, la profundización psicológica de los personajes, la interpretación... Y concluye con el éxito del dramaturgo que fue muy aclamado por el público:

La nueva comedia es admirable. Hábil de técnica, magistralmente dialogada, humana, con profundidad de ideas y belleza de conceptos, con grandes aciertos psicológicos en la pintura de todos los caracteres (el más bello y mejor logrado, el del viejo mozo de estoques; el menos flexible y humanizado, el de la esposa, y el más borroso, el del hijo, que son el triángulo de la tesis) con un fondo de ternura dado con pinceladas sobrias y vigorosas, y un tono varonil que la ennoblece, “Zaya” es una producción escénica robusta y bien lograda, que merece los aplausos con que fue acogida en su estreno.

La interpretación fue magistral.

Cuidada amorosamente la comedia por la notable compañía, se han encargado de los personajes principales Rosario Pino, don Fernando Díaz de Mendoza y Emilio Thuillier.

²⁶¹ J. V.: “Estreno de la comedia inédita, *Zaya*”, *El Cantábrico*, cit., p. 2.

[...]

El autor fue llamado a escena en todos los finales de acto²⁶².

La Voz de Cantabria comentó igualmente el estreno de *Zaya*. El 9 de agosto de 1928 este diario le dedica dos artículos: uno es del crítico *Pick*, se denomina “La novela del torero y la aristócrata” y aparece en su primera página; el otro se llama “Estreno de *Zaya*, comedia de Ignacio Sánchez Mejías”, está firmado por A. E., y se ubica en la sección “Notas teatrales” de la página 11.

En el primero de ellos, se indica brevemente en su inicio el estreno de esta comedia y se hace énfasis en el tema de la misma, esto es, en la relación del torero humilde y la muchacha aristocrática o adinerada y la adaptación de los personajes a los distintos estratos sociales con mucho esfuerzo. Nos indica a su vez que esta pareja tan singular ofrecida por el autor en la pieza teatral es una realidad, puesto que hoy día es muy probable que encontremos estos casos, como lo demuestran los matrimonios de *Machaquito*, *Bombita*, etc. Incluso es normal que los toreros frecuenten los ambientes aristocráticos, como es el caso de *Joselito*. Por lo tanto, la primicia de *Zaya* en el Teatro Pereda, motiva la redacción de este artículo que pretende demostrar que el tema tratado por Sánchez Mejías es un fenómeno social muy importante en este tiempo. Así, se demuestra que el torero-dramaturgo ha innovado, usando un argumento moderno, que está muy de actualidad en la época del diestro:

“Zaya”, la comedia de Sánchez Mejías, estrenada anoche en nuestro teatro por la compañía Guerrero-Mendoza, según se da cuenta en otro lugar de este número, es la comedia de la adaptación al ambiente; es decir, el proceso de aclimatización de las gentes de origen humilde en las capas superiores que su esfuerzo llega a conquistar. En dos palabras: es la comedia y la novela del torero que se casa con la muchacha millonaria y que pasa gran parte de su vida en Inglaterra entre gentes y cosas que le fueron extrañas hasta allí.

²⁶² J. V.: “Estreno de la comedia inédita, *Zaya*”, *El Cantábrico*, cit., p. 2.

Hace unos años tal argumento hubiese constituido la verdadera pandereta española: la “espagnolade” a lo Dumas y a lo Gautier. Hoy, con los cambios sufridos en la vida social, el matrimonio teatralizado por Mejías es muy posible. Recordemos los matrimonios de los toreros de más nota. [...] ²⁶³.

El segundo artículo publicado en *La Voz de Cantabria* el 9 de agosto de 1928 constituye la verdadera crítica de la obra. Este artículo firmado por A. E. comienza con la descripción de las gentes que asistieron al teatro, muchas de ellas adineradas, y entre las que destacan los Reyes de España; continúa relatando la trama de la historia y señala que su autor, que fue un torero muy arriesgado, ha triunfado en esta obra, que causa interés y emoción. El crítico revela que Sánchez Mejías ha trazado magistralmente el personaje de Espeleta, cuya amistad, lealtad y admiración hacia el torero *Zaya* conmueven verdaderamente:

Sánchez Mejías, que en las plazas no huyó nunca el peligro, sino que dio el cuerpo varonilmente, sin buscar con adornos el fácil aplauso, continúa la misma senda como autor dramático. No hay en la obra estrenada anoche ningún conflicto amoroso: no hay apenas personajes episódicos; no hay acción. Y, sin embargo, interesa y emociona. El puro sentimiento de la amistad encuentra en Sánchez Mejías un cantor inspirado. La figura de Espeleta, el mozo de estoques, está dibujada de mano maestra. Su fidelidad, su devoción por el “mataor” que le acompañan en los días luminosos del triunfo y en los momentos de desaliento y en las postrimerías de la vida, llega a conmover ²⁶⁴.

A. E. anota el acierto del personaje de don Antonio, *Zaya*, el cual está muy bien dibujado por el torero-escritor y perfectamente interpretado por Thuiller. Resalta la actuación de don Fernando Díaz de Mendoza que encarnó a Espeleta. Subraya la buena elaboración de las largas intervenciones de los personajes, cuyos diálogos tienen fuerza y parecen extraídos de una novela. Finalmente, concluye con el aplauso y la gloria

²⁶³ PICK: “La novela del torero y la aristócrata”, *La Voz de Cantabria*, 9 de agosto de 1928, p. 1.

²⁶⁴ A. E.: “El estreno de *Zaya*, comedia de Ignacio Sánchez Mejías”, *La Voz de Cantabria*, cit., p. 11.

alcanzados por Ignacio Sánchez Mejías que tuvo que salir repetidas veces al escentario, tras la gran aclamación de los espectadores:

Una observación, que muchos hicieron anoche: la de que Sánchez Mejías sería un excelentísimo novelista. Los largos parlamentos en que sus personajes nos cuentan lo que no ha sucedido en escena, sus recuerdos o lo que acaba de ver, no se hacen pesados, porque tienen un excepcional vigor, porque los escuchamos con la misma complacencia que la lectura de un capítulo interesante de novela. Es más: cuando el diálogo interrumpe el relato, el espectador desearía que siguiera.

Terminemos estas apresuradas notas –que no tienen en modo alguno pretensiones de críticas– diciendo que el público aplaudió con entusiasmo al final de todos los actos, que rubricó con grandes aplausos el placer con que escuchó varios parlamentos, y que ante las insistentes ovaciones del público, Ignacio Sánchez Mejías salió varias veces al palco escénico al terminar el segundo y al final de la obra.

Tuvo una noche de triunfo²⁶⁵.

El resto de periódicos españoles importantes no comentan prácticamente nada de *Zaya*. En *La Unión* de Sevilla, el 12 de agosto de 1928, encontramos un artículo titulado “El estreno de *Zaya*, comedia de Ignacio Sánchez Mejías”, en el que se transcribe íntegramente esta última crítica de A. E. de *La Voz de Cantabria*, que hemos comentado, titulada precisamente de la misma manera y con la misma firma. De hecho, el inicio de este escrito nos deja muy claro que es una reproducción del periódico cántabro: “Reproducimos de *La Voz de Cantabria* la siguiente reseña del estreno de la última comedia de nuestro paisano”²⁶⁶.

En *ABC* de Madrid, con fecha de 9 de agosto de 1928, justamente al día siguiente de su estreno, en la sección de “Páginas teatrales. Crítica-Caricaturas-Informaciones”, aparece únicamente una fotografía grande de

²⁶⁵ A. E.: “El estreno de *Zaya*, comedia de Ignacio Sánchez Mejías”, *La Voz de Cantabria*, p. 11.

²⁶⁶ ANÓNIMO: “El estreno de *Zaya*, comedia de Ignacio Sánchez Mejías”, *La Unión* de Sevilla, 12 de agosto de 1928. Debido a que el ejemplar que poseo de esta crítica está muy deteriorado, no he podido señalar la página en la que se halla.

Duque, ocupando la mitad de la página, en la que se contempla una escena de *Zaya* en el teatro y, debajo de dicha foto, un texto en el que se lee:

SANTANDER EN EL TEATRO PEREDA

UNA ESCENA DE LA COMEDIA, EN TRES ACTOS, DE IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍA, “ZAYAS”, ESTRENADA ANOCHE POR LA COMPAÑÍA GUERRERO-MENDOZA²⁶⁷.



Fotografía de la sección teatral de *ABC*, 9 de agosto de 1928, p. 9, en la que aparece una imagen de *Zaya* y unas escasas palabras sobre la misma.

Años más tarde, cuando murió Ignacio Sánchez Mejías, por una cogida en el coso de Manzanares, el 13 de agosto de 1934, el periódico *La Voz* de Madrid dedicó bastantes páginas a hablar de su fallecimiento, de su trayectoria taurina y teatral. Así pues, recoge un artículo de Victorino Tamayo, titulado “Sánchez Mejías, dramaturgo”²⁶⁸, en el que nos cuenta la representación de sus dos obras teatrales: *Sinrazón* y *Zaya*. Con respecto al estreno de *Zaya*, en agosto de 1928, subraya que fue bien acogida por los espectadores; indica que se vio en el personaje de Bebel un símbolo de ataque al “flamenquismo”. También nos dice que tuvo incluso más éxito que *Sinrazón*, ya que el tema empleado era más fácil para el diestro y la pieza estaba mejor planteada que la anterior. Por eso, continúa señalando que Ignacio pronto se cansó y terminó su carrera dramática, dedicándose a

²⁶⁷ *ABC*, 9 de agosto de 1928, p. 9.

²⁶⁸ TAMAYO, V.: “Sánchez Mejías, dramaturgo”, *La Voz*, 13 de agosto de 1934, p. 10.

otros menesteres, que abarcaran sus inquietudes vitales, puesto que el diestro necesitaba la motivación de superar obstáculos:

Este mismo año, en el mes de agosto, la misma compañía de Díaz de Mendoza estrenó en Santander otra comedia de Ignacio, la titulada “Zayas”. Advirtiese en esta obra un símbolo de la tradición española, que las nuevas generaciones repudian, y en la xenofilia de la esposa del protagonista pretendió verse una reacción contra el flamenquismo, que alcanzaba por entonces su máxima potencia. Mejor lograda esta comedia que la otra –Sánchez Mejías pisaba aquí en terreno más firme–, obtuvo mayor éxito que “Sinrazón” y abría perspectivas más claras a la actuación del dramaturgo... Pero quizá por eso, por encontrar más llano el camino, por serle ya más fácil el acceso al teatro, Ignacio cortó aquí su carrera de autor dramático y se lanzó por otros vericuetos de la vida en busca de otros obstáculos que vencer y de otras dificultades que salvar. El teatro, que le abría sus puertas, ya no interesaba nada a la inquietud espiritual del torero, que en el peligro y en el obstáculo buscaba el único aliciente para sus nervios, siempre tensos y prontos a romperse en vibraciones intensas²⁶⁹.

Por lo tanto, como hemos visto, *Zaya* gozó del aplauso de los espectadores y de los críticos teatrales de Santander. Sin embargo, no tuvo el apoteósico triunfo de *Sinrazón*, debido probablemente a que esta obra no tuvo representaciones en más escenarios españoles. De todas maneras, es una pieza teatral que suscita una emoción sincera y que ha quedado para la posteridad como obra de teatro en la que está presente la personalidad y las vivencias del torero-escritor. Formará parte del repertorio de teatro taurino, pero también del teatro que profundiza en el interior de sus personajes, sacando a relucir los más bellos y tristes sentimientos que el ser humano puede sentir a lo largo de su existencia. Será a su vez un claro ejemplo de teatro tradicional con vetas modernas, con sabor taurino y con aroma a melancolía y añoranza de unos protagonistas que muestran la constante lucha oculta que del mismo modo Ignacio Sánchez Mejías experimentó en su vida.

²⁶⁹ TAMAYO, V.: “Sánchez Mejías, dramaturgo”, *La Voz*, cit., p. 10.

4. ESTUDIO DE *NI MÁS NI MENOS*

Esta tercera obra de Ignacio Sánchez Mejías no se estrenó en su época, ni tampoco se editó, probablemente por la complejidad de la puesta en escena y del argumento, de difícil comprensión para el espectador. Antonio García-Ramos y Francisco Narbona indican que no hay noticia de su estreno, “aunque algún testimonio escrito hay de que se representó en el Teatro Odeón, de Buenos Aires, algunos años después” de su redacción²⁷⁰. Según Antonio Gallego Morell sólo fue representada por unos amigos de Ignacio que “ensayan con sus hijos en la finca sevillana de «Pino Montano»”²⁷¹.

El análisis de *Ni más ni menos* nos descubre una pieza dramática muy elaborada y trabajada por parte del torero-escritor, que, como señalan Antonio García Ramos y Francisco Narbona, la revisa con esmero y con más conocimiento del arte dramático. En ella nos enseña la riqueza de sus nociones literarias y culturales, así como las habilidades de buen dramaturgo. De hecho, se tomó su tiempo para redactarla y perfeccionarla, mientras estaba de vacaciones con su familia y sus amigos en Bidart, en el País Vasco francés, y la terminó hacia 1931:

Al comienzo de la década de los años treinta, Sánchez Mejías fue, con los suyos, a una localidad veraniega del País Vasco francés, a Bidart. Iba en aquel automóvil que le habían regalado en México. Tanto su hijo José, como Piruja, su hija, y sus sobrinos, buscaban la compañía de los hijos de don Francisco de Cossío, que se establecía todos los años allí, y

²⁷⁰ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 167.

²⁷¹ GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., p. 18.

que le había facilitado el alojamiento. En la plaza arenosa de Bidart o en el puerto de Guétarhy –a donde iban las dos familias, cuando se prohibía el baño en aquella– Ignacio conversaba con su amigo, el ilustre escritor y periodista, y le leía el borrador de *Ni más ni menos*. Percibía don Francisco el esfuerzo del ex torero para desentenderse de su antiguo oficio, sobre todo en los días de la Semana Grande de San Sebastián, cuando la costa se vaciaba y los aficionados galos pasaban la frontera para asistir a las corridas donostiaras²⁷².

Antonio García-Ramos y Francisco Narbona recogen, en su citado libro *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, una anécdota muy curiosa, surgida durante aquel veraneo de Ignacio Sánchez Mejías y su familia en Bidart, en una finca llamada “La Chimère”, en 1930, que recuerda gratamente Francisco de Cossío, muy amigo del torero-escritor. Éste cuenta con cariño que “como a Molière, a Ignacio le gustaba leer su teatro a la cocinera, para conocer sus reacciones”²⁷³. Por lo tanto, observamos que el torero-escritor no sólo tenía en cuenta su poso cultural, sino que además estaba interesado en conocer la opinión de un público sencillo, perteneciente al pueblo, que asiste a los teatros para disfrutar de las representaciones dramáticas.

Ignacio Sánchez Mejías demuestra, en esta obra, que es un intelectual, inmerso en las corrientes literarias de su época y, además, refleja en ésta sus lecturas de Calderón de la Barca, de los clásicos a los que siempre admiró y de sus contemporáneos, sumergidos en las vertientes vanguardistas que estaban tan de moda. De este modo, *Ni más ni menos*. “Comedia en tres actos y en prosa” enlaza con la tradición de los autos sacramentales de Calderón de la Barca, gran cultivador del género. En el siglo XX, concretamente en los años 20 y 30, el auto sacramental empieza a florecer de nuevo con mucha efervescencia. No olvidemos que, en estos

²⁷² GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., pp. 166-167.

²⁷³ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 168.

momentos, el teatro español se encontraba en la vanguardia, por lo que se busca la creación de un “teatro abstracto, alejado de la *realidad real*, esto es, de la realidad inmediata, como el configurado en los autos de Calderón, como el teatro superrealista que el propio Azorín pretendía hacer”²⁷⁴.

Efectivamente el teatro de esta época desea introducirse en el terreno abstracto y alegórico, por lo que los autos sacramentales de Calderón se volvieron a poner en escena en el siglo XX, se empezaron a realizar estudios y análisis detallados de los mismos y se compusieron nuevos autos elaborados por escritores contemporáneos, tomando como ejemplo los realizados por el dramaturgo del Siglo de Oro: Cipriano Rivas Cherif (*Un sueño de la razón*), Azorín (*Judit y Angelita*), Rafael Alberti (*El hombre deshabitado*), Miguel Hernández (*Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*), Ramón Sijé (*El amante de la muerte*), Pedro Salinas (*El director*), Gonzalo Torrente Ballester (*El viaje del joven Tobías, El casamiento engañoso*), Max Aub (*Pedro López García*)²⁷⁵, Antonio Buero Vallejo (*Aventura en lo gris*), Miguel Medina Vicario (*La cola del difunto*), Antonio Gala (*El veredicto*)²⁷⁶, entre otros.

Sin embargo, aunque el género sacramental está muy presente en nuestra escena durante las primeras décadas del siglo XX, especialmente el modelo calderoniano, los autos que se van a desarrollar exhiben algunas diferencias con respecto a éste, puesto que vamos a hallar autos sacramentales sin sacramento. Se respeta, de este modo, el elemento alegórico, los escenarios simbólicos..., pero se deja de lado la fe católica,

²⁷⁴ PACO, M. DE: “El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. / GONZÁLEZ CAÑAL, R. / MARCELLO, E. (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénica: Actas de la XXIII Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, Ciudad Real, 2001, p. 366.

²⁷⁵ Andrés Amorós, en *Ignacio Sánchez Mejías*, cit. p. 151, recuerda ejemplos de este tipo de teatro.

²⁷⁶ PACO, M. DE: “El auto sacramental en el teatro español contemporáneo (1940-1997)”, en VV. AA.: *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Universidad de Oviedo, 2000, vol. 3, pp. 295-310.

la eucaristía, se cuestiona a Dios y los valores transmitidos por la religión cristiana. De hecho, *Ni más ni menos* es una pieza dramática compleja, que conecta con “la fábula oriental para expresar inquietudes espirituales”, ya que trata “aspectos filosóficos y teológicos: el libre albedrío, cómo consiente Dios el mal...”²⁷⁷. Además, es una obra catalogada por Antonio Gallego Morell de “farsa de ultratumba” (situada más allá del bien y del mal), o “auto infernal a lo divino”, en el que se produce una resurrección apoteósica de la “carne a lo humano y terrenal”²⁷⁸.

Como señala Mariano de Paco en su artículo titulado “El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano”, existen tres formas de auto sacramental contemporáneo: “la que asimila el modelo de dramatización abstracta (alegórica), prescindiendo de las ideas religiosas (Eucaristía-Redención), aunque en ella pervive el sentido didáctico; la que, por medio de ese modelo, marca la antítesis de tales ideas y señala la subversión del orden que establecen manteniendo la preocupación por las limitaciones y el destino del ser humano; y la que, por una u otra razón pretende volver plenamente al modo y significado clásicos, aunque, inevitablemente, deje ver su construcción «actual»”²⁷⁹. También advierte Mariano de Paco que existen textos dramáticos que no se pueden adscribir a uno u otro grupo, pero que tienen conexiones tan importantes con el auto sacramental, que podemos considerarlos como tales, y este es el caso de *Ni más ni menos*, de Ignacio Sánchez Mejías.

En definitiva, nuestro torero-escritor enlazó *Ni más ni menos* con esta corriente contemporánea del auto sacramental sin sacramento,

²⁷⁷ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit. p. 153.

²⁷⁸ GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit. pp. 39-43.

²⁷⁹ PACO, M. DE: “El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. / GONZÁLEZ CAÑAL, R. / MARCELLO, E. (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas: Actas de la XXIII Jornadas de teatro clásico*, cit., p. 369.

mezclando tradición y vanguardia, y abordanlo algunos aspectos surrealistas que veremos a lo largo de este estudio de la obra.

Ni más ni menos es, por tanto, una breve composición dramática de tema religioso, como el auto sacramental, ya que se establece una batalla entre el bien y el mal, ejemplificada en una balanza de virtudes y de pecados, una lucha del Ángel y del Demonio, y los personajes protagonizan un día de Resurrección, gracias al secreto de la Creación que Lord Lister ha usurpado al Ángel. Pero no aparece un sacramento: los personajes están en un lugar que no es ni el cielo ni el infierno, y quieren volver a crear un mundo donde los hombres hagan realidad sus deseos y ambiciones, como Don Manuel y sus locos querían hacer en el manicomio de *Sinrazón*.

El título de la obra, *Ni más ni menos*, es, como dice Andrés Amorós, un “título bimembre, a la vez popular y conceptuoso”, que recuerda a Bergamín²⁸⁰, amigo de Ignacio Sánchez Mejías. Este título hace referencia a un término medio situado entre el “más” y el “menos” (ni una cosa, ni la otra), esto es, por decirlo de alguna manera, las almas de los personajes están situadas en el medio, justo en la mitad, en un lugar que no es ni el cielo ni el infierno, pero tampoco está en la tierra; están en un reino, en un espacio, creado por Raffles, tras engañar al Ángel y al Demonio:

[...] Ángel y Demonio quedan perplejos y después de unos instantes de confusión desaparecen. Raffles, tras el esfuerzo, expira. Todavía ve el público cómo de la silueta de Raffles se desprende su alma en vaho blanquecino. Va a emprender la ruta de lo desconocido, fuera del alcance del cielo y del infierno, unida a la tierra por los fuertes deseos corporales. (Acto I, p. 138.)²⁸¹

²⁸⁰ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 150.

²⁸¹ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., Acto I, p. 138. Todas las citas textuales de *Ni más ni menos* pertenecen a esta edición de Antonio Gallego Morell. La obra se halla en las páginas 135-172.

No se alcanza el paraíso, pero se trata de crear un lugar que no sea “ni más ni menos” que un nuevo mundo donde los personajes, anclados aún en sus anhelos e ilusiones terrenales, puedan ver cumplidas sus expectativas, aunque conlleve sufrimiento y miseria.

El subtítulo de “Comedia en tres actos y en prosa” hace referencia, especialmente, a los siete primeros cuadros, pues estaríamos ante una comedia policíaca, en la que el mítico ladrón de guante blanco ha sucumbido por unos disparadores automáticos de una caja fuerte, de la que trataba de sustraer unas joyas valiosísimas. Además, la destreza y la astucia con la que Raffles logra burlar al Ángel y al Demonio, que intentan llevar el alma de éste al paraíso o al infierno respectivamente, o la capacidad de engaño y adulación que tiene el protagonista para obtener la fórmula de la Creación están muy unidos al género de la comedia.

La pieza dramática de Ignacio Sánchez Mejías posee, como observamos ya en el subtítulo, tres actos escritos en prosa. El primero de ellos consta de ocho cuadros; el segundo y el tercero, de dos solamente. A pesar del argumento planteado en ella, su estructura es muy sencilla: el primer acto correspondería claramente con el planteamiento de la obra, ya que nos introduce en la historia, se presentan los personajes de Raffles o Lord Lister, de Adriana, de Carlos Bran, del Ángel..., conocemos lo que ha ocurrido: un ladrón importante ha muerto intentando robar y su amada ha decidido suicidarse, para poder salvarse; las almas de ambos amantes vagarán por un lugar que no es ni el cielo ni el infierno; y, así, llegamos al nudo, que corresponde con el acto segundo y el primer cuadro del acto tercero, donde Raffles consigue el secreto de la Creación y crea un mundo donde el hombre sufre, es imperfecto y vive en primera persona el espanto y la desgracia que reinan en ese nuevo espacio; finalmente, el cuadro segundo del tercer acto tiene que ver con el desenlace de esta especie de

auto, puesto que, Raffles se ha dado cuenta del tremendo error que ha cometido creando ese espacio atroz y ha decidido, junto con el Ángel, que el hombre ha de desaparecer, pues es el que ha llevado la desventura, la infelicidad, y ha instaurado la ausencia de armonía, a pesar de que Adriana no está de acuerdo en que el ser humano se desvanezca por completo.

La obra comienza con dos primeros cuadros en los que no hay diálogos, ni palabras, ni ninguna intervención. Se levanta el telón y encontramos una cortina negra corrida, dividida en cuatro partes, dispuestas de tal forma que el público puede apreciar el siguiente decorado:

En primer término un butacón inglés de cuero, de espalda al público. Por el lado izquierdo del butacón el brazo y la mano de RAFFLES (que está hundido en él) con un cigarrillo recién encendido. Al fondo, una chimenea. Enfrente de ella, CARLOS BRAN, de frac, lee un periódico; un reloj de estilo inglés. La escena sin luz de batería –es de noche– va siendo iluminada con un reflector en este orden: mano de RAFFLES, silueta de CARLOS BRAN, esfera del reloj que marca las doce. Poco a poco se oscurece la escena. (Acto I, p. 137.)

El comienzo suscita curiosidad en el espectador, ya que llama la atención la interesante utilización del espacio, por parte de Ignacio Sánchez Mejías. Observamos, así, en primer lugar, el fondo negro, la ausencia de luz de batería, en definitiva, el uso de colores oscuros para indicar que es de noche, pero también para dar la sensación de intriga, de novela policíaca, de cine negro. De igual manera, los elementos empleados contribuyen a crear una atmósfera singular: la chimenea, el cigarrillo recién encendido, el periódico, el reloj de estilo inglés (símbolo de elegancia), la esfera del reloj marcando las doce –que indica la importancia del tiempo, de la hora en la que van a suceder los hechos–, etc. Estos mecanismos advierten de la ausencia de palabra y se presentan como si se tratara de fotografías que van mostrando detalles de la escena. El espectador va

admirando de forma simultánea cada uno de los aspectos focalizados: por un lado, un brazo de Raffles en el butacón fumando, por otro lado, Carlos leyendo el periódico; después, una mano de Raffles, la figura de Carlos y un reloj dando las doce... Estamos, pues, ante una escena, en la que predomina la mímica y en la que contemplamos secuencias de cine mudo.

El oscuro inunda de nuevo el escenario y empieza un segundo cuadro, en el que los gestos y las acciones vuelven a ser los verdaderos protagonistas de la escena. La palabra está ausente otra vez. La mímica vuelve a presidir el teatro. No hay diálogos, pero, a través del elemento visual y gestual, se nos muestra el inicio del problema que se va a plantear en la obra. El decorado es diferente al primer cuadro, ya que estamos en el gabinete de una señora rica, que va “lujosamente vestida”, como indica la acotación. Ésta se cambia de ropa para ponerse una cómoda indumentaria y va quitándose sus joyas, las cuales guarda con esmero en su caja fuerte. Entonces, del cortinón del fondo aparece Raffles y, con cuidado, se dispone a abrir una caja fuerte, pero unos disparadores automáticos lo hieren. Éste cae el suelo con las alhajas; igual que un mimo, hace gestos moribundos, intentar huir, pero la escena queda oscura y contemplamos su inevitable muerte; el personaje ha intentado despojarse de la muerte, cuya acción es presentada de forma poética por su autor, como señala la acotación:

[...]. Del fondo de la caja, automáticamente, de unos disparadores colocados al efecto, salen unos chispazos que alcanzan a RAFFLES hiriéndole mortalmente. Se contraen sus manos, que después de regar el suelo con las alhajas de las que trataba de apoderarse, se aprietan contra el pecho como si quisiera arrancarse la muerte que ya empieza a dibujarse en la cara de RAFFLES. Gana éste, vacilante, la salida por el mismo sitio por donde entró y apenas traspasa el decorado se ilumina éste, queda oscura la escena y presencia el público cómo cae RAFFLES moribundo sobre el barandal del balcón por donde pretendía huir. (Acto I, p. 138.)

Destaca, por tanto, la presencia de la ya mencionada mímica, con efectos de luces, gestos, espirales de humo... que otorgan una mayor expresividad a la representación, gracias a la cual el espectador no necesita los diálogos de los personajes para comprender fácilmente la historia. Todos estos elementos anuncian una escena moderna y renovada, acorde con el teatro europeo y las nuevas tendencias vanguardistas de la época.

Asistimos así a una secuencia de cine mudo, pero también estamos asistiendo a unos movimientos y acciones que podrían corresponder a una película o a una novela policíaca, donde el ladrón es elegante, va vestido de frac, es apuesto e intenta escapar de su propia muerte, la cual lo sorprende cuando está sustrayendo unas joyas valiosísimas.

El contraste de luces entre la oscuridad de la escena y la luz sobre Raffles, los gestos, las acciones fallidas, el intento de huir del protagonista... incrementan la tensión de la escena, la cual va aumentando progresivamente, de forma intensa y vertiginosa, especialmente cuando la acotación nos introduce en el auto sacramental y aparece una balanza con un ángel y un demonio, intentando pesar virtudes y pecados. Ambos seres luchan por el alma del ladrón, pero la batalla es ganada por los pecados, por el demonio, que, cuando se dispone a celebrar su victoria, es burlado por Raffles, gracias a la astucia del protagonista. Éste logra nivelar la balanza y escapa del infierno, dejando estupefactos al ángel y al demonio. Raffles muestra al público que es hábil, que es listo, que está “acostumbrado al escamoteo”, como todo buen ladrón de una novela negra o policíaca. Estamos contemplando un ambiente sepulcral, una atmósfera simbólica y alegórica, alejada de toda realidad, propia del auto sacramental de principios del siglo XX, que, además, nos recuerda al mundo irreal, soñoliento, angustioso, frenético y confuso del surrealismo literario:

[...] En este mismo instante a unos cincuenta centímetros sobre la figura de RAFFLES se dibuja sobre el decorado una gran balanza con sus monumentales platillos: sobre el de la derecha, un ángel; sobre el de la izquierda, un demonio. Suben y bajan los platillos en fatal balance de virtudes y pecados. Cuando el platillo de la izquierda domina el peso, el demonio, con regocijado gesto, tiende sus manos al alma de RAFFLES. Cuando es el de la derecha el que se inclina al peso de las virtudes favorablemente, es el gesto del ángel el que muestra su regocijo. Por fin el peso de los pecados decide la lucha. El platillo de la izquierda cede hasta casi rozar la figura de RAFFLES, el demonio en una mueca de optimismo celebra su triunfo.

RAFFLES se da cuenta de su segura condenación y recordando en un instante toda su vida tan llena de peripecias, unas veces burlando la acción de la justicia, otras engañando habilidosamente a los ladrones, siempre por encima del “bien y del mal”, hombre al fin acostumbrado al escamoteo, en un esfuerzo supremo va levantando con su mano el platillo hasta nivelar por completo la balanza, ante el asombro de Satanás, que creía segura su presa. Ángel y demonio quedan perplejos y después de unos instantes de confusión desaparecen. (Acto I, p. 138.)

El personaje de Raffles aparece en escena no sólo como ladrón astuto e inteligente, sino como un don Juan Tenorio moderno, capaz de burlar la justicia, de engañar con ingenio, de realizar toda serie de acciones en su vida. Es un personaje que aglutina el tiempo en unos segundos, pues recuerda toda su vida de engaños y trampas, como don Juan cuando contempla su entierro o recuerda las mujeres conseguidas y la justicia atropellada.

Al igual que don Juan Tenorio, este personaje lucha por salvar su alma, pero no es el amor el que salva a Raffles de Satanás, sino su eficacia, su habilidad y su inteligencia; de este modo, no va a ir al infierno, como don Juan, pero tampoco irá al cielo. Su alma, representada con un humo blanquecino –efecto moderno que da la sensación de eternidad, de traspaso de las barreras de lo racional, de imprecisión, de libertad, características propias del surrealismo–, marcha hacia un lugar más allá del bien y del mal, del cielo y del infierno, un espacio simbólico impregnado de nuestros anhelos e ilusiones, fuertemente arraigado aún en el ámbito terrenal:

[...]. RAFFLES, tras el esfuerzo, expira. Todavía ve el público cómo de la silueta de RAFFLES se desprende su alma en vaho blanquecino. Va a emprender la ruta de lo desconocido, fuera del alcance del cielo y del infierno, unida a la tierra por los fuertes deseos corporales. (Acto I, p. 138.)

El alma del protagonista ha emprendido su peculiar vuelo y ahora está situada en una nueva dimensión que es irreal e ilógica, y nos sumerge en lo que Antonio Gallego Morell llama “farsa de ultratumba”²⁸², donde los espíritus vagan por el mundo y juegan a crear igual que si fueran Dios. Por ello, en esta farsa se van combinando distintos tipos de escenarios: escenarios de índole real (gabinete de la señora, sillón donde Raffles fuma, habitación de la caja fuerte, casa de los protagonistas, club londinense...) que contrastan fuertemente con otros escenarios simbólicos y de ambiente fantasmagórico (lugar donde se sitúa la balanza, el vaho blanquecino que señala una dimensión ultraterrena, bloque de humo donde se sientan los personajes, el reino de Raffles, etc.). Esta mezcla de espacios, que, muchas veces aparecen de forma simultánea, obteniendo escenarios múltiples²⁸³ (como se aprecian en los dos primeros cuadros del acto primero), es propia de un auto sacramental moderno, al estilo de los que se estaban llevando a cabo en las primeras décadas del siglo XX, y también enlaza una vez más con el ansia transgresora de la vanguardia literaria.

La inexistencia de la acción hablada hasta el cuadro tercero del primer acto y el empleo de la mímica, de los efectos especiales (el humo, por ejemplo), de los contrastes de luces (luz / oscuridad), en estos dos cuadros comentados, arrojan fuerza sobre la escena, incrementando el ritmo y la tensión de la acción. Además, todo esto hace que la obra se relacione con la ya citada vanguardia y nos sitúa magistralmente en una atmósfera

²⁸² GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., p. 40.

²⁸³ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 151. En este libro, Andrés Amorós comenta la existencia de un escenario múltiple que rompe con el tradicional teatro a la italiana, al igual que la alternancia de escenarios realistas y simbolistas.

sacramental y alegórica, capaz de traspasar las fronteras del teatro español, por lo que, de haberse representado en la época de Sánchez Mejías, hubiese suscitado sorpresa y, quizá, por su innovación y complicación, no hubiese sido comprendida ni bien recibida por los espectadores de su tiempo.

La acción hablada, las intervenciones de los personajes, comienzan en el cuadro tercero de este primer acto. En él asistimos a una fiesta, al estilo inglés, de whisky y soda, en casa de Adriana. Están las parejas bailando y visten de etiqueta, como podemos leer en la acotación principal. Sabemos por el diálogo de Carlos y Smith que la acción se localiza en Inglaterra, lo cual nos recuerda a *Zaya*, también del mismo autor, en la cual están muy presentes las costumbres inglesas, pues sus protagonistas han vivido en territorio inglés durante una temporada:

SMIZH.- Carlos, maravilloso Carlos, destápame una soda.

CARLOS.- En seguida, señor.

SMIZH.- Gracias. Si dispusiera de una gran fortuna te llevaría a mi servicio. Me encantan tus maneras.

CARLOS.- Gracias, señor. Pero ello es imposible. Aunque estallara una gran guerra y os concediera el gobierno la contrata de suministro de víveres al frente y en diez días reunierais la mayor fortuna de Inglaterra, yo no dejaría el servicio de Lord Lister. En él nací y en él estaré siempre.

SMIZH.- ¿...Ni por veinte libras...? (Acto I, p. 139.)

Pero no sólo sabemos la ubicación, sino que, además, vamos conociendo personajes, como el del invitado Smith (que admira a Carlos por sus buenas maneras y su buen servicio), el personaje de Carlos (que es todo un señor y, al mismo tiempo, es un educado y elegante criado del señor Lord Lister), la señora Adriana (amante de Lord Lister, movida por el interés económico) y el señor Lord Lister (que se dedica a robar por las noches).

En este diálogo entre Smizh y Carlos, el primero resalta la gran lealtad del segundo, el cual es disciplinado, leal y buen criado porque pertenece a la cuarta generación en su familia que se dedican a servir. El pundonor y la fidelidad de Carlos se han conseguido a través del esfuerzo de una familia dedicada íntegramente a este oficio. La importancia de la tradición se manifiesta claramente en estas palabras, pues es el origen y la raíz de lo que somos:

SMIZH.- ¿Quién te enseñó a servir?...

CARLOS.- Mi padre, señor.

SMIZH.- ¿Y a tu padre?...

CARLOS.- Mi abuelo, señor.

SMIZH.- Y a tu abuelo, el abuelo de tu abuelo... Y así son las cosas. Para que empiece a dar fruto una idea, una disciplina o una modalidad hacen falta más de cuatro generaciones y esto para servir. ¡Que para mandar!... [...]. (Acto I, p. 140.)

Esta conversación permite que el lector conozca la genuina naturaleza de la señora Adriana, cuyo origen es muy humilde y su ambición es enorme, y la de Lord Lister, cuya esencia es distinta a la del señor que aparenta ser. Smizh es el personaje encargado de revelar al criado –pero también a nosotros– la auténtica verdad y desenmascara a los personajes principales. Éste es conocedor de un secreto muy bien guardado que cuenta a Carlos en confidencia. Sus palabras son significativas, ya que hace referencia a la avaricia y a la poca clase de la señora, y al indigno oficio de un Lord Lister que posee una máscara, un disfraz, porque realmente es Raffles, un ladrón de guante fino. Lord Lister ha necesitado cuatro generaciones de ladrones vestidos elegantemente para convertirse en lo que verdaderamente es. Y esto contrasta con la nobleza y la lealtad de Carlos:

SMIZH.- [...]. (*Misteriosamente.*) Oye, Carlos, ¿quién enseñó a mandar a tu señora...?

CARLOS.- La necesidad, señor. El no saber hacer otra cosa.

SMIZH.- [...]. Esta mujer venida quien sabe de dónde...

[...]

SMIZH.- Espera, Carlos, maravilloso criado, espera; yo te contaré cómo tu señora, la amante de Lord Lister, llegó a Inglaterra sin más dote que su hermosura. [...]. Lord Lister tu señor, ¡tu gran señor!, se entretiene en la noche en practicar el robo. Le enseñó su abuelo y a su abuelo el abuelo de su abuelo. Sólo así son las cosas. Cuatro generaciones de ladrones vestidos de frac pueden dar un Raffles perfecto. ¡Raffles...! Lord Lister... (Acto I, pp. 140-141.)

Lord Lister aparece disfrazado, está enmascarado; en otras palabras, tiene una doble personalidad: por un lado, como ya sabemos, el honorable señor, perteneciente a la alta sociedad inglesa; por otro lado, el ladrón Raffles. El tema del disfraz o de la doble personalidad ya aparecía en *Sinrazón*, pues don Manuel había creado una especie de palacio-manicomio, el Palacio de la reina Beatriz, para que los dementes realizaran sus deseos y se convirtieran en aquellas personas que quisieran ser. Raffles es un personaje con reminiscencias nietzscheanas, ya que es un personaje que se establece más allá del bien y del mal²⁸⁴. Por tanto, Nietzsche vuelve a hacer acto de presencia, como ya vimos en *Sinrazón*, cuya voz abría la primera escena. Ignacio Sánchez Mejías vuelve a traspasar las barreras de la razón y utiliza una temática que enlaza, como ya hemos visto, con el teatro vanguardista de principios del siglo XX.

El tema del sueño también se observa en este cuadro, pero esta vez vinculado al deseo. Precisamente, en el momento en que Smizh cuenta al criado la doble vida que llevan sus señores, entra en escena la señora Adriana, la cual es ambiciosa y poderosa y no se conforma con el lujo que tiene, pues envidia y ansía las riquezas de los demás. Por ello, le cuenta a Smizh que anhela enormemente un collar de brillantes, que, quizás, algún

²⁸⁴ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 150.

día pueda conseguirle su amante. Adriana es una mujer inconformista que nunca está de acuerdo con lo que tiene y que siempre desea más. Este anhelo incansable se convertirá en el origen de los problemas que los personajes van a tener durante toda la obra.

Por otro lado, contrastan las sugerentes palabras de Smizh y Adriana: éste no se expresa de forma explícita, pero sugiere las artimañas que pueda emplear Lord Lister para obtener el ansiado collar una “noche” de éstas, mientras que Adriana insiste en que no será en la noche, sino a la luz del día cuando pueda adquirirlo. Adriana no quiere reconocer la deshonrosa profesión a la que se dedica Lord Lister. Para suavizar el mensaje, Smizh juega con las ideas de “ilusión”, “sueño” y “deseo” (conceptos que nos traen a la memoria *Sinrazón* y hacen referencia al surrealismo), para expresar que es en la noche cuando las personas podemos soñar y alcanzar nuestros deseos más queridos y codiciados:

ADRIANA.- [...]. Hay en Inglaterra un collar de brillantes que tiene dos piedras y diez quilates más que el mío. Sueño con él. Cuando lo pienso me siento humillada, y si disfruto de momentos de felicidad es porque abrigo la ilusión de algún día Lord Lister...

SMIZH.- De que alguna noche Lord Lister...

ADRIANA.- (*Enérgica.*) De que algún día Lord Lister.

SMIZH.- ¡Bah! Lo mismo da un día... una noche... es lo mismo. Si hablé de la noche es porque antes tú me hablaste de ilusión. De día la gente vive y estorba el caminar de nuestras ilusiones. De noche mueren y campan éstas por su respeto... es mejor de noche, Adriana...; de noche es todo el mundo de nuestro deseo. (Acto I, p. 141.)

Ignacio Sánchez Mejías está haciendo referencia a una idea surrealista, que nos recuerda a los estudios realizados por Freud sobre la mente humana: la doble naturaleza del ser humano. Efectivamente, de día podemos ser alguien aceptable y bien considerado por la sociedad, pero por la noche podemos convertirnos en otro ser y dejar que nuestros sueños y

nuestras ilusiones fluyan libremente. Es el contraste entre la luz y la oscuridad, entre la apariencia y lo oculto, entre el bien y el mal, incluso. De este modo, el ser humano puede tener una doble identidad, una doble cara, al igual que el personaje masculino de *Ni más ni menos*: la máscara abierta y visible, que podemos mostrar al público sin ningún pudor, y la máscara secreta y misteriosa, que sólo nosotros conocemos y que no puede ser descubierta.

Este cuadro tercero es, por tanto, indispensable para el planteamiento del drama, ya que gracias a él vamos descubriendo a los personajes, el interior de los mismos y se nos van revelando detalles que van a desencadenar los hechos posteriores. Además, en esta ocasión, conocemos la muerte de Eduardo o Lord Lister, puesto que Carlos Bran se lo anuncia a Adriana al final del mismo:

(Aparece BRAN en el fondo, pálido y descompuesto.)

ADRIANA.- ¡Bran! ¿Qué tienes, Carlos Bran?

BRAN.- Eduardo ha muerto. (Acto I, p. 142.)

Este cuadro tercero da paso al cuarto, que, junto con los cuadros quinto, sexto y séptimo, continúan la línea de la comedia policíaca. El espacio teatral es diferente al del cuadro anterior, ya que se desarrolla en un “gabinete” particular de Adriana, como indica la acotación inicial. Adriana está consternada, el tiempo ha dejado huella en ella, le ha quitado la ilusión que albergaba en Raffles para aumentar su poder adquisitivo, su lujo y su riqueza. El tiempo la ha dejado sumida en una especie de letargo. Adriana se siente perdida y condenada a la vez, de ahí que la acotación señale que “han pasado por ella varios años en unas horas”²⁸⁵.

²⁸⁵ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., Acto I, p. 142.

La desgracia ha entrado en la vida de Adriana y ha desestabilizado su armonía. La fatalidad se incrementa con el anuncio de la llegada de Mister Calton, un sagaz policía, que quiere ver a Adriana para registrar la casa y hablar sobre la muerte de Lord Lister. El policía está estrechando el círculo, está acosando a su presa, pues ha preguntado por Raffles (el nombre que usa el ladrón), cuya muerte ha descubierto la doble personalidad del señor. La señora se siente atrapada, acorralada, por lo que quiere escapar de esa embarazosa y delicada situación.

El peligro es inminente para Adriana, puesto que la policía está insistiendo en registrar todo el palacio. Un criado le cuenta que los policías ya han descubierto que Lord Lister era Raffles, el ladrón de joyas más buscado de Londres. De este modo, no sólo ha salido a la luz su doble personalidad, sino también el juego de la mentira y de la verdad, de la apariencia y de lo real, que nos recuerda a *Sinrazón* de Ignacio Sánchez Mejías.

Ante esta revelación que se ha puesto de manifiesto y ante la comprometida realidad en la que se halla la señora, ésta se encuentra muy angustiada y decide esconderse en la cabina roja de Lord Lister, mientras que la policía procede al registro de la casa. Estamos ante una trama policial, propia de la comedia policiaca. Con este argumento tan propio de las novelas de investigación policial, pocos lectores podrían imaginar que, a continuación, se desarrollaría una especie de auto sacramental:

CRIADO.- Señora, al llegar Mister Calton preguntó por Raffles.

ADRIANA.- ¡¡Qué!!

CRIADO.- Sí. Y como notase nuestro asombro y le contestásemos que nada se sabía aquí de él, como cogiéndome de la solapa me amenazó con el puño y me dijo: «Basta de disimulo. Su muerte ha descubierto su doble personalidad. Es preciso que esa mujer...»

ADRIANA.- ¿Esa mujer, ha dicho?

CRIADO.- Así dijo, señora. Es preciso que esa mujer se deje conducir por nosotros a la presencia del señor comisario.

ADRIANA.- (*Aterrada.*) No. No. No. Dile que no. Que salí anoche con el señor Bran y que no he vuelto. Dile...Dile...

CRIADO.- Señora, desde anoche es vigilada nuestra casa. Además no se dejarían convencer fácilmente. Vienen dispuestos a registrarlo todo... Entrarán aquí...

[...]

ADRIANA.- ¿Y qué dicen...?

CRIADO.- Dicen... que nuestro Lord Lister era el propio Raffles, que por fin murió anoche cuando trataba de apoderarse de las más ricas joyas de Londres. Y como saben las relaciones de la señora...

ADRIANA.- Basta, basta. Es preciso que me ayudéis. Déjalos que registren toda la casa... menos la cabina roja de Lord Lister... Ahí me esconderé... Tú los conduces y si quisieran entrar... si quisieran entrar no los dejes. Ir los dos, tú y Carlos, y si no podéis engañarlos entonces... entonces... acordarse de Raffles. (Acto I, pp. 142-143.)

Cuando ya estamos insertos en una trama completamente policial, empieza a haber un pequeño cambio de dirección de la obra y aparece un vestigio de auto sacramental o de “farsa de ultratumba”, puesto que entra en escena el espíritu de Raffles, con una cara blanca maquillada y una capa de color hueso, tapando su cuerpo, al igual que si se tratara de un personaje enmascarado o disfrazado al estilo de las figuras de la “Commedia dell’Arte”. Es el espectro de Raffles que viene a redimir la culpa de Adriana y a salvar su alma de una segura condenación. Esta escena es similar a la de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, donde doña Inés trata de salvar a don Juan del infierno y le tiende la mano para que vaya con ella al cielo, gracias al amor que ambos se profesan.

Ante la aparición de Raffles y, con él, del elemento maravilloso, Adriana está desconcertada. Pero su desesperación la empuja a escuchar a Raffles, el cual intenta convencerla de que no huya, pues él quiere salvarla y llevarla con él a un lugar en el que se encuentre libre, en el que uno es capaz de ser feliz no siendo nada y siendo algo al mismo tiempo. De este

modo, éste expresa de forma poética una serie de contrastes o antítesis, de ideas opuestas, que intentan explicar las características del espacio donde se encuentra alojada ahora su ánima. Son palabras para convencer a Adriana de que deje su vida y lo siga. Ignacio Sánchez Mejías nos demuestra una vez más que es un virtuoso del lenguaje, capaz de expresar los pensamientos más poéticos:

ADRIANA.- (*Desconcertada.*) ¡¡Eduardo!!

RAFFLES.- Eduardo, que viene a salvarte.

ADRIANA.- ¡Salvarme! ¡Salvarme! ¿Y cómo? ¿Dónde estás?

RAFFLES.- Fuera del alcance de los hombres, y de los cielos y de los infiernos. Libre. Libre aquí en tu presencia y en todas partes, sin noche, sin día. Cara a cara al sol sin entornar los ojos. Cara a cara a la luna sin que tiemble mi alma. Ajeno a las pasiones y en contacto con ellas. En mullido lecho de desconocidas ilusiones, disfrutando la dicha inefable de no ser y seguir siendo. Ven. Ven conmigo. Libérate y sígueme. (Acto I, p. 144.)

Adriana, al igual que don Juan Tenorio, desea seguirlo, pero con todas sus posesiones más valiosas. Sin embargo, el protagonista de Zorrilla, al final de sus días, no se dispone a emprender su viaje al más allá con sus bienes más preciados, solamente acepta la propuesta de doña Inés de salvarse, sin interés por lo material. Por amor don Juan logra escapar de la condenación de su alma. Adriana es más ambiciosa, en su mente sólo existe la posibilidad de vivir una vida rodeada de lujos y ostentaciones. No concibe la idea de abandonar ese mundo sin coger sus cosas. Por eso, Raffles le llama la atención, puesto que adónde va no puede llevarse nada, solamente su alma, limpia de pecado, un pecado que, según éste, envuelve el corazón, pero no lo contamina. Adriana ha de tener claro que para salvarse ha de separar su alma de su cuerpo –tema central del “auto infernal

a lo divino”²⁸⁶– y ha de suicidarse dejando todo atrás. Ésta es la única forma de alcanzar la libertad e impedir que Mister Calton la pueda atrapar:

RAFFLES.- ¿Dónde vas con eso...?

ADRIANA.- A seguirte...

RAFFLES.- Para venir conmigo todo eso estorba.

ADRIANA.- ¿Qué he de llevar entonces...?

RAFFLES.- Sólo el alma. Tu alma limpia sin ningún ropaje de pecado.

ADRIANA.- Imposible. Mi alma está manchada por dentro y por fuera.

RAFFLES.- Te equivocas. La culpa no mancha nunca nuestra alma. La envuelve, la rodea, cría a su alrededor como una costra, pero no la mancha.

ADRIANA.- ¿Y qué he de hacer...?

RAFFLES.- Separar tu alma de tu cuerpo.

ADRIANA.- ¿Matarme...?

[...]

RAFFLES.- Óyeme y piensa. Ya eres para todos la amante de Raffles. Las dueñas de tus joyas reclamarán a la justicia. Huirán todas tus amigas. Venir a tu casa será baldón para tus conocidos. La noticia de tu prisión correrá por el mundo. No me verás más. Óyeme y piensa. Dejarás tu cuerpo como yo dejé el mío y te pondrás por encima del escándalo. Verás a todos sin ser vista por nadie. Si te desprendes de tus deseos, serás feliz; si los traes contigo, seguirás esclava de ellos. Estarás conmigo disfrutando de libertad. Andaremos las tierras y los cielos... (Acto I, pp. 144-145.)

El autor de *Ni más ni menos* pone en boca de los personajes toda una serie de reflexiones que convierten a ésta en una obra profunda, de carácter filosófico y existencial. De ahí que, como hemos visto, Ignacio Sánchez Mejías medite sobre la culpa, la libertad, la vida después de la muerte, la felicidad, los deseos e ilusiones, el pecado, la separación del cuerpo y el alma, el lujo, la limpieza de alma, el cielo, la tierra y el infierno, el viaje final desprovisto de riquezas... Además, el tema de la liberación del alma

²⁸⁶ GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., p. 41.

de Adriana, que busca unirse al espíritu de Raffles en otra dimensión, nos recuerda al ascético Fray Luis de León, que quiere apartarse del mundanal ruido en conexión divina, y al místico San Juan de la Cruz, que hablaba en sus poemas del deseo del alma de escapar de su cuerpo y del mundo para ser libre y feliz en unión con el amado Dios.

Adriana se ve acorralada, tras los pasos de Mister Calton, y, pese a su temor, insta a Eduardo para que la espere y acaba con su vida, bebiéndose una caja de ampollas de morfina que ha vertido sobre su copa. Adriana muere ante la presencia de Eduardo, que contempla la belleza de su muerte. El lector sabe que ha fallecido por sus gestos, pero también por el reflector que se proyecta sobre el rostro de Adriana. Además, Raffles entra en la luz que anuncia la muerte de ésta, indicando que el personaje femenino ya está en el mismo nivel existencial que el protagonista, por lo que el juego de luces sigue siendo fundamental teatralmente a lo largo de la pieza dramática. Eduardo, como la doña Inés de Zorrilla, es el personaje salvador que tiende su mano hacia el otro para conseguir llevarlo consigo a su reino:

ADRIANA.- (*Angustiosamente.*) Eduardo... Eduardo... (*Apura la copa, se sienta y reclina la cabeza en el respaldo del asiento. Con una mano estruja sus vestidos. Se cierran sus ojos. Cambio de luz: un reflector sobre la cara de ella.*)

RAFFLES.- (*Entrando en el círculo de la luz.*) ¡Qué guapa está tu cara en la muerte!... Aún me empujan tus deseos hacia ti y sufro los horrores del infierno porque no puedo apretarte contra mi pecho. Ven pronto... Echa tus acciones en la balanza y sígueme... Yo te salvo. (Acto I, p. 145.)

Adriana ha aceptado salvarse y Mister Calton la encuentra muerta, fuera de su alcance, como indica Raffles, de cuyas palabras deducimos que

“la obra no seguirá su hilo argumental como la comedia policiaca que ha sido a lo largo de los siete primeros cuadros del primer acto”²⁸⁷:

RAFFLES.- Fuera de tu acción. Acción humana limitada por la misma pequeñez de tu oficio. Pobre Mister Calton si pudieras pedirle sus alas al demonio, sus pies al Ángel. ¡Pero qué podrás tú!... banderín negro, que va por el día con tu cabeza de mochuelo; que andas por la noche con tu llamita de alumnio. Me río de ti. Me río de ti sin odio, sin rencor... Pobre Mister Calton.

(La balanza oscila de un lado para otro mientras cae el telón lentamente.) (Acto I, p. 146.)

Mister Calton es degradado por parte de Raffles que se siente superior, al hallarse en una situación privilegiada más allá del bien y del mal, fuera de todo peligro. Si al principio se habla de Mister Calton como un policía célebre, ahora incluso aparece como un pelele esperpéntico, animalizado como un mochuelo. Nuevamente Raffles ha conseguido burlar a la justicia, vencer a la policía, al pecado y a la virtud. Su astucia ha sido suficiente para poder protegerse a sí mismo y a su amada. Raffles se ha convertido en un ser superior al policía.

La noticia de la muerte de Lord Lister y su doble identidad no pasa inadvertida ante la sociedad londinense. Por eso, el cuadro séptimo refleja un distinguido club de Londres, al que pertenecía Lord Lister. El asombro es evidente. El sorprendente suceso es tema de conversación entre los amigos y personas del círculo del protagonista. Mientras que hablan del tema de las falsas apariencias y de que han de reforzar las reglas de admisión, para que no entre cualquiera a dicho club, se produce un efecto fantástico, muy moderno y vanguardista, puesto que en el decorado se dibuja una cara de Raffles y de sus ojos salen unos reflectores que iluminan a uno de los amigos que están formando parte de la tertulia. Ignacio

²⁸⁷ GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., p. 41.

Sánchez Mejías vuelve a jugar con las luces para mostrarnos una dimensión, situada, por un lado, fuera de lo terrenal, que impide que Raffles sea visto y oído, pero que, por otro lado, está aún presente el ámbito terrenal, el cual puede ser contemplado por el alma de Raffles.

Ese halo de misterio que envolvía a Lord Lister era, precisamente, lo que más llamaba la atención de los socios del club londinense. Éstos se sentían hechizados y encantados con su presencia y su elegancia. De hecho, aunque ahora se muestren escandalizados al descubrir la verdadera máscara de Lord Lister, uno de ellos admira profundamente a éste e incluso a Raffles, al cual considera un socio de honor. Este amigo siente devoción por lo intrépidas que eran sus aventuras, por lo astuto que había sido al engañar a todos y por su gran personalidad. Por ello, lo defiende ante los demás, considerándolo un héroe al que pide que se acuerde de él cuando esté en su “reino”, el reino creado por Raffles, tras su singular muerte. El personaje, indudablemente, ha dejado una huella en la sociedad. Esa estela es muy difícil de olvidar, como se muestra claramente en esta intervención:

AMIGO 5.- Que... Qué aburrimiento el día que conociéramos perfectamente y pudiéramos convivir a pesar de ello. Sólo una reunión de tontos puede desenvolverse en esa forma. La admiración que todos sentíamos por Lord Lister –dígase ahora lo que se diga– dimanaba precisamente de su misterio. Es más, se puede asegurar que esa admiración se apoyaba desde luego en los hechos que desconocíamos. Un hombre capaz de burlar a toda la policía, de engañar a todos los ladrones, de robar o de hacer justicia por su mano, contra todo poder, por encima de toda disciplina, no tiene más remedio que provocar respeto y admiración. No por los hechos sino por las actitudes. El arte tiene en sí fuerza suficiente para seducirnos en contra de todo prejuicio.

AMIGO 1.- ¿Defiendes a Lord Lister?

AMIGO 5.- ¿Por qué no? Todos admirábamos a Raffles. Ni una de sus aventuras se comentaba aquí desfavorablemente, y ahora que sabemos que Raffles era nuestro amigo Lord Lister queríais tratarlo despectivamente. No, de ninguna manera, por lo menos con mi consentimiento. Lord Lister presta toda su caballerosidad a Raffles. Sólo debemos lamentar que en nuestra lista no figurase con ese nombre.

¡Raffles, Raffles! Nuestro socio de honor. ¡Nuestro único orgullo! Yo soy tu mejor amigo... Acuérdate de mí cuando estés en tu reino. (Acto I, pp. 147-148.)

Ignacio Sánchez Mejías aprovecha este discurso para reflexionar nuevamente sobre las apariencias y la doble personalidad, que suscita curiosidad y provoca un mayor misterio. También hace referencia al poder de seducción del arte sobre el ser humano. Y, por último, habla del deseo de libertad del hombre y del deseo de ir en contra de lo establecido por la sociedad, de ahí que Lord Lister o Raffles sea un personaje tan idolatrado por el Amigo 5. No olvidemos que esta figura masculina es símbolo de libertad, de poder realizar sus deseos en contra de una sociedad hipócrita y falsa. Por ello, es idolatrado y es considerado un orgullo para el hombre. Con su muerte, se convierte en un ser mitificado, como Ignacio Sánchez Mejías cuando falleció por herida de asta.

De esta manera, termina lo que pudiera parecer una comedia policiaca, al estilo cinematográfico, y en el cuadro octavo da comienzo el verdadero auto sacramental sin sacramento. La acotación inicial muestra al espectador una dimensión fantástica, ultraterrena, ubicada más allá del cielo, del infierno y de la tierra, en cuyo interior vagan las almas de Raffles y de Adriana, que no tienen un horizonte definido y que aún están ancladas en el mundo de los seres humanos, en lo terrenal. Ambos personajes aparecen sobre un bloque de humo (elemento vanguardista que nos indica que el espacio no pertenece a este mundo y, por ello, estamos ante un auto sacramental) y reciben una luz sobre sus caras maquilladas. Nuevamente tenemos los efectos de las luces, los cuales son de suma importancia, puesto que, gracias a éstos, sabemos que son espíritus que necesitan de la luz y del maquillaje de sus rostros para poder ser representados como tales.

De hecho, el público puede reconocer sus almas por la presencia tanto de la luz como del maquillaje:

Una cortina corrida. En primer término lateral izquierda, ADRIANA y RAFFLES sentados muy juntos sobre un bloque de humo. Las caras maquilladas adquieren extraordinaria belleza al recibir de plano la luz de un foco colocado al efecto. (Acto I, p. 148.)

Adriana y Raffles se encuentran en un espacio simbólico, como es el bloque de humo, y desde allí contemplan la creación de Dios: el hombre y la naturaleza. A través de su conversación, hallamos al autor reflexionando una vez más acerca de la vida y del deseo. De este modo, de forma poética nos dice que tanto el hombre que bebe agua a la orilla del río, el hombre que ama el agua en pleno desierto, como el pájaro y la bestia tienen sed de deseo; esto es, pretenden alcanzar siempre lo que no tienen, por lo que la ambición y la codicia nos tiene insatisfechos:

ADRIANA.- ¿Qué hace aquel hombre a la orilla del agua?

RAFFLES.- Acaba de beber y espera.

ADRIANA.- ¿Espera a qué?

RAFFLES.- A beber de nuevo.

ADRIANA.- ¿No tiene satisfecha su sed?

RAFFLES.- Sí. Pero su instinto le advierte que sentirá de nuevo el deseo y espera.

ADRIANA.- ¿Y aquella bestia al lado de su hembra?

RAFFLES.- Lo mismo que el hombre.

ADRIANA.- ¿Y aquel pájaro?

RAFFLES.- Lo mismo que la bestia.

ADRIANA.- ¿Y aquel hombre triste en medio del desierto?

RAFFLES.- Está enamorado del agua.

ADRIANA.- ¿Y por qué ese amor?

RAFFLES.- Porque el agua está lejos de su alcance.

ADRIANA.- Y ese bramido de la fiera...

RAFFLES.- Es amor. Amor puro. Amor limpio. (Acto I, p. 148.)

Parece decirnos su autor, a través de una imagen metafórica, que el deseo esclaviza a las personas y las entristece. Ignacio Sánchez Mejías demuestra en este diálogo sus dotes de gran escritor y, como indica Antonio Gallego Morell²⁸⁸, encontramos por primera vez al escritor del 27, con sus aliteraciones de conceptos, de palabras, sus preguntas tan poéticas...

Pero Ignacio Sánchez Mejías no sólo se dispone a deliberar sobre el deseo y sus consecuencias, sino que también habla del amor libre y puro. Precisamente, Raffles le explica a Adriana, comparándola con el hombre a la orilla del agua, que ella no sentía anteriormente ese amor limpio, puesto que estaba a su lado únicamente para que él le otorgara todo aquello que deseaba. En estos momentos, Adriana no puede conseguir lo que anhela, por lo que ahora puede poseer el amor. Sin embargo, Adriana se encuentra sumida en la tristeza, al igual que el hombre del desierto, sufre y se siente atrapada y sujeta a la tierra por su ambición y codicia. Ignacio Sánchez Mejías utiliza aquí bellos símiles para que comprendamos que, si seguimos ambicionando nuestros deseos, no podremos lograr la felicidad:

ADRIANA.- ¡También yo siento amor!

RAFFLES.- Ahora sí.

ADRIANA.- ¡Siempre!

RAFFLES.- Antes no. Tú descansabas a mi lado como el hombre a la orilla del agua. Yo satisfacía todos tus deseos y tu instinto te sujetaba cerca de mí. Ahora sientes el amor porque todo está fuera del alcance de tus deseos y te sientes triste como aquel hombre del desierto.

ADRIANA.- Sufro mucho.

RAFFLES.- Porque tus deseos te sujetan con sus raíces a la tierra.

²⁸⁸ GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., p. 40.

ADRIANA.- ¿Y qué he de hacer...?

RAFFLES.- Poner alas a tu ambición.

ADRIANA.- ¿Y cómo?

RAFFLES.- Siendo quien eres. (Acto I, pp. 148-149.)

Y otra vez vuelve a aparecer el tema de la personalidad o de la identidad de los seres. De ahí que Adriana se pregunte sobre ello. Pero también los lectores nos hacemos esta pregunta: ¿Y quién es verdaderamente el personaje? La respuesta es sencilla, nos la proporciona Raffles: un alma libre, sin etiquetas, sin nombre, más allá de lo que conocemos como cielo o infierno. Es un espíritu desprovisto de todo: su casa, su círculo social, sus bienes materiales, sus anhelos... Es ágil, poco pesado, sin carga a sus espaldas. No es como el ser humano que lleva el peso de la vida a cuestas. Sólo es un alma, nada más, que ha dejado debajo sus amigos y sus riquezas (plano terrenal); por encima, estarían sus ilusiones (plano del más allá); y dentro de su ser, albergará únicamente su felicidad, la felicidad que supone vagar los dos espíritus juntos por el aire, situados fuera de lo terrenal y de lo celestial, sin nada más que el tenerse el uno al otro:

ADRIANA.- ¿Y quién soy?

RAFFLES.- Un alma libre. Un alma fuera de la tierra y del cielo y del purgatorio y del infierno. Fuera de registro, sin nombre y sin número.

ADRIANA.- ¿Y mi casa y mis amigas y mi sociedad y mis costumbres...?

RAFFLES.- Debajo de tus pies.

ADRIANA.- ¿Y mis ilusiones?

RAFFLES.- Por encima de tu cabeza.

ADRIANA.- ¿Y mi felicidad?

RAFFLES.- Dentro de ti misma.

ADRIANA.- ¿Y dónde encontraremos la alegría de vivir?

RAFFLES.- Donde quiera que vayas.

ADRIANA.- ¿Y a dónde iremos, Raffles?

RAFFLES.- Por el espacio... Por las cosas. Por lo que está libre de lo divino y de lo humano. A aire atraviesa.

ADRIANA.- ¿Siempre solos...?

RAFFLES.- Contigo, conmigo. (Acto I, p. 149.)

A Adriana no parece bastarle lo que Raffles le está ofreciendo, pues se siente sujeta a los deseos terrenales, a sus pecados y a sus anhelos más codiciados. Sus pretensiones se convierten en un peso enorme que no puede arrastrar, en un ardor que abrasa sus entrañas y la lleva hacia el abismo. Ella se halla invadida por la angustia persistente y por el tremendo sufrimiento, que les provoca una fuerte sensación de inestabilidad y de perdición. Esto motiva que Adriana solicite de nuevo a Raffles la salvación. Ésta pretende, como don Juan Tenorio, que Raffles sea su salvador, el ser que le quite de su interior su dolor y su codicia. Al igual que doña Inés proporcionó la salvación a don Juan por amor, Raffles intentará proteger a Adriana y salvarla del precipicio al que se ve arrojada, por culpa de sus afanosos deseos. Raffles será su ángel protector que le insta al sueño, le ofrece su amparo y le pide que lo siga, como único medio para salvarse:

ADRIANA.- No, Eduardo, no, yo siento devorar mi alma por todos los fuegos de los pecados capitales. Yo siento ansias de ser yo quien era y no quien soy. Quitá esa angustia de mi pecho. ¡Sálvame, Raffles, sálvame!

RAFFLES.- Mujer, piensa...sueña... Cierra tu instinto al vértigo y sígueme. (Acto I, pp. 149-150.)

Y así termina el acto primero, en un momento álgido para el espectador, que asiste al espectáculo de dos almas que intentan ser libres y aspiran a lograr la felicidad, pero se presentan obstáculos, como el anhelo de poseer todo lo que tenían antes de morir y el ansia de querer ser lo que

eran antes para disfrutar de sus bienes más preciados. Las sensaciones y las emociones salen a relucir en el escenario, al igual que los pensamientos filosóficos de Ignacio Sánchez Mejías acerca de la vida, la muerte, la felicidad, el amor puro, la libertad, el deseo que esclaviza al ser humano, la codicia y la ambición que provoca el deseo, el pecado, el sueño, la angustia existencial del ser humano, la insatisfacción y la disconformidad de las personas.

En este último cuadro del acto primero, Ignacio Sánchez Mejías nos acerca al auto sacramental, puesto que no sólo utiliza espacios y situaciones alegóricas, sino que también nos intenta adoctrinar, nos da lecciones de lo que está bien y de lo que está mal, de la ambición como pecado innato en el ser humano, que nos conduce al fracaso y a la desolación. Este cuadro octavo es el germen del auto sacramental que vamos a ver desarrollado en los actos restantes de la obra.

El segundo acto se ubica, en primer lugar, en un espacio religioso: una sacristía de un convento de monjas, en la que hay un confesionario, y en la cual aparece una monja, que limpia cajones y saca sotanas y roquetes, como señala la acotación inicial. Estamos en el ámbito terrenal, pero nos encontramos en un lugar cercano a Dios, como es un convento, una iglesia.

Esta situación se diferencia del primer acto, ya que éste se iniciaba con un espacio completamente profano, terrenal y pecaminoso: un gabinete, en el que Raffles protagoniza la mala acción de robar y muere; después, se desarrolla en casa de Adriana y Lord Lister, espacio en el que hay una fiesta (que simboliza el mundo de la suntuosidad, de la opulencia y la falsa apariencia) y tiene lugar el suicidio de Adriana, ante la tentativa de salvación por parte de Raffles y el acorralamiento a que se ve sometida por parte de Mister Calton; más tarde, aparece un club selecto, símbolo de la ostentación y del lujo y de saber guardar las apariencias; y, por último, un

espacio ultraterreno, pero que está situado fuera del alcance del cielo y de la tierra, del infierno y del paraíso, representado por varios elementos: al principio, por la balanza que pesa las almas, de la que logra evadirse nuestro hábil ladrón y, al final del primer acto, por la cortina de humo en la que están sentadas las almas de Raffles y Adriana.

Sin embargo, en este 2º acto la aventura de las almas en pena comienza en un lugar religioso, concretamente en la mencionada sacristía de un convento, en la que una monja está limpiando, mientras entran en escena Sacristán 1º y Sacristán 2º y, más tarde, Sacristán 3º. La hermana reprende a éstos por no haber llegado antes. Los sacristanes también regañan a la monja, pues, por culpa de las prisas y los nervios que le entran, líaa las cosas, y juegan con el lenguaje, utilizando llamativas antítesis religiosas:

SACRISTÁN 2º.- (*Socarrón.*) ¡Este diablo de hermana!...

HERMANA.- (*Interrumpiéndole.*) ¡Alabado sea Dios!

SACRISTÁN 2º.- Este diablo de hermana...

HERMANA.- (*Interrumpiéndole de nuevo.*) ¡Alabado sea Dios!

SACRISTÁN 2º.- Alabado sea Dios, pero este diablo de hermana (*la hermana se santigua*) con sus prisas no hace más que enredarlo todo. (*Va haciendo uno de los cajones y cambia un roquete por otro.*) [...]. (Acto II, p. 151.)

Esta conversación entre los sacristanes y la monja, que abre este segundo acto, expresa una serie de fuertes contrastes entre el bien (ejemplificado en la figura de Dios, en la expresión “Alabado sea Dios” o en el gesto de santiguarse uno de los personajes) y el mal (representado por la presencia del diablo); entre el elemento religioso (“la hermana se santigua”) y el elemento profano (el defecto del ser humano de discutir, que se observa en esta pequeña riña entre los personajes). Además, estos

contrastes aportan en el diálogo de los personajes una fina ironía y se incrementa el componente humorístico, propio de una comedia.

Esta disputa, que demuestra el carácter de los interlocutores, le permite a Ignacio Sánchez Mejías insertar una reflexión religiosa sobre Dios, puesta en boca de la hermana y de los sacristanes 1º, 2º y 3º. Por ello, Dios se presenta como el eje central de nuestra vida, como la esencia misma de todas las cosas que existen en el mundo, porque todo tiene que ver con Dios: desde el polvo que la hermana está limpiando, hasta el grano de arena o el movimiento de las hojas de los árboles.

Sin embargo, esta reflexión, que parece profunda, se tiñe de humor otra vez en dicho diálogo, como advertimos en estas palabras:

SACRISTÁN 3º.- Entonces deje usted el polvo quieto. Cómo le vamos a quitar a los muebles lo que Dios le pone.

HERMANA.- Dios no le pone el polvo a los muebles.

SACRISTÁN 2º.- ¿En qué quedamos...? ¿No consiente Dios que se mueva el polvo de un lado para otro?

HERMANA.- Sí.

SACRISTÁN 2º.- ¿Si Él quisiera no evitaría que entrara aquí?

HERMANA.- Ya lo creo.

SACRISTÁN 2º.- Pues dejemos el polvo quieto. Cuando Dios lo consiente convendrá. (Acto II, p. 152.)

Esta riña está impregnada del elemento humorístico y, por eso, esta conversación se presenta como graciosa y, al mismo tiempo, provoca un mayor enfado en la hermana que, además, introduce el tema del libre albedrío. Ignacio Sánchez Mejías nos hace pensar sobre este aspecto, que podemos usar bien o mal, según deducimos de la lectura. Como vemos, es un tema que aparece en la obra desde el inicio de la misma con la libre elección de Raffles de actuar caprichosamente, escapando del ángel y del

demonio y creando su propio espacio, su propio reino; o con la decisión de Adriana de salvarse del infierno y de la cárcel, suicidándose y acompañando a Raffles a su reino.

Este libre albedrío se dará a lo largo de la obra, pues veremos cómo sus personajes principales intentarán realizar actos libres, a su gusto, hasta el último momento. Como podemos leer en esta pieza, el libre albedrío es un don que nos ha otorgado Dios y, por tanto, es un tema que Ignacio propone para que recapaciten los personajes y nosotros también:

HERMANA.- No, no, qué disparate. Para eso nos ha dado Dios el libre albedrío.

SACRISTÁN 2º.- ¿Para limpiar el polvo?

HERMANA.- Para eso y para todo.

SACRISTÁN 2º.- ¿Me quiere usted decir, hermana, cómo se limpia el polvo con el libre albedrío?

HERMANA.- (*Haciendo mutis.*) Le quiero decir que irá usted al fondo del infierno por descreído y que si yo fuera la superiora lo ponía de patitas en la calle por hereje. ¡Alabado sea Dios! ¡Alabado sea Dios! (*Mutis.*) (Acto II, pp. 152-153.)

La doctrina religiosa aparece representada a través de las ideas del cielo y del infierno. Ignacio Sánchez Mejías no sólo nos habla del libre albedrío, sino que también nos introduce conceptos religiosos propios del auto sacramental (infierno, Dios...). De nuevo, apreciamos en esta intervención la oposición entre el bien y el mal, entre Dios, el infierno y la herejía. Además, trata de ofrecernos una enseñanza muy sacramental: Dios es el fundamento de todo, el camino que hemos de seguir, pues, si no seguimos la senda del bien y pecamos, iremos directos al infierno, que es lo que la monja le viene a decir al Sacristán 2º, si continúa mostrándose como un ser incrédulo y hereje.

El Sacristán 1º le advierte al 2º que lleve cuidado porque le puede costar el trabajo. Sin embargo, el Sacristán 2º considera que las hermanas piensan como él y, para demostrarlo, cuenta la dura y trágica anécdota de una de ellas, envuelta en humor. Así pues, trae a colación la historia de sor Elena, una mujer buenísima que siempre reza a Dios por su padre, que es un humilde labrador. A éste se le incendió la cosecha, la cual no estaba asegurada, pues el dinero del seguro lo destinó a unos ejercicios devotos, llamados “triduo”, para el Sagrado Corazón, recomendado por sor Elena. De este modo, ésta se encontraba tan desesperada y desolada que no podía creer lo que había sucedido, ante lo cual éste le decía lo mismo que ellas, es decir, que Dios lo había dispuesto así, por lo que había que aceptarlo con resignación:

SACRISTÁN 2º.- No creas, estamos de acuerdo. Ellas piensan lo mismo. El otro día hablaba yo con sor Elena. Sor Elena, que es una santa, se pasa la vida pidiendo a Dios que ayude a su padre que es un labrador, un labrador pobre. Con mucha familia, con un hijo enfermicho, una hija viuda con unos cuantos chiquillos y otra soltera ya vieja. Él los mantiene a todos, muy trabajador, muy formal, muy bueno, muy religioso. Siembra unas tierras que él mismo labra y con lo que le dejan las cosechas pasando mil apuros mantiene a su gente. El otro día vino a misa, confesó y comulgó. Habló con sor Elena. Estaba muy contento porque su campo prometía mucho este año. Faltaban pocos días para la siega. Ya no había nada que temer. Cuando volvió a su casa se encontró con la tierra pelada. Un fuego había consumido la sementera, la ruina de su casa iba a ser completa. Sor Elena lloró mucho. Se atribuía ella la culpa completa. ¡La pobre!

SACRISTÁN 1º.- ¿Y ella qué culpa tiene?

SACRISTÁN 2º.- Ella del fuego no, pero de la miseria... un poco. Su padre aseguraba contra incendios su cosecha. Este año con el dinero del seguro costó un triduo al Sagrado Corazón... Se lo pidió ella y estaba tan tranquilo... Por eso lloraba sor Elena... ¿Qué era lo que te iba a decir...? ¡Ah!... Yo le hablé de esto y había que oír a la pobrecilla... No es posible... No es posible... ¿Dios no se mete en esto...? Y yo le contestaba lo que ellas dicen siempre: convendrá, sor Elena, convendrá cuando Dios lo ha dispuesto, convendrá. Sin su consentimiento no se mueve ni la hoja de un árbol... Y ella seguía diciendo: No es posible, no es posible. Dios no sabe nada de eso, si no no pasaría. ¿Cómo había de pasar? (Acto II, pp. 153-154.)

Con esta narración y exposición de los terribles acontecimientos referidos a sor Elena, encontramos un hondo pensamiento acerca de la fe y de Dios, que, con un toque humorístico, a la vez que trágico, cuestiona la religión cristiana y la forma de actuar de Dios, ya que, como parece decirnos su autor, a veces, no se comprende cómo es posible que Dios permita ciertos sucesos en la vida del ser humano. Esto se desvincula del auto sacramental religioso, ya que, en esta especie de auto sacramental, que aún no se ha desarrollado por completo, la doctrina religiosa no se defiende del todo, se critica y se pone en duda la manera de obrar de Dios. El personaje del Sacristán 2º representa al ser humano que se muestra escéptico y que cuestiona la religión, pues, en muchas ocasiones, el hombre no entiende cómo pueden suceder determinados hechos, sabiendo que Dios mueve todos los hilos de la vida. Estas ideas nos demuestran que estamos ante un auto sacramental sin sacramento.

Los rezos de las monjas revisten de suaves murmullos el lugar. Esta irrupción de plegarias difiere de la historia que acabamos de conocer, ya que es una historia que, como sabemos, implica dolor y perplejidad. Mientras tanto, los sacristanes preparan la iglesia y los roquetes del padre Ludovico, el cual es el preferido por las monjas, puesto que es muy bueno y ha vivido una primera vida como hombre y una segunda vida como religioso, dedicado a Dios, lo que lo convierte en una persona más vivida, más comprensiva y más sabia. Observamos, pues, que las hermanas prefieren a un cura más experimentado en la vida y más amable, antes que al padre Ernesto, que es intransigente y autoritario.

Una vez realizados los preparativos de la iglesia, la escena queda sola aumentando el rumor de las oraciones. Su sonido es más fuerte en el momento en que Raffles, Adriana y los dos criados entran en escena, cubiertos con capas blancas, como indica la acotación, para que

comprendamos que son espíritus. Son almas que se alejan del cielo y del infierno, que no quieren estar sujetas a la religión cristiana y que, no obstante, se hallan en un lugar religioso en busca de lograr su propósito. El murmullo de los rezos en el instante en que hacen acto de presencia los protagonistas incrementa el nerviosismo de la escena, ya que nos preguntamos por qué están allí, qué van a hacer o qué quieren conseguir en ese convento. Adriana también quiere saber todas estas cuestiones y le recrimina a Raffles la situación en la que se encuentra, vagando por el mundo sin cuerpo y sin sus deseos y caprichos resueltos:

ADRIANA.- ¿Qué otra nueva farsa nos preparas? No sé cuándo te vas a cansar de mortificarnos.

RAFFLES.- Guarda tus reproches, mujer. Te prometo solemnemente que en esta ocasión han de quedar tus ambiciones satisfechas. Nadie pudo soñar nunca con lo que yo voy a ofrecerte. (Acto II, p. 154.)

Raffles se defiende de las críticas de Adriana y se esfuerza por contentarla. Este personaje justifica sus acciones, puesto que todo lo que ejecuta y va a ejecutar va a ser solamente por hacer feliz a su amada, cuyas ambiciones la vuelven codiciosa y superficial. Para ello –ya se advierte en las palabras de los personajes–, tendrá que hacer una farsa, un espectáculo magnífico que logre engañar a alguien para obtener los beneficios ansiados. Pero estas artimañas de Raffles se realizarán por amor, puesto que es un ser entregado completamente a Adriana. Ya cuando vivía, lo dio todo por ella y, ahora que está muerto, su espíritu no descansa por intentar satisfacerla. En esta intervención Raffles habla de sueños, como don Manuel en *Sinrazón*. Ambos personajes se desviven por hacer realidad los sueños de sus seres queridos, aunque conlleve la locura y la destrucción.

Adriana necesita saber qué va a hacer Raffles para alcanzar esa ilusión imposible. Y se muestra insegura y desconfiada. Raffles se manifiesta como un Dios capaz de conseguir lo inalcanzable y, al mismo tiempo, lo más anhelado por su amada; en suma, le insta a que confíe en él, pues le va a dar algo mejor que el ansiado cuerpo que proporciona todos los placeres mundanos y que ella desea con todas sus fuerzas. Éste le pide un pequeño margen de tiempo para que pueda darle todo lo que quiere. Raffles tiene el toque divino, el don de ofrecerle mucho más de lo que Adriana puede imaginar. La ensoñación, la irrealidad, la quimera son temas que ya utilizó el autor en *Sinrazón*, y en *Ni más ni menos* vienen de la mano del protagonista masculino, puesto que pretende hacer realidad las fantasías de su amada, aunque parezcan inverosímiles, asombrosas e increíbles:

ADRIANA.- ¿Qué podrás ofrecerme tú, que ya nada puedes?

RAFFLES.- Lo que no alcanzas ni con tu fantasía.

ADRIANA.- ¡Mi cuerpo!

RAFFLES.- Más que tu cuerpo.

ADRIANA.- Mientes, tratas de ilusionarme.

RAFFLES.- Mírame a los ojos.

ADRIANA.- (*Cerrando los suyos.*) No quiero, Raffles, no quiero. Si no puedes revestir de carne mi espíritu haz que quede ciega para siempre, que yo no me vea nunca, que no te desee. ¡Horrible martirio el de mi alma que aún guarda la memoria de los placeres y ya no puede saborearlos! Vuélveme al mundo, vuélveme mi carne y mis nervios y mi sangre y, si no, emplea tu poder en suprimirme, ¡que yo no exista, Raffles, que yo no exista, que ya no puedo con mi sufrimiento!

RAFFLES.- Espera, mujer. Pídele un plazo a tu deseo, que yo te prometo mucho más de lo que tú ambicionas. (Acto II, pp. 154-155.)

Adriana sufre muchísimo, ya que siente añoranza de su antigua existencia. Es un personaje disconforme con las circunstancias en las que se halla porque no puede olvidarse de su vida lujosa y no puede realizar todo aquello que hacía cuando vivía, rodeada de joyas, de fiestas y de la

alta sociedad londinense. Es una tortura para ella ser sólo alma y no poseer su cuerpo, su carne. Esta figura femenina está anclada en el recuerdo y en lo terrenal, no se desvincula de su anterior existencia. Por el contrario, Raffles es un hacedor, un portador de sueños, aunque eso implique malos y devastadores actos. Pero para poder efectuar sus planes necesita tiempo, un tiempo que desquicia a su pareja, la cual se muestra impaciente y exasperada.

La protagonista es una mujer impulsiva que siente la necesidad de creer en Raffles. Éste es como un Dios que puede obtener lo que se propone, pues es un personaje que posee un gran poder, como la divinidad misma, pero dicho poder no es sagrado, sino que consiste en su astucia, en su destreza y en su picardía. Para lograr su objetivo, Adriana ha de creer en ese poder, ha de creer, simplemente, en Raffles, ser omnipresente que todo lo puede:

ADRIANA.- Me engañas.

RAFFLES.- Raffles no miente nunca.

ADRIANA.- No puedes.

RAFFLES.- Raffles lo puede todo.

ADRIANA.- No puedo dominar mi impaciencia.

RAFFLES.- Concédeme un plazo, un pequeño plazo. Cree en mí. Se acerca el padre Ludovico. Viene a la confesión general de unas monjitas. Apenas se siente en el confesionario pega tu voz a la ventanilla y confiesa pecados insignificantes de malos pensamientos. Yo haré lo demás. (Acto II, p. 155.)

Adriana es parte indispensable de este plan, ya que ella ha de confesar sus pecados al padre Ludovico, mientras Raffles actúa. No olvidemos que éste ha sido un ladrón hábil y pertenece a la cuarta generación de elegantes ladrones, por lo que no es difícil llevar a cabo un proyecto que implique el engaño y el ardid.

El plan se efectúa. Todos se esconden, salvo Adriana, que se dispone a confesar, mientras los cánticos vibran con mayor emoción. El padre Ludovico le da la absolución y Raffles se hace visible. Los cantos, los rezos, se paralizan, advirtiéndole que el espíritu impuro de Raffles está urdiendo y ejecutando su artimaña voraz. Su presencia está justificada: Raffles va a realizar una acción a la que está acostumbrado, es decir, éste, como ladrón que ha sido, roba la absolución por necesidad, por compensar a Adriana, por otorgarle su capricho, por hacerla feliz e intentar que se desvanezcan su amargura y su angustia.

La figura principal femenina es representada como una mujer que destruye, que supone la perdición, porque dar respuesta a su codicia supone una caída, un abismo, un daño devastador, un descenso a los infiernos. Adriana representa, de esta forma, el egoísmo, la avaricia y la ambición del ser humano. En cambio, Raffles es abnegado, es complaciente, no le importa sacrificarse por Adriana, no quiere nada para él y todo lo que está haciendo lo hace por y para su amada, cuyas pretensiones caprichosas destruyen y arrastran a ambas almas hacia un terrible precipicio que constituye lo peor:

Perdóname, padre Ludovico, que te robe esta absolución. La necesito. (*El PADRE LUDOVICO en actitud beatífica apoya su cabeza en sus manos.*) Por un capricho de mi imaginación he dado a esta mujer un estado de vida que ella no quiere soportar. No puede vivir como yo he ideado. Mi caballerosidad me obliga a proporcionarle su felicidad. Como no puedo volverla a la tierra me la llevo al Reino de Dios para compensarla de sus amarguras, en el disfrute de la dicha reservada a los que sufren contra su voluntad porque viven fuera de su órbita. (Acto II; p. 156.)

El padre Ludovico percibe que se trata de almas en pena, aunque Raffles prefiere que les llamen “almas en alegría” y, a propósito de esto, realiza una defensa a ultranza de su propia doctrina, que consiste en exaltar

la ilusión, la esperanza, la libertad y el deseo. Éste expresa con entusiasmo sus ideales; unos ideales contaminados de humanidad, porque exclama que son capaces de enfrentarse al mundo sin miedo desde ese lugar que está fuera del alcance del ser humano y de la divinidad. Él reafirma su seguridad y se muestra feliz desde su posición. Pero sabe que necesita la absolución, aunque sean almas libres, ya que Adriana se halla en un constante desconsuelo, al perseguir más cosas de las que tiene y no estimar lo que Raffles ha hecho por ella:

PADRE.- *(Como si hablara consigo mismo.)* Qué extraños pensamientos me asaltan, Dios mío. Quién pudiera hablar así que no fuera alma en pena.

RAFFLES.- ¡Alma en alegría! Ahíta de ilusiones y esperanzas, ansiosa de todas las libertades, de todos los misterios, de todas las inquietudes. Rebasar el límite humano con nuestra propia humanidad. Hacer flecha del entendimiento. Arco de nuestra voluntad. Sin rectificaciones, con nuestros propios hábitos. Seguros de nosotros mismos. Sin miedo, sin temores..., pero ella...ella necesita más y más... y yo he de ofrecerle el Reino de los Cielos. Por eso te robo tu absolución, padre Ludovico. (Acto II, p. 156.)

A pesar de su aparente libertad, no son libres porque ella ambiciona demasiado y Raffles intenta dárselo todo, como vemos, para que su amada alcance la plenitud, que es lo que le falta. Mientras que Raffles es un personaje pleno y completo, Adriana es un alma inconclusa y vacía. Por este motivo, son espíritus esclavos de los defectos del ser humano. Adriana está aún más sujeta al ámbito terrenal, a lo mundanal, que Raffles, el cual es un ser de carácter sacrificado, pero que por ella va a querer abarcar más de lo que puede y su obra se va a equiparar a la obra divina. En estos momentos, Raffles ha sufrido una transformación significativa, ya que ha dejado de ser un ladrón y una simple alma que vaga buscando la felicidad de su amada, y se ha convertido finalmente en una especie de Dios, pero

humano, que desea el poder absoluto para cumplir las expectativas de Adriana:

PADRE.- ¿De qué sirve la absolución al alma libre que esté por encima del pecado?

RAFFLES.- De salvoconducto para salvar a la que vive en él.

PADRE.- Pero eso es sólo misión de Dios mismo.

RAFFLES.-...o de Raffles... (Acto II, p. 156.)

El hombre se equipara a Dios, pero no es un hombre cualquiera, es Raffles que se ha convertido en un hombre divino que ha cometido el sacrilegio de querer ser el Salvador de Adriana y, a su vez, un creador, como cualquier fuerza celestial. Esta profanación de lo sagrado se ve claramente en esta última intervención del cuadro primero del acto segundo, que termina con el sonido de los cánticos para enfatizar el fatal ultraje y la ofensa contra Dios que las almas están protagonizando:

PADRE.- No, no, fuera estos pensamientos impuros. Creo en Dios Padre todopoderoso creador del Cielo y de la tierra...

RAFFLES.- Y del hombre... (*Suenan los cánticos de las monjas mientras cae el telón.*) (Acto II, pp. 156-157.)

La mentira y el robo de la absolución han conseguido mantener al lector en un estado expectante. También han logrado que el auto sacramental sin sacramento cobre más fuerza y nervio, y gane en teatralidad y en emoción, como veremos a continuación.

Con el perdón de los pecados robados comienza el cuadro segundo de este segundo acto, el cual se abre con unos planos superpuestos, en los que se sitúa el ángel y, más arriba, Raffles, y con un juego sorprendente de luces y colores. Esta superposición y estos efectos de luz y de color

implican una escena vanguardista, moderna y surrealista, que, además, indican un espacio de ultratumba, un lugar situado en el más allá. No es la primera vez que encontramos en esta obra el escenario múltiple, ya lo vimos, sobre todo, en el inicio de la obra, concretamente en el primer cuadro del acto primero.

El Ángel viste túnica de peregrino, para señalar su humildad y comprensión, mientras que Raffles viste su capa blanca, para mostrar su condición de alma errante. Observamos ya la aparición de un elemento religioso importante en un auto sacramental: la figura del ángel que conversará con el espíritu errabundo de Raffles, el cual está llevando a cabo su plan para obtener lo que desea. El diálogo que mantienen ambos personajes revela la inteligencia de Raffles y el cuidado y esmero que lleva éste a la hora de ejecutar dicho plan:

RAFFLES.- No acabaría nunca mi relato, pero puedes creerme: no se vive bien en la tierra.

[...]

ÁNGEL.- [...] Por eso, y por lo que he podido sacar de tu relato, estoy seguro de que a ti te fue bien en el mundo.

RAFFLES.- Sí y no.

ÁNGEL.- Exacta manera de concretar. De no tener otras muchas pruebas, con ésa me bastaría para saber que eres inteligente.

RAFFLES.- Y el estar aquí. ¿No es requisito indispensable la inteligencia para ganar la dicha eterna?

ÁNGEL.- (*Sonriente.*) Sí y no.

RAFFLES.- ¡Bonita manera de esquivar la respuesta! (Acto II, p. 157.)

Los dos personajes protagonizan un duelo verbal e intelectual, basado en el entendimiento y en la astucia. Raffles comienza su intervención con la aseveración de que “no se vive bien en la tierra”; el Ángel opina que éste estuvo contento en ella. Ambos se responden con una

sencilla expresión: “sí y no”, que, al igual que el título de la obra –*Ni más ni menos*– manifiesta la contradicción, la afirmación y la negación; son dos términos opuestos que van unidos, que sirven para evitar responder a las preguntas y que reflejan el gran intelecto y la sutil habilidad de los dos seres. Ignacio Sánchez Mejías hace uso una vez más de dos conceptos que se contraponen, pero que se complementan, que se necesitan mutuamente, al igual que sucedía en *Sinrazón*, con los enfrentamientos entre la verdad y la mentira, el sueño y la realidad, la locura y la cordura, o en *Zaya*, con las antítesis del recuerdo y el olvido, pasado, presente y futuro, las costumbres españolas y las costumbres inglesas, la tradición y la modernidad, o el toro y lo antitaurino. “Sí” y “No” son, en definitiva, dos palabras claves que, según el Ángel, han servido a Dios para la creación, pues nos dice éste que todo ha sido creado con la mitad de los dos elementos:

ÁNGEL.- No. Es que sólo el Señor posee absolutamente la verdad. Nadie que no sea Él –siendo inteligente– podrá negar o afirmar en absoluto. Sí y no, he aquí dos palabras que irán unidas en el corazón del justo y si pudieras comprender nuestro lenguaje te diría que todas las cosas se crearon con mitad de sí y mitad de no. (*Pausa.*) [...]. (Acto II, p. 157.)

El dramaturgo vuelve a insertar un tema religioso, típico del auto sacramental: la creación divina, y parece querer adelantarnos el secreto de la misma. Pero también se permite filosofar acerca de una de las virtudes del ser humano: la simpatía, don peligroso porque con él se adula a las personas, se les puede ablandar y se puede sacar provecho de la situación. Es el caso de Raffles, que es simpático y está asediando poco a poco y estratégicamente al Ángel. Este don está sacado de la fórmula de la Creación, como todas las cosas de la tierra, y es una virtud:

RAFFLES.- Temo ser molesto.

ÁNGEL.- No temas nada. Cada palabra tuya conquista un poco más de mi afecto, acabarás ganándome por completo. Tienes el don más peligroso del ser humano, la simpatía.

RAFFLES.- ¿Peligroso?

ÁNGEL.- ¡Uff...! Su origen data de los primeros siglos. Hubo que premiar servicios importantísimos. No sabíamos cómo. Después de muchos cabildeos y de rebuscar con detenimiento durante varios días entre la fórmula de la Creación, se creó el don de ser simpático. Era tanto como la inquietud para quien lo disfrutara... luego..., luego nos han dado mucha guerra los simpáticos. Pero son inviolables, así lo quiso Dios.

RAFFLES.- ¿Y dices que el don de ser simpático fue sacado de una fórmula?

ÁNGEL.- De la fórmula de la Creación.

RAFFLES.- ¿De la fórmula de la Creación...?

ÁNGEL.- Sí, como todas las cosas. A nosotros el hecho ha llegado en forma de leyenda. La simpatía no es ni más ni menos que eso que llamáis en la tierra varita de virtud. (Acto II, p. 158.)

Raffles ha logrado con mucha maña que el Ángel le hablara de la ansiada fórmula de la Creación y de que le revelara que de ella depende todo, pues ella es la que tiene el poder de crear. Demuestra, además, su ya mencionada inteligencia al reprocharle a éste que él no posee ningún don y que de nada le sirve ser simpático si no puede pedirle algo, esto es, que le explique cómo se creó el mundo. Raffles sabe cómo engañar al Ángel y demuestra que posee el dominio y el poder sobre el arte de la treta y el engaño:

RAFFLES.- Yo no disfruto de ningún beneficio.

ÁNGEL.- ¡Qué ingrato eres! Crees que todos podrían hablar conmigo, como tú lo haces, si no fuera por tu simpatía.

RAFFLES.- ¿Y de qué me sirve hablar contigo si no puedo pedirte nada?

ÁNGEL.- ¿Y qué quieres pedirme?

RAFFLES.- Que satisfagas mi curiosidad.

ÁNGEL.- Habla.

RAFFLES.- ¿Cómo se hizo el mundo...? (Acto II, pp. 158-159.)

En efecto, el don de la simpatía es peligroso, como ya anticipó el Ángel en sus conversaciones anteriores, puesto que Raffles va a conseguir, con su simpatía cariñosa y disfrazada de ingenuidad, el secreto de la Creación. El Ángel está encantado y explica cómo se hizo el mundo y la alegría que sintieron cuando observaban sus creaciones. El tema del origen del mundo y la creación del mismo pertenece al auto sacramental, pero la picardía y el ardid del espíritu ladrón convierte a éste en un moderno auto sacramental de los años 20 y 30, del siglo XX:

ÁNGEL.- ¡Me gustan tus ingenuidades de niño! El mundo se hizo sencillamente: primero el gran proyecto, la tierra. Luego la luz, las bestias, las aves, la hierba verde, los árboles, un huerto en el Edén al Oriente, el hombre, la mujer..., el amor..., cada cosa tenía su fórmula y cada fórmula su combinación matemática. A mí me cupo en suerte, por voluntad divina, compartir con Jehová las primeras emociones de la Creación. Él ideaba y yo obedecía. A cada cosa nueva un grito de júbilo salía de nuestro ser y todo lo encontramos perfecto.

RAFFLES.- ¿Y esas fórmulas las tiene el Señor...?

ÁNGEL.- Las guardo yo con su secreto manejo que yo sólo poseo.
(Pausa.) (Acto II, p. 159.)

Raffles ha sido astuto y ha sabido cómo engatusar al Ángel; pero no se conforma sólo con averiguar cómo se hizo el mundo o quién guarda las fórmulas, sino que, como sabe que el Ángel guarda todos esos secretos, va más allá y se atreve a solicitar algo muy arriesgado, sirviéndose de la mentira: sus manos para poder fumar. El Ángel se extraña de la pureza del alma que le pide ese capricho y Raffles se aprovecha de la situación para continuar adulando al Ángel. Éste usa de nuevo el don de la simpatía, pero esta vez cubierta de inocencia para poder conseguir sus deseos:

RAFFLES.- Quisiera... no me atrevo...

ÁNGEL.- Habla.

RAFFLES.- No.

ÁNGEL.- Habla.

RAFFLES.- Quisiera tener mis manos.

ÁNGEL.- De no verte aquí entre nosotros sospecharía que tu alma no está purificada del todo. Quién sabe si estuviste poco tiempo en el purgatorio. La simpatía... ¿para qué puedes querer aquí tus manos?..., sólo que...

RAFFLES.- (*Interrumpiéndole.*) No, si es... un deseo inocente. Es que... yo fui en la tierra un fumador empedernido. Más que fumar gozaba mi espíritu viendo cómo el humo de mis cigarrillos formaba voluptuosas espirales siempre hacia arriba como mensajero de mi deseo...; hoy, al oírte hablar de las fórmulas de la Creación y del afecto que me tienes pensaba..., no te enfades..., pensaba en lo dichoso que sería si pudiera fumar. (Acto II, p. 159.)

Raffles ejecuta el engaño a través del cariño y de la amistad que ha entablado con el Ángel. Éste considera la petición del alma una locura y una tontería y le explica que los fumadores están en el limbo para que no planteen problemas. No obstante, Raffles sigue insistiendo en la creación de sus manos. Éste usa una simpatía que enternece al Ángel y su obstinación consigue ablandar a un ángel que está completamente dominado por la picardía del alma en pena. En este duelo protagonizado por ambas figuras, ha salido victorioso Raffles; su inteligencia ha vencido a la del Ángel. El disimulo, el engaño, la mentira han prevalecido sobre el bien y la verdad, y se convierten en temas fundamentales de *Ni más ni menos* y de *Sinrazón*:

ÁNGEL.- Eso no es posible.

RAFFLES.- ¿...y tu fórmula...?

ÁNGEL.- Sólo dispone de ella el Señor.

RAFFLES.- Pídeselo tú, no te lo negaré.

ÁNGEL.- Calla, calla, no debo oírte con paciencia. Debemos separarnos.

RAFFLES.- No, no, de ninguna manera. Te seguiré a todas partes, te imploraré, pasaré la vida rogando, se llenarán mis ojos de lágrimas..., me pondré triste..., no podrás negarte.

ÁNGEL.- (*Iniciando el mutis seguido de RAFFLES.*) Calla, pilluelo, calla. Estas almas simpáticas son de la misma piel del demonio.

RAFFLES.- (*Detrás del ÁNGEL.*) Anda, Ángel, déjame mis manos... mis manos... (*Mutis de los dos.*)(Acto II, pp. 160-161.)

Raffles se ha contaminado de Adriana y para complacerla él mismo ha adoptado rasgos de la personalidad de su amada: la avaricia y la ambición. Su reto ha sido conseguir de cualquier modo unas manos y el secreto de la fórmula de la Creación. Su insistencia ha sido ambiciosa y, movido por ese deseo, ha rogado y pedido repetitivamente ese capricho, al igual que Adriana, la cual ha estado todo el tiempo llorando y solicitando sus anhelos más preciados.

Adriana vuelve a aparecer en escena con sus criados, Juan y Carlos, y de nuevo se queja por no tener su cuerpo, sus cosas, y por no poder realizar las acciones que hacía cuando estaba viva. Su desesperación es máxima y le lleva a expresar su descontento y su dolor por haber seguido a Raffles, perdiendo todos sus privilegios y su condición humana. No es humilde, prefiere el lujo y la apariencia, la vida terrenal y llena de falsedades. Su arrogancia contrasta con la humildad, pues donde ahora se encuentra es un lugar de sacrificio y modestia. El “reino de la humildad” de Raffles, más que suponerle una liberación y una salvación, le supone un castigo y un auténtico infierno. Su lamento roza la histeria y el martirio:

ADRIANA.- [...] (*Con indignación.*) ¡Maldita mil veces mi torpeza! Estúpidos prejuicios que nos aprisionan en sus redes y nos manejan como a tontos. Debía comprender a lo que me exponía siguiendo los consejos de este hombre. ¿Qué le importa a él mi juventud ni mis satisfacciones? ¿Con qué podrá compensarme de lo que me priva?

JUAN.- Con este sosiego eterno.

ADRIANA.- Sosiego eterno...muerte..., calla, calla, que me suenan tus palabras a venganza satisfecha. Ya no podré nunca vestir mis galas y empolvar mi rostro, ni amar ni ser amada de nadie. El murmullo de la adulación ya nunca regalará mi oído.

JUAN.- El Reino de la humildad tiene otros encantos.

ADRIANA.- Mientes, miserable. La humildad es el vestido de los criados y sólo produce sacrificios y humillaciones.

JUAN.- Que tienen ese premio.

ADRIANA.- Este castigo. El más terrible de los castigos. El sosiego eterno. Sólo los pobres de espíritu, los cobardes, los impotentes, los rencorosos, la escoria de la raza humana, los que lamen la mano que los oprime, los que gozan en el dolor...enfermos, miserables...histéricos... (Acto II, pp. 161-162.)

Adriana es vanidosa y se siente superior. Ésta tiene que usar la autoridad para sentirse valorada. No acepta que en esa forma de existencia ella sea igual que sus criados y el resto de las almas. Quiere su cuerpo con el fin de poder percibir la sensación de que ella está por encima de los demás. Ésta menosprecia a los cobardes, a los pobres y a sus criados porque son seres inferiores que no pueden compararse con su condición social. Adriana necesita imponerse y, sumida en su dolor, implora a Raffles por su deseo:

JUAN.- Sosiégate, hermana.

ADRIANA.- No, no, basta de irreverencias. Humíllate ante mí, ante tu señora, óyelo bien. Tu señora. La que pagaba tu salario, la que regía tu vida... (*El criado sonríe.*) No, no, no puedo más. No puedo más. (*Con ira.*) ¡Mi cuerpo! Yo quiero mi cuerpo a costa de lo que sea. Pase lo que pase. (*A RAFFLES, que entra sonriente.*) Eduardo, Eduardo mío, ¡por amor! (*Va hacia él y apoya la cabeza en su pecho.*) (*Sumisa y cariñosa.*) Eduardo mío, recuerda mis brazos blancos y suaves que se enroscaban en tu cuello como reptiles adormecidos y mis piernas vestidas de seda... y mis piecitos aprisionados en satén y mis manos, pálidos soportes de mis uñas, y de mis esmeraldas, y mi cuello casi de pluma rodeado de perlas y mi cuerpo, ¿Te acuerdas de mi cuerpo? ¿Te acuerdas cuando llenabas mi gabinetito de flores y mi cara de besos y mis ropas de esencias y murmurabas a mi oído que me deseabas con toda la pasión de tu alma...? (Acto II, p. 162.)

Adriana expresa su petición utilizando un lenguaje muy poético, lleno de comparaciones sugerentes (“mis brazos blancos y suaves que se enroscaban en tu cuello como reptiles adormecidos”), metáforas o imágenes metafóricas hermosísimas (“mis manos, pálidos soportes de mis uñas”, “mi cuello casi de pluma rodeado de perlas”), diminutivos que confieren ternura y belleza a la descripción, sobre todo de su cuerpo (“mis piececitos”, “gabinetito”). Además, utiliza en su exposición el polisíndeton, pues se repite incesantemente la conjunción “y”, con el objetivo de dar expresividad a lo que se dice y de crear una enumeración larga y numerosa, para indicar la gran ambición de Adriana, su insatisfacción y la sensación de ser alguien insaciable y codicioso. Ignacio Sánchez Mejías demuestra su maestría una vez más y su gran poeticidad en el empleo del lenguaje.

Adriana recurre al recuerdo para suplicar a su amado: quiere que éste se acuerde de ella, de sus joyas, de su aroma, de su cuerpo, de su belleza, de sus besos... Utiliza una descripción muy sensual de su cuerpo y de sus joyas, como si fueran dos objetivos íntimamente unidos e inseparables. Hablar de su cuerpo es hablar también de sus joyas: sus esmeraldas, sus perlas... Este personaje femenino suplica a su amado valiéndose de la sensualidad y del deseo sexual, para engañar a éste y así le conceda lo que insistente e incansablemente le está solicitando a lo largo de la obra. Otra vez estamos ante los temas del recuerdo, del deseo y de la sensualidad, que ya vimos en *Sinrazón*.

Raffles se ha apoderado de la fórmula de la Creación y, por tanto, ya se ha convertido plenamente en un Dios, en un Creador, por lo que se lo hace saber a Adriana, a la cual insta para que sueñe y no deje de soñar nunca porque él le complacerá en todo, ahora que ya tiene el poder absoluto:

RAFFLES.- Sigue, bien mío, sigue, no te calles ya nunca... sueña... que se desborde tu ilusión llena de aspiraciones, que yo escucho e iré satisfaciendo a la medida de tu deseo. Ya soy tanto como el Creador porque me apoderé de su secreto. (Acto II, p. 162.)

En este sentido, Raffles nos recuerda a don Manuel de *Sinrazón*, pues también es un personaje dispuesto a hacer posible todos los caprichos de sus enfermos en el Palacio-Manicomio de la Reina Beatriz, como vemos en estas palabras:

DON MANUEL.- Exactamente. Vamos a crear una leyenda y a darle vida. Una reina, prisionera de amor, en su palacio espera al rey para casarse. El rey... no llegará nunca. Toda mi fortuna está dispuesta para hacer agradable la vida a estos desgraciados. Nada de castigos, ni nada de violencias, ni nada de miserias, bastante tienen ya con su penosa enfermedad. Hay que intentar curarlos sin escatimar nada y al que no se pueda curar hacerle la vida agradable, haciendo factible la realización de sus caprichos²⁸⁹. (*Sinrazón*, Acto I, p. 64.)

Raffles deja que Adriana sueñe porque sus sueños se van a hacer realidad gracias a él. Don Manuel, en *Sinrazón*, necesita que sus locos sueñen y que confundan realidad y fantasía, verdad y mentira, razón y locura. Para don Manuel todo es un “sueño continuo” y hay que dejar que los enfermos sueñen, al igual que Raffles hace con su amada, ya que ambos están dispuestos a todo, con tal de que éstos sean felices. Si Raffles pide a Adriana que no guarde silencio y que sueñe, “que se desborde tu ilusión llena de aspiraciones”²⁹⁰, don Manuel pide al doctor Ballina que no olvide que “la locura es un sueño continuo”²⁹¹:

DON MANUEL.- No siga, doctor, no siga, se lo ruego. Empiezo a dudar de su razón [...]. Aquí no se le dice la verdad a nadie,

²⁸⁹ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sinrazón*, en *Teatro*, cit., Acto I, p. 64.

²⁹⁰ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Ni más ni menos*, en *Teatro*, cit., Acto III, p. 162.

²⁹¹ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sinrazón*, en *Teatro*, cit., Acto II, p. 73.

absolutamente a nadie. Un día me dijo usted una cosa preciosa: Vamos a darle vida a una leyenda; hoy me ha dicho otra muy bonita: La locura es un sueño continuo, ¡un sueño continuo! Déjelos que sueñen, doctor, déjelos que sueñen.²⁹² (*Sinrazón*, Acto II, p. 73.)

Tanto Raffles como don Manuel consideran que no hay motivo para que abandonen sus sueños, porque soñar es una acción mágica y bonita. Para ello, los dos emprenden una tarea ardua y complicada, y quieren “darle vida a una leyenda”. Raffles va a cambiar el mundo y en siete días va a crear una nueva realidad en la tierra. Don Manuel va a crear un Palacio en el que los locos hagan realidad sus locuras, sus ilusiones. Por complejos y disparatados que sean sus proyectos, los van a llevar a cabo, no va a haber frontera ni obstáculo que los detenga, y todo esto por hacer felices a las personas que más aman. Raffles va a ser el esclavo de Adriana y creará un mundo, con la intención de que desaparezca lo malo, haya un día de resurrección y se realicen los deseos de Adriana. Sus planes de creación están muy bien especificados:

RAFFLES.- [...] Y cambiará la faz de la tierra y haré posible la felicidad y morirá el dolor y el odio y tu espíritu vestirá su cuerpo perfecto y tu pensamiento será la semilla creadora porque yo, pendiente de ti, seré el esclavo de tus caprichos y en siete días con sus noches reformaré el mundo en justicia y el primer día el de la resurrección de la carne, y el segundo día morirá el dolor y el tercer día las malas pasiones... y el cuarto llevará el aire suaves melodías y el quinto haré de la naturaleza una obra de arte... y el sexto dominaré los elementos y el séptimo llamaré a los hombres para compartir el trabajo eterno... (Acto II, pp. 162-163.)

Raffles es un verdadero “hacedor”, cuyos ideales son positivos, en cuanto que pretende alcanzar la felicidad de la humanidad y destruir el dolor y los malos instintos. Su punto débil es el tributo que le rinde a su amada, esto es, está anclado a ella, está a su servicio y la ambición de ésta

²⁹² SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sinrazón*, en *Teatro*, cit., Acto II, p. 73.

es un aspecto muy negativo que será crucial en el desenlace de la historia. Raffles se presenta así como un verdadero don Quijote, es decir, es un personaje que va a emprender una empresa quijotesca, que consistirá en realizar una nueva Creación, aunque ello implique locura, irracionalidad, sinrazón. Éste hará lo que sea por contentar a su amada:

ADRIANA.- ¿Estás loco...?

RAFFLES.- Y tu cuerpo será como antes.

ADRIANA.- Te burlas de tu pobre Adriana.

RAFFLES.- (*Separándose y mostrando su cuerpo vestido.*) No, mírame.

ADRIANA.- ¡¡Raffles!!

RAFFLES.- Raffles, que te vuelve a tu ser en este mismo instante. (Acto II, p. 163.)

Raffles es ya un Todopoderoso, que con su varita mágica ha conseguido proporcionarle un cuerpo a Adriana. Raffles es así un Dios que está dispuesto a la locura con tal de hacer realidad los sueños de ésta, al igual que don Manuel en *Sinrazón*. Y esa locura se transforma en poder y, como Dios hizo con Lázaro, consigue resucitar el cuerpo de Adriana. Su capa, símbolo de espiritualidad, se desvanece, pues ha dejado de ser alma para transformarse en un elegante cuerpo, como leemos en la acotación:

Pasa una mano suavemente sobre los hombros de ella, cae hacia atrás la capa de ésta dejando ver su cuerpo cubierto de túnica de seda blanca. (Acto II, p. 163.)

Raffles va a ser así un Dios que otorga vida a todo lo que palpa con sus manos. Y, por ello, Adriana y sus criados poseen sus cuerpos como todo ser vivo. Primero se dispone a ofrecérselo a su amada. Así, Adriana ya se ha convertido a la religión de Raffles, es una devota que contempla el

milagro, cae de rodillas, como cuando María Magdalena imploraba el perdón de Dios, y exclama el hecho extraordinario. Después, toca también a los criados para darles su cuerpo. Mientras ésta se siente feliz, realizada y creyente, el Ángel se siente traicionado y le advierte a Raffles del peligro que corre y de los sucesos terribles que van a acaecer, puesto que Raffles tiene la fórmula, pero no el uso secreto de ésta:

ADRIANA.- (*Cayendo de rodillas.*) ¡Milagro! ¡Milagro!

ÁNGEL.- (*Entrando.*) ¡Qué has hecho de mi confianza, hombre ingrato! (*Raffles va hacia los criados y les devuelve su cuerpo.*) Tan poco te importa mi conciencia y la tuya que no meditas sobre tu traición.

RAFFLES.- Escucha, Ángel bueno: me propongo hacer del mundo...

ÁNGEL.- (*Interrumpiéndole.*) Ya leo en tu pensamiento. ¡Pero no podrás! Olvidaste al robar la fórmula que sólo yo poseo su secreto manejo. La confusión será contigo. El hombre, como siempre, parará en el límite de lo sobrenatural y clamarán venganza contra ti y entonces... (Acto II, p. 163.)

Raffles se lo llevará con él a la tierra para que no se cumpla el pronóstico del Ángel. Todos lo sujetan y en este estado de confusión y, ante esta sensación de triunfo a medias, termina el segundo acto, demostrándonos Ignacio Sánchez Mejías el dominio que posee sobre el arte del teatro. De esta forma, los lectores asistimos a “una farsa de ultratumba”, a un espectáculo religioso y profano, disparatado y loco, confuso y sin sentido. Estamos ante un auto sacramental sin sacramento, que continúa en el último acto, que rebasa los límites de la locura, de la realidad, del engaño y de la mentira. Y, así, nos mantiene a los lectores agitados, pensativos y expectantes, esperando una resolución a este conflicto que ha estallado. “Los sueños, sueños son”, nos dice Calderón de la Barca, y, precisamente, en *Ni más ni menos*, dichos sueños se hacen realidad, aunque sean absurdos y devastadores, sin tener en cuenta las consecuencias.

El acto tercero se inicia con el día de la Resurrección, por lo que estamos en el primer día de los siete que durará la nueva creación del mundo. Las advertencias sobre el descontrol y el desconcierto que el Ángel dio a Raffles en el acto segundo se están cumpliendo. Por eso, se oye el murmullo de los resucitados y se observa a un esclavo completamente aterrado y horrorizado. Esta acción se sitúa en una pequeña plaza de un pueblo de Oriente, en nuestro planeta. En la tierra empieza el desfile de seres desgraciados: un esclavo, un ciego, un leproso y una mujer. Son seres con algún defecto importante que les otorga la desdicha y el sufrimiento. El Ángel y Raffles contemplan ese desgraciado espectáculo, esa procesión de personas desventuradas, amargadas y marginales.

El Esclavo se somete al yugo por culpa del hombre que lo castiga y le priva de su libertad; éste confunde a Dios con Raffles, pues considera que Dios lo hizo débil e infeliz. Tiene el cuerpo encorvado, pero no puede levantarse, no puede ponerse recto, puesto que sus huesos están retorcidos. Ante esa cruel existencia, el Esclavo pide al Ángel que le quite su infortunada vida, ya que prefiere morir a vivir de esa forma:

ÁNGEL.- ¿Y qué es ser esclavo?

ESCLAVO.- Tener un amo, señor.

ÁNGEL.- ¡Dios!

ESCLAVO.- No. El hombre. El hombre, que me castiga con su castigo y me unce a su carro y me utiliza en su servicio y me maltrata y me vende y me compra y me alimenta con maíz y me acuesta en la tierra y me priva de libertad.

[...]

ÁNGEL.- ¿Y tu fuerza...?

ESCLAVO.- Yo soy débil, señor.

ÁNGEL.- ¿Y quién te dio tu debilidad?

ESCLAVO.- Dios me hizo así, señor.

ÁNGEL.- Mientes, desgraciado. Dios hizo al ser humano fuerte y libre. Levanta tu cara, pon tu cuerpo en su postura.

ESCLAVO.- ¡No puedo, señor, no puedo! Llevo así veinte siglos. El tiempo modeló mi naturaleza. De tal manera soy encogido que aunque mi carne quisiera estirarse no podría porque ya se encogió mi esqueleto. Mis huesos se han torcido como ramas verdes que se secarán reliadas. Que no me pegue el hombre, señor... que no me pegue el hombre... y mejor que todo no me vuelvas a la vida... déjame descansar..., déjame muerto... (Acto III, pp. 165-166.)

En esta intervención vemos que el lenguaje empleado por los personajes contiene fuertes rasgos poéticos. Así, por ejemplo, se utilizan las antítesis: fuerza / debilidad, dios / hombre (el hombre crea como dios, pero lo hace mal, dando a luz seres defectuosos y horrendos, privados de libertad, que sufren; Dios crea seres libres, que tienen fuerza y no sufren dichas aberraciones); polisíndeton de la conjunción “y”, para dar la sensación de tortura, de esclavitud y dolor infinitos e interminables (“El hombre, que me castiga con su castigo y me unce a su carro y me utiliza en su servicio y me maltrata y me vende y me compra y me alimenta con maíz y me acuesta en la tierra y me priva de libertad”), símiles (“Mis huesos se han torcido como ramas verdes que se secarán reliadas”: los huesos son como las ramas verdes de los árboles, esto es, están vivos, pero, si se tuercen, se secan y se convierten en inertes); hipérboles (“Llevo así veinte siglos. El tiempo modeló mi naturaleza. De tal manera soy encogido que aunque mi carne quisiera estirarse no podría porque ya se encogió mi esqueleto”); entre otros recursos estilísticos.

El Esclavo es un ser vivo inerte en vida, al igual que el Ciego que desfila a continuación. Ambos se quejan y se lamentan de haber sido creados así. Son seres infelices, que no pueden ocultar su gran congoja y su desconsuelo. Son personajes cuya existencia es un martirio, lo cual les convierte en seres que han tocado fondo y tienen sed de venganza.

El Ciego busca a Raffles y lo increpa porque lo aborrece y lo maldice por haberle dado una vida sin ojos, sin visión. Quiere matarlo con sus

propias manos y también quiere saber cómo son los colores. Es un hombre que padece tremendamente hasta el punto de que se halla inmerso en la desesperación. Su vida es una agonía indescriptible, de ahí que sus sentimientos sean malignos y sus instintos sean criminales. Es un hombre desahuciado, sin perspectivas de un futuro prometedor y alentador. Éste sabe perfectamente que su día a día no va a ser mejor, todo lo contrario, su calidad de vida es pésima. Busca a Raffles sin cesar para ahogarlo, ya que no pierde nada con intentar arrebatarse la vida a la persona que le desgració la suya:

CIEGO.- ¿Dónde estás, Raffles? ¿Dónde estás, maldito? (*Entra con sus ojos vacíos.*) Ven que te toquen mis manos, que vean mis dedos desde cerca al que negó la luz a mis ojos. ¡Como te odio! Te maldecía sin conocerte. Sin saber que eras tú el que todo lo puede, el que mata y resucita. Ven acércate, que quedaré contento en mi ceguera si logro estrujarte en entre mis manos. ¿Qué te hice, di, que te hice para que al darme la vida me negaras la luz? ¿Qué delito cometí dentro del vientre de mi madre para que me arrancara los ojos? Ven, acércate, que yo coja tu cuello entre mis garras y al mismo tiempo que te ahogo voy sacando la descripción de los colores... Dime, ven... ¿Cómo es el verde y el azul y el rojo? ¿No te acercas...? Qué creías, que iba a venir a tu presencia temeroso a pedir perdón por mi soberbia. Aún pensabas castigarme porque me quejo... di, habla. Ven (Acto III, p. 166.)

Estas palabras del Ciego constituyen un grito de dolor y exasperación. Hay ira, pero también hay amargura y tristeza. Sus palabras son reflejo claro de su estado anímico, el cual es expresado a través de algunos recursos literarios muy llamativos: una sinestesia (“que vean mis dedos desde cerca”), pues mezcla el sentido de la vista que tanto ansía con el sentido del tacto, el único que le permite, al palpar, conocer el objeto y el sujeto; antítesis luz, vida / oscuridad (“negó la luz a mis ojos”, “al darme vida me negarás la luz”); una hipérbole para expresar de forma exagerada su tremendo dolor cuando dice “[...] para que arrancara los ojos”; preguntas retóricas que sirven para manifestar la profunda y sentida queja

del Ciego (“¿Qué te hice, di, que te hice [...]?”, “¿Qué delito cometí [...]?”, “¿no te acercas?”); y exclamaciones incesantes que manifiestan el dolorido sentir del personaje y su cólera (“¡Cómo te odio!”).

El Ciego se dispone a oprimir por error la muñeca de Raffles y le pregunta por la descripción de los colores. Las respuestas de Raffles son muy poéticas y en ellas mezcla la belleza de la naturaleza, como el mar o el cielo, con el horror, como la sangre, para explicarle la gama de colores existentes. El Ciego advierte, a través de una sucesión de símiles, que su mano es durísima y reconoce en su interior los sentimientos de venganza y ambición:

CIEGO.- Dime, dime, ¿cómo es el verde?

RAFFLES.- Como el mar.

CIEGO.- ¡El mar! Y el azul, ¿cómo es el azul?

RAFFLES.- Como el cielo.

CIEGO.- ¡El mar! ¡El cielo! ¡El cielo! ¿Y el rojo?

RAFFLES.- Como la sangre.

CIEGO.- ¡Sangre, mar y cielo!

RAFFLES.- Me haces daño, tienes dura la mano.

CIEGO.- Eso sí lo sé. Mi mano es dura como el hierro. El hierro es consistente como mi venganza, mi venganza es insaciable como la ambición, pero los colores..., qué serán los colores... (Acto III, p. 167.)

Raffles necesita saber todos los secretos del Ángel para poder dar ojos a ese hombre y poder hacer feliz al resto de personas. Así pues, le pide al Ángel que le dé todo su conocimiento, que le revele todo lo oculto. Pero éste no está dispuesto, pues reconoce que no sería una buena idea, ya que el hombre y la mujer no van a utilizar debidamente los bienes divinos; es más, nos dice que son “los malversadores de los dones de Dios”²⁹³. Éste asiste al lamentable espectáculo que ha ocasionado Raffles y ante sus ojos siguen

²⁹³ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., Acto III, p. 167.

desfilando más personajes descontentos con Raffles. Por ello, se escuchan voces que vociferan exasperantes contra su creador, piden su cabeza y quieren hacer justicia.

Entre las voces que se perciben, destaca especialmente la del Leproso, que aparece en escena y muestra sin ningún pudor su carne. Desea que Raffles le cierre sus heridas. Esta visión aterra al protagonista, que teme un posible contagio. El Ángel, sin embargo, besa sus llagas. Mientras el Leproso sujeta la mano de éste y le pide su curación, el Ciego le solicita que le explique cómo son los colores:

LEPROSO.- Mira, mira mi carne. Todo mi cuerpo es carne viva. No vengo a pedirte misericordia, que ya me cansé de eso. Vengo a exigirte que cierres mis llagas. Que cicatrices mis heridas. Hoy al saber quién eres no quiero preguntarte... y podría... el porqué de mis miserias y de mis sufrimientos. Mira. *(Se acerca a RAFFLES y le muestra las llagas de su cuerpo. RAFFLES se encoge con espanto.)*

RAFFLES.- *(Al CIEGO.)* Suelta, suelta. *(Al LEPROSO.)* Aparta, que tus llagas van de cuerpo a cuerpo como semilla voladora.

LEPROSO.- Cura mi lepra.

RAFFLES.- *(Al CIEGO.)* Deja libre mi mano.

CIEGO.- *(Apretándole más.)* Dime cómo son los colores...

RAFFLES.- *(Al ÁNGEL.)* Dame tu secreto.

ÁNGEL.- *(Al LEPROSO.)* ¿Quién puso así tu cuerpo? ¿Qué hicieron los hombres con su hermosura?

LEPROSO.- ¿Y tú quién eres?

ÁNGEL.- Yo soy..., mira... *(Va hacia él y le besa sus llagas.)*
(Acto III, pp. 167-168.)

Esta situación provoca desenfreno, locura y frenesí. Estamos ante una escena disparatada y violenta, puesto que el clamor contra Raffles es general. Este fuerte grito se engrandece con la aparición de una Mujer bella y muy pálida. El autor la ha vestido de negro y ha puesto en escena a una dama de cabellos oscuros para que se vea con más intensidad su palidez.

Esta mujer es un personaje cuyo sufrimiento es ver a su hijo enfermo morir y volver a nacer enfermo para volver a perecer. Su historia nos recuerda los relatos míticos en los que los personajes mitológicos tienen que soportar un castigo eterno. Su desaliento, su desánimo es tremendo porque no puede soportar más ese hondo dolor que la está consumiendo.

Cuando esta señora explica a Raffles su desolación y la enfermedad y agonía del hijo, utiliza, como ya hemos visto en otros pasajes, el polisíndeton, repitiendo así la conjunción “y” de forma incesante, para que los lectores sintamos y nos hagamos a la idea de la desesperación dolorosa y de la angustia de esta mujer. De este modo, su sufrimiento es el nuestro:

MUJER.- Señor, señor, quitad la pena de mi pecho. Mis ojos ya agotaron su llanto. Mi hijo murió enfermo y revive enfermo y agoniza otra vez. Tiene la cara amoratada porque tose y tose cuando lo estrujo contra mi pena, se agita su cuerpo convulsivo y se inyectan sus ojitos en sangre y lo veo morir y yo no muero y en mis ojos se agotó ya el llanto y tengo aquí. *(Se aprieta con su mano su garganta.)* Señor, señor... *(Su voz se va apagando.)* Señor... (Acto III, p. 168.)

Las circunstancias de estos personajes son durísimas y escatológicas. Por ello, Raffles se ve obligado a soportar el peso de la culpa y de la terrible conciencia que azota su alma sin cesar. El desfile de personajes al que asiste éste y al que asistimos los lectores nos recuerda a algunos pasajes bíblicos, en los que Dios recibe la visita de personas que necesitan un milagro ante su existencia penosa. La diferencia estriba en que en *La Biblia* Dios es capaz de sanar a esas personas y de concederles ese milagro que ansían, mientras que Raffles es un simple hombre que ha jugado a ser Dios y ha robado una fórmula para la resurrección de la carne, pero es incapaz de manejarla correctamente y de curar a los resucitados.

De esta manera Raffles ha organizado un caos en el mundo muy difícil de reparar. No obstante, éste no pierde la esperanza y, abatido

también ante esta situación, implora al Ángel por el secreto que le falta para corresponder a estos personajes angustiosos. El Ángel no puede concederle lo que pide, pues sabe que ha cometido el gran error de traspasar los límites de la cordura y de adueñarse de algo que no le pertenece. Sabe que éste no puede hacer nada por remendar el gran dolor humano que ha causado el día de la Resurrección del mundo, pero le ayudará haciendo un pacto:

RAFFLES.- ¡Dame tu secreto!

ÁNGEL.- No. Devuélveme la fórmula (*RAFFLES hace signos negativos.*) Nada puedes hacer con ella. ¿Para qué la quieres?... En este día de la resurrección en que toda la tierra es una mancha humana, al pasar el límite de lo sobrenatural en su inconsciencia, todos piden venganza contra ti. La injusticia hace su vasallo y tú nada puedes. Déjame la fórmula del placer y quitaremos la memoria al dolor. Después si quieres sellaremos un pacto. (Acto III; pp. 168-169.)

Con esta promesa de acuerdo termina un inquietante y desalentador cuadro primero del tercer acto. Y comienza así el cuadro segundo del mismo, que constituye el verdadero desenlace de la historia, la cual se ubica esta vez en la escalera que conduce a un torreón de un viejo castillo. Aparece de nuevo Adriana, que acompaña a Raffles y al Ángel y que pregunta a este último por el pacto que han firmado los dos. Una vez que están en lo más alto del castillo, el Ángel solicita a Adriana que contemple la calma y la belleza de la naturaleza, tanto su flora como su fauna, haciendo alarde de un auténtico *locus amoenus* que contrasta enormemente con el dolor, la violencia y las luchas de los resucitados, cuya panorámica es espantosa. No obstante, Adriana considera que ese horror es maravilloso; ésta, con tal de conseguir sus placeres, no es capaz de observar la verdadera realidad, una realidad que no ablanda su corazón:

ÁNGEL.- [...] Ven y mira con qué orden están colocadas las montañas y las flores y los árboles y los arroyos. Mira cómo las fieras saltan contentas a la luz del sol en primavera. Ni un animal se queja. Cada uno de ellos ocupa su lugar y su espacio. Mira más lejos... Son los resucitados, apenas perdieron la memoria ya utilizan la inteligencia en labrar sus armas, en afilar sus hachas. Ya se acometen unos a otros. Míralos cómo luchan padres contra hijos, hermanos contra hermanos, ya empiezan a escribir su nueva historia. Ante el horror de este espectáculo, ¿cuál es tu pensamiento, mujer?

ADRIANA.- ¡Qué bonito horizonte el que forma el relucir de los aceros! ¿De qué mujer será la gloria del que triunfe? ¡Qué hermoso es su pecho salpicado de sangre y su cara intensamente pálida! ¿Dónde pondrá sus ojos y sus labios? (Acto III, p. 169.)

El entorno es tan deplorable que, como vemos, hasta se producen hechos violentos entre padres e hijos. Incluso los hermanos se matan, igual que los personajes bíblicos de Caín y Abel. Por eso, el Ángel quiere que Adriana mire más allá y contemple este lamentable espectáculo, en el que no sólo los hombres se atacan y se agreden, sino que la naturaleza se ve destruida por la mano del hombre: por las “monstruosas chimeneas”, las “máquinas infernales”, el oro y el dinero, la ambición y la codicia:

ÁNGEL.- Mira más allá. Ve cómo despiertan sus monstruosas chimeneas. Ya estropean los parques de la naturaleza con esas cintas blancas –reptiles gigantescos que destrozan los llanos y las montañas– por donde corren con sus máquinas infernales. Ya amontonan el oro, sima de rencores donde el choque del sol ciega la vista. [...]. (Acto III, pp. 169-170.)

De este modo, Ignacio Sánchez Mejías hace una defensa de la madre naturaleza, que está siendo devastada y arrasada por los seres humanos. Además, hace alarde de sus conocimientos literarios y nos recuerda a Charles Dickens, que en el siglo XIX escribió una serie de novelas que denuncian las injusticias sociales durante la Segunda Revolución Industrial en Inglaterra, y en las que elogia la vida del campo, menospreciando la

monstruosidad, la fealdad, la suciedad y la destrucción que el progreso había llevado a las ciudades inglesas. No podemos olvidar *Tiempos difíciles*, *Oliver Twist*, *La casa desolada*, *La pequeña Dorrit*, entre otras.

Especialmente, en esta pieza teatral del dramaturgo español resuenan ecos de la novela *Tiempos difíciles* de Dickens, como observamos en el fragmento de dicha novela que vamos a leer a continuación, en el que aparece una descripción similar a la que encontramos en *Ni más ni menos*: la representación de las máquinas de la ciudad y las chimeneas cuyo humo se identifica con serpientes –imagen empleada también por el diestro en su drama, como acabamos de ver–:

Era una ciudad de ladrillo rojo o de ladrillo que hubiera sido rojo, de no ser por el humo y las cenizas; pero en lo que hace al caso, la ciudad tenía un falso color rojo y negro como la cara pintada de un salvaje. Una ciudad de maquinaria y altas chimeneas de las que se alzaban, en persecución sin fin, interminables serpientes que nunca acaban de desenroscarse. Tenía un canal negro y un río que corría rojo de un tinte maloliente [...], una trepidación y una convulsión continuas durante todo el día, y en donde el pistón de la máquina de vapor subía y bajaba monótonamente [...]²⁹⁴.

El panorama que tenemos delante de nuestros ojos es terrorífico, escalofriante y espeluznante. Sin embargo, a pesar de las atrocidades contempladas, Adriana está completamente cegada por la riqueza y le parece maravilloso el hecho de que el hombre quiera atesorar bienes materiales para agasajar a su mujer. Ésta está dispuesta a aceptar el horror y la miseria humana porque es incapaz de mirar más allá de su propia codicia, de la fama, del lujo y de la avaricia, como muy bien expresa la misma Adriana, usando un tono exaltado y apasionado, incluso poético. Además, tiene curiosidad por conocer el papel que va a desempeñar el

²⁹⁴ DICKENS, CH.: *Tiempos difíciles*, RBA Libros, Barcelona, 2009, Libro Primero, Cap. 5, p. 73.

hombre en el acuerdo pactado. Ésta no puede comprender dicho pacto, puesto que está obstinada en su placer y en su deseo. El Ángel quiere frenar la actitud de Adriana, quiere que no constituya una tentación y un peligro a la hora de llevar a cabo su proyecto:

ADRIANA.- ¡Qué bonita figura la del hombre rico y poderoso que sabe labrar su fortuna! A qué mujer irán sus cortesías y sus flores y sus regalos. Pronto, Ángel, pronto. ¿Qué habéis hecho del hombre en vuestro pacto?

ÁNGEL.- Ante el espectáculo humano tu corazón no vibra con cordura, no ves la miseria que circula entre los hombres. No sabes de armonía. ¿Cómo podrás comprender nuestro pacto?

ADRIANA.- Con los sentidos, con mis sentidos. ¡Que pase el guerrero por mis ojos!, que el ruido de su gloria me ensordezca. Que la dureza de su piel arañe mi pacto. Que el olor de la sangre embriague mi olfato. Que mis labios saboreen el jugo de sus labios...

ÁNGEL.- Basta ya, basta. Dentro del corazón del mundo perturba el ruido de tu instinto. (*A RAFFLES.*) Antes que la serpiente se acomode entre el cielo y la tierra llevemos a cabo nuestro pacto. Que el hombre... (Acto III, p. 170.)

Adriana desestabiliza la balanza del bien y del mal, desarmoniza la vida en la tierra por sus altas aspiraciones. Es un personaje que parece no tener corazón ni sensatez. Adriana ambiciona demasiado y esa ambición desmedida puede constituir una gran tentación para Raffles, que, como sabemos, siempre ha actuado movido por satisfacer los caprichos de su amada. Por eso, el Ángel ha de realizar el pacto de forma inmediata. La mejor opción es suprimir al hombre y a la mujer, símbolos de la miseria y de perversos sentimientos. Los hombres han traído la desgracia, la locura, la desesperación y también todos los desastrosos acontecimientos acaecidos. Su labor en la tierra no es adecuada y por ello han de ser eliminados para siempre:

ADRIANA.- (*Interrumpiéndole.*) ¡El hombre, el hombre!, ¿qué habéis hecho del hombre en vuestro pacto?

ÁNGEL.- Suprimirlo. En el universo creado por Dios estorba el hombre; hay que quitarlo y romper su molde, la mujer, imán de todos los desvaríos. Suprimir el hombre y la mujer, he aquí nuestro pacto. (Acto III, p. 170.)

Adriana manifiesta abiertamente su egoísmo, ya que sólo piensa en ella y en su felicidad. Ésta no entiende los motivos de Raffles para realizar tal acción e intenta convencerlo de que no la suprima, puesto que, al tener él el poder absoluto, puede lograr todo lo que desee, puede aumentar su hermosura y su riqueza. Ésta no quiere pensar en nadie, sólo en ella misma y en una vida plena con Raffles:

ADRIANA.- (*A RAFFLES.*) ¡Tú... tú! ¿Tú empleas tu poder, todo tu poder en suprimirme? (*Nerviosamente.*) No, no, no. No lo creo. (*Baja unos escalones hacia él y coge su cabeza entre sus manos.*) Dime que no, Eduardo, dime que no. No me llesves a la muerte no me quites de nuevo mi cuerpo. No, no, no. Pero si no es posible. Una vida llena de incertidumbre, de peligros, de desasosiegos, de inquietudes, y en el momento de tu triunfo, cuando mandas en toda la tierra, cuando todo se mueve a tu antojo, cuando puedes probarme tu amor y demostrarme tu cariño, consientes en suprimirme, su-pri-mir-me a mí, en suprimirme tú... ¡Suprimir el hombre y la mujer, la más perfecta obra de Dios! ¡No, no! Cambien los campos y los vientos y los siglos, que el mar se vuelva manso y el huracán caricia para tus veleros; que aumente la velocidad de tus caballos y la prestancia de los criados y el confort de tu casa. Aumenta mi belleza, llena de piedras preciosas mis manos y mi cuello. Piensa, Eduardo mío, toda la felicidad que nos aguarda manejando a nuestro gusto tu poder. No transijas. Qué te importa a ti el mundo de los otros. Tú para mí, y yo para ti. Contentos..., dichosos. (Acto III, p. 171.)

Adriana intenta convencer a Raffles, pues ve destruida su posible inmortalidad. Ella quiere vivir, vencer el paso del tiempo y poder atesorar todos los bienes materiales que ansía. Sueña con una eternidad lujosa, donde todos sus sueños sean alcanzables, donde su codicia y su ambición reinen en la tierra. Es una mujer que quiere ser todopoderosa. Por eso

insiste a Raffles y baja unos peldaños para poder suplicarle. Éste ya no se encuentra en el escalafón más alto, puesto que su poder se ha visto reducido y amenazado. En el nuevo mundo no hay lugar para el hombre y éste lo sabe, por eso está en un escalón más bajo, ya no se halla situado en la cima, gobernando al antojo de su dama.

Pese a la insistencia desesperada de Adriana por salvarse, Raffles se siente responsable de todo el horror que ha visto y su conciencia no le permite seguir adelante con sus planes. Raffles sólo contempla el terror y el calvario de los resucitados, mientras que Adriana sólo desea y observa la hermosura de las cosas –aunque se encuentren en un estado desastroso y violento–, por lo que se propone contaminar a su amado de ésta, de su ilusión, de su ambición, pero no lo consigue. Raffles tiene otra mirada y puede contemplar un horizonte feo y apático, al que Adriana no puede llegar porque no quiere abrir su corazón hacia las buenas emociones y no quiere percibir el dolor ajeno. Ésta acepta y adora el espanto y la consternación del ser humano si a cambio consigue sus propósitos.

La naturaleza de estos dos personajes es distinta, como observamos desde el principio hasta el final de *Ni más ni menos*. El contraste de sentimientos y de sensaciones entre ambos es evidente en sus diálogos. Son dos personajes diferentes, con distintas ambiciones y con un interior muy dispar. El fondo de Adriana es más oscuro que el de Raffles, cuya sensibilidad ablanda su alma. Aquí tenemos una pequeña muestra de ello:

RAFFLES.- [...] Las llagas del leproso mancharon mis ojos, sólo veo miserias.

ADRIANA.- Yo los limpiaré con los míos y los cargaré de bellezas. Juntaremos nuestro pecho.

RAFFLES.- Imposible. Mi pecho está lleno de angustias ante el sufrimiento de los resucitados.

ADRIANA.- Yo lo llenaré de amor, rodearé tu vida de mimos y de cuidados. (Acto III, p. 171.)

Pero ya es tarde, no hay otra solución que suprimir a los hombres. El dolor de Raffles es inmenso y ya no puede contagiarse de las ilusiones y esperanzas de su amada. Él es más fuerte que la tentación y asume morir para salvar el mundo. Raffles se convierte en un nuevo redentor, sabe que ha de sucumbir para redimir de nuevo a la tierra, como Jesús cuando vino al mundo. Vida y muerte están unidos en esta obra, se enfrentan constantemente en ella. De ese enfrentamiento sale victoriosa la muerte, pues es necesario que el hombre muera para restablecer la armonía. Y de esta forma tan expectante y desconcertante termina el auto sacramental del torero-escritor:

ADRIANA.- Yo te curaré.

RAFFLES.- Ya no hay remedio. Todo está tratado. La armonía del mundo estaba rota. Tiene razón el Ángel. Debemos morir. (Acto III, p. 172.)

El lector queda absorto con este final tan poco convencional y nada comercial. Por eso, insistimos en que, en época de Ignacio Sánchez Mejías, esta obra hubiera sido difícilmente aceptada por un público que esperaba una historia fácil y cotidiana, protagonizada por unos personajes reales, de “carne y hueso”, parecidos a nosotros, con nuestros problemas y nuestras inquietudes, y, sobre todo, hubieran querido que esta ficción tuviera un final feliz, donde el hombre poseyera rasgos de héroe y salvador y no hubiera tenido que ser destruido. Ignacio se adelantó a su tiempo porque probablemente este auto sacramental sin sacramento podría ser representado en la actualidad y sería quizá una pieza teatral bien recibida por unos espectadores acostumbrados a una escena más moderna, a todo tipo de situaciones, ya sean reales o irreales, y ansiosos por asistir a la representación de un teatro renovado y transgresor.

En definitiva, Ignacio Sánchez Mejías nos presentó en *Ni más ni menos* una obra demasiado nueva para el espectador de su tiempo, puesto que no sólo contemplamos un escenario poco usual, sino que nos sumergimos en el drama del hombre, del ser humano que tiene un hado adverso, cuya suerte no siempre está a su favor, destinado, entre otras cosas, a destruir y a perecer. No hay nunca vuelta atrás. *Ni más ni menos* es el drama del hombre que sufre, en el que se reflejan las pasiones humanas, la vileza y la maldad de las personas. El hombre muestra su crueldad más fiera y va degradándose progresivamente en un entorno hostil y mísero. Sus defectos y sus vicios le llevan a la fatalidad, a un desenlace desastroso sin retorno alguno.

Ni más ni menos es la historia de la codicia y de la ambición de los hombres, de la avaricia, del poder y de la riqueza material, que tanto desea el ser humano. Pero es, ante todo, una historia de sentimientos, como todas las obras teatrales de Ignacio Sánchez Mejías, en las que su autor caracteriza a unos personajes con sus virtudes, pero, sobre todo, con sus numerosos y escandalosos defectos, defectos insalvables que les acechan y les arrojan al abismo. La misericordia y la compasión de Raffles destruyen al hombre y, al mismo tiempo, lo salvan de un caos aún más terrible. Sólo sus sentimientos bondadosos, piadosos, y su arrepentimiento restablecerán la paz y el equilibrio final.

En esta obra, los deseos conllevan la perdición, por eso, estos personajes han sobrepasado los límites de lo racional, de lo ultraterreno, de la cordura, de lo comedido, de lo establecido por la sociedad..., y han llenado el escenario de locura y de furor. Han convertido la pieza teatral en una farsa hiperbólica, fuera de todo tiempo. Y, al querer abarcar con tanta exaltación sueños e ilusiones imposibles, han querido ser fuerzas divinas, capaces de devorarlo todo. De esta manera, el lector ha comprendido que

ha de llevar cuidado con sus deseos y que su empeño por alcanzarlos ha de ser cauteloso. El único espectador o lector capaz de vislumbrar estos acontecimientos y de valorar como se merece esta obra es el espectador o lector actual, es decir, un público abierto y renovado del siglo XXI, capaz de contemplar un horizonte más amplio y de captar la esencia de este tipo de teatro, puesto que posee una nueva y fresca visión de la escena dramática.

Por tanto, *Ni más ni menos* se convierte en un moderno auto sacramental, característico de los autos sacramentales que se estaban realizando en los años 20 y 30 del siglo XX. Ignacio Sánchez Mejías se imbuje de ese clima intelectual, que se inspira en Calderón de la Barca y lo actualiza a través de obras diferentes e innovadoras. Así empiezan a aparecer en el teatro español numerosas piezas dramáticas que, además, poseen aspectos en común con *Ni más ni menos*. Veamos algunos ejemplos:

- *Angelita*²⁹⁵, de Azorín, que está subtitulada “Auto sacramental en tres actos” y fue estrenada el 10 de marzo de 1930 en Monóvar. Como hemos señalado al principio de este análisis, según Mariano de Paco, esta obra pertenece a un modelo de dramatización alegórica que prescinde de ideas religiosas, abandona la realidad, sobrepasa el tiempo y el espacio reales, y pervive en él el sentido didáctico²⁹⁶. Esta pieza dramática muestra como tema principal el tiempo, que preocupa al ser humano y, sobre todo, al personaje de Angelita, que es simbólico y se sitúa fuera del tiempo, que es vencido por la bondad y generosidad de ésta.

²⁹⁵ AZORÍN: *Lo invisible. Angelita*, Introducción de César Oliva, Orientaciones para el montaje de José L. Alonso de Santos, Biblioteca Nueva, Fundación Argentaria, Madrid, 1998, pp. 87-147. Los pasajes de *Angelita* que aparecen aquí están extraídos de esta edición.

²⁹⁶ PACO, M. DE: “El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano”, en PEDRAZA, F. B. / GONZÁLEZ, R. / MARCELLO, E. (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas: Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*, cit., p. 369.

Es una obra que nos recuerda a *Sinrazón* por las ideas que aparecen en su desarrollo: el paso del tiempo, las teorías de Freud, el tema de la locura, los conceptos de ensoñación, deseos y sueños, etc. Algunos de estos temas también se dan en *Ni más ni menos*, puesto que en ambas obras el tiempo y el espacio son importantes –aunque más en el auto de Azorín–, al igual que los sueños, las ilusiones y los deseos, capaces de mover el mundo y de sobrepasar los límites de la realidad.

Angelita es una muchacha que es buena, soñadora y triste, pues le preocupa el tiempo y sus consecuencias. Esto es, siente miedo hacia lo desconocido, hacia su porvenir, su futuro, y eso le produce ansiedad. Ésta tiene un encuentro con un Desconocido, que resulta ser el Tiempo, y le regala un anillo-talismán. Si gira dicho anillo, puede viajar en el tiempo y saltar hacia delante todos los años que quiera. Con esa sortija Angelita anula el tiempo y con cada giro del anillo avanza un año. Así, al principio avanza dos años en el tiempo y se encuentra casada con Carlos, un autor dramático, con el que tiene un hijo. Después progresa cinco años y su casa ha pasado a ser un sanatorio; en él se encuentra con un doctor y reflexionan sobre el tiempo. Por último, ella le confiesa al Desconocido que ahora quiere tener deseos, ilusiones, y ya no teme el porvenir. Éste le anuncia que va a conocer a tres Ángelas Miranda y su destino será uno de ellos. De todas ellas, Angelita elige a la tercera Ángela Miranda que conoce, pues es bondad y quiere ayudar a los desvalidos, a los que sufren. Angelita se salva, convirtiéndose ahora en ese ser compasivo, lleno de amor que quiere auxiliar a la humanidad:

ANGELITA.- No, Ángela, no soy buena; pero quisiera llegar al más alto grado de perfección. [...]. ¿Dónde está la tercera Ángela? ¿Es esto un milagro? Tal vez; acaso es el milagro de mi salvación; la tercera Ángela ha desaparecido; soy yo misma. Soy yo, que al fin sé lo que debo saber. Sé que para el perfeccionamiento humano se necesita el recogimiento sobre sí mismo. Debemos conocer nuestra personalidad;

debemos poner todas nuestras fuerzas, todo nuestro espíritu, todo nuestro fervor, en la realización del bien. La cordialidad ha de salvarnos en este correr del tiempo. Las tres Ángelas no han existido; de las tres, la última es la mía. Y porque es bondad y porque es creencia, quiero ser yo como esa tercera Ángela que hace un momento estaba aquí conmigo, tan bondadosa, tan llena de fe, tan henchida de amor. Bondad, fe, amor... (Telón lento.) (Angelita, Acto III, pp. 146-147.)

El argumento de *Angelita* es diferente al de *Ni más ni menos*, sin embargo tienen puntos en común. En primer lugar, tenemos el elemento simbólico y maravilloso que aparecen en ambas obras. En segundo lugar, el personaje de Angelita es un personaje que sueña, que quiere tener sueños, ilusiones y deseos como Adriana. Ambas mujeres actúan movidas por sus anhelos y preocupaciones. Angelita sueña y desea afrontar el tiempo, abatiéndolo, anulándolo. Ésta tiene angustia y miedo ante lo desconocido, ante el futuro, pero va evolucionando y, conforme va cumpliendo sus sueños e ilusiones, va sintiendo la necesidad de tener algún deseo y va perdiendo el miedo hacia lo extraño y lo que aún no ha vivido. Adriana desea de forma incesante y está preocupada y triste porque quiere un cuerpo, lujos, riquezas. Ambas mujeres se sienten insatisfechas en algún momento de la obra, pero los deseos de Adriana son más insaciables, destructivos y voraces que los de Angelita. No obstante, las dos figuras femeninas son opuestas, aunque puedan tener en común que actúan dependiendo de sus ansias e inquietudes: Angelita es símbolo de bondad y de amor y ese es el destino que elige para poder hacer el bien al prójimo que sufre; Adriana es un ser vanidoso y ambicioso que arrastra a los demás personajes hacia la destrucción, por culpa de sus desmesurados anhelos.

Ni más ni menos y *Angelita* sobrepasan las fronteras de lo real y se sitúan en planos extraordinarios, maravillosos, aunque la obra de Ignacio Sánchez Mejías ofrece personajes y escenarios más religiosos que *Angelita*, en la que destacan el tiempo, como elemento primordial del drama, y la

fantasía. En ambas, el tiempo se anula y queda fuera de la vida cotidiana de los personajes. Por otro lado, las dos piezas teatrales ofrecen una salvación de los personajes, aunque muy distinta: en *Ni más ni menos*, la salvación del mundo depende de la eliminación del hombre y de la mujer, símbolos de la corrupción y el caos; en *Angelita*, la salvación del mundo depende del amor, de la bondad, de la fe de Angelita, que se ha salvado a sí misma y que ha encontrado el verdadero camino de su vida: ayudar al más necesitado, al que sufre para lograr un mundo mejor. Angelita se redime a sí misma y al mundo, gracias a su buen fondo. Adriana conduce a la destrucción del ser humano y es incapaz de ver las miserias y el sufrimiento del prójimo, de ahí que la redención dependa del fin de los hombres. Por el contrario, Raffles sí mostrará piedad y bondad, como Angelita, y accede en el pacto a la supresión de la especie humana. Raffles sí es capaz de contemplar el horror y se conmueve ante el dolor de los demás, como Angelita, cuyo deseo y sueño es realizar su misión con los más desamparados. En suma, ambas obras tienen personajes que se mueven por sus deseos, sueños e ilusiones, aunque los fines sean diferentes.

- *Judit*, de Azorín, que fue compuesta hacia 1925 e inédita hasta 1993²⁹⁷. En esta obra Azorín supera lo racional, como sucede en *Ni más ni menos*. Su autor intenta renovar la estética literaria por el camino del surrealismo, actitud sentida también por otros jóvenes escritores de su época, como los pertenecientes a la generación del 27²⁹⁸ y el propio Ignacio Sánchez Mejías. La pieza dramática de Azorín presenta unos elementos y personajes alegóricos, que suponen una ruptura con respecto al teatro tradicional español. En *Judit* y en *Ni más ni menos* aparecen algunos

²⁹⁷ Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla editaron *Judit* en 1993. Su referencia bibliográfica es la siguiente: AZORÍN: *Judit*, Edición de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1993. Los pasajes de *Judit* que se citan en este trabajo pertenecen a esta edición.

²⁹⁸ AZORÍN: *Judit*, Edición de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, cit, pp. 54-55.

“personajes sin nombre”, salvo el de los protagonistas. Esta denominación genérica de los personajes, que aparece también en otros autos sacramentales del siglo XX, tiene un claro carácter expresionista, como nos indican Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla en la introducción que realizan a su edición de la obra de Azorín²⁹⁹. En *Judit*, aparecen ideales vanguardistas, como el ideal de libertad, el ideal de alcanzar nuestros sueños, ilusiones y deseos (como en *Ni más ni menos*), los temas de la locura y el desvarío (como en *Sinrazón*)... entre otros.

Esta obra de Azorín está basada en el personaje de Judit, que contempla el dolor de la humanidad y sufre. El marido de ésta, el Poeta, es aclamado por los trabajadores que están en huelga y muere en el desarrollo de la acción, como también morirá al final de la obra el hermano del Poeta, esto es, el Presidente, que es el representante del dolor y la amargura de los obreros. Judit es una mujer fuerte y sufridora, atormentada por la consternación ajena, y es tentada por las parcas para que se vaya con ellas, pero ésta se resiste, pues quiere vivir y luchar. Sin embargo, su congoja la lleva a un sanatorio, para poder olvidar y para poder curarse de su enfermedad: la obsesión con el tiempo. En ese lugar parece haber borrado toda su vida, todo su tiempo pasado, pero un Joven le hace despertar de su letargo. Ella quiere recordar, pese a que el Doctor no está dispuesto a ello. Judit va a recordar su padecimiento y la amargura de las personas para poder seguir adelante. El sufrimiento no puede ser olvidado, pues es parte de la humanidad, como muy bien observamos en la figura de Geos, que es el mundo, cuya aparición sirve para indicar que el dolor está en todas partes porque es eterno tanto el deseo como el dolor.

Judit es una mujer que se parece a Raffles en algunos aspectos, ya que ambos personajes tienen conciencia del dolor humano. Judit no puede

²⁹⁹ AZORÍN: *Judit*, Edición de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, cit., p.78.

ver el enfrentamiento entre los hombres, la maldad del mundo. Raffles se da cuenta demasiado tarde de que sus actos han llevado a la perdición del ser humano, por lo que se resiste a contemplar el miserable mundo que ha creado y acepta el exterminio del ser humano en la naturaleza. Los dos quieren detener el sufrimiento y soñar, como muy bien nos demuestran estas palabras de Judit, en las que demuestra su lamento ante la angustia de los hombres y su intención de destruir el dolor, como Raffles al final de *Ni más ni menos*, donde no puede aguantar el horrendo espectáculo de la humanidad:

JUDIT.- (*Comenzando a soñar.*) Que inmensa estupidez humana... Siempre el dolor. Siempre la iniquidad. ¿No se podrá comprender al fin lo absurdo, lo inhumano, de esta lucha terrible? Insensatez... Insensatez... Siento un profundo horror... Siento una honda tristeza; sí, horror, tristeza... Cada vez que pienso en la hostilidad de unos contra otros... ¡Y todo podría resolverse en la concordia y el amor! ¿Reinarán siempre la fuerza y la estupidez en el mundo? ¿No llegará una era de cordialidad entre los hombres? (Acto I, p. 125.)

Judit sueña al igual que Adriana, en *Ni más ni menos*, pero sus sueños son diferentes: Judit es una mujer que sueña con aniquilar el mal y el dolor del mundo, por ello es una sufridora que, al tener esa conciencia tan intensa del dolor, intenta olvidarlo, sin conseguirlo, ya que su espíritu luchador hace que reaccione y que quiera recordar, por doloroso que sea; Adriana sueña con lujos, con caprichos, con riquezas y, de este modo, su sufrimiento es distinto al de Judit, puesto que su amargura tiene que ver con su ambición por querer conseguirlo todo, aunque para ello deban sufrir los demás. Adriana ama por interés, no obstante, el amor de Judit hacia la humanidad es desinteresado, espléndido y generoso.

- *Ifach*. “Comedia en tres actos”³⁰⁰, de Azorín, cuya fecha de composición es imprecisa tiene algo de auto sacramental, como *Ni más ni menos*, ya que unas almas que viven en los Campos Elíseos piden al Administrador volver a la Tierra y lo harán, aunque sin olvidar sus antiguos oficios. Tienen un nuevo reparto de papeles en su nueva existencia, como Raffles y Adriana que juegan a ser creadores en otra dimensión, rodeados de caos y violencia. Las almas de los personajes de *Ifach* resurgen de nuevo, resucitan y se les ofrece una oportunidad, como Raffles y Adriana, cuya muerte les sirve para volver a vivir. En ambas obras el último acto se desarrolla desde un lugar elevado (montaña en *Ifach*, torreón en *Ni más ni menos*), desde el cual se hace una reflexión de la violencia, del pecado y del caos que predominan en el ser humano, rodeado siempre de muerte y destrucción:

IFACH.- El hombre está infiltrado de violencia. Aun la vida más pura; aun la más serena; aun la más pacífica, está llena de brusquedades, de groserías, de perfidias, de violencia. Si pudiéramos condensar todas esas violencias que en una vida serena se deslizan en el curso de sesenta años; si pudiéramos condensar todas esas violencias en un solo acto, ese acto sería el más monstruoso de los crímenes. (*Ifach*, Acto III, p. 209.)

- *El hombre deshabitado*. “Auto en un prólogo, un acto y un epílogo”³⁰¹ de Rafael Alberti, que fue estrenada en 1931. Según indica Mariano de Paco, es un auto sacramental del siglo XX que por medio del modelo de dramatización abstracta marca la antítesis de las ideas religiosas y “señala la subversión del orden que establecen manteniendo la

³⁰⁰ AZORÍN: *Teatro desconocido. Judit e Ifach*, Edición de Antonio Díez Mediavilla y Mariano de Paco, cit. pp.155-211. Como ya sabemos, esta obra se estrenó radiofónicamente en 1933 y en un escenario en 1942. Los pasajes de esta obra serán extraídos de esta edición.

³⁰¹ ALBERTI, R.: *Noche de guerra en el Museo del Prado / El hombre deshabitado*, Edición de Gregorio Torres Nebrera, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp. 203-261. Los pasajes extraídos de *El hombre deshabitado* pertenecen a esta edición.

preocupación por las limitaciones y el destino del ser humano”³⁰². En él Alberti ha conseguido conectar la tradición de los autos sacramentales y los elementos vanguardistas del teatro moderno. Por ello, responde al esquema tradicional de la Creación del hombre, la Tentación y la Caída del mismo, pero con tintes modernos. En efecto, un Hombre deshabitado, vacío de alma sale de una alcantarilla, vestido de buzo, pues aún es una sombra. El Vigilante nocturno, que representa a Dios, le muestra una serie de jóvenes que deambulan al igual que él, pero que aún son feos, deshabitados y carecen de espíritu. Este desfile recuerda al desfile de miserables que pasean delante de su creador (Raffles) en *Ni más ni menos*. El Buzo es un hombre del subsuelo que aún no posee la luz. El Vigilante le muestra el lugar donde está su alma con una linterna, para que pueda encontrarla, salir de ese sótano y alcanzar la felicidad. El Hombre deshabitado necesita confiar en el Vigilante pues desea su alma, del mismo modo que Adriana necesitaba confiar en Raffles para lograr el deseo de su cuerpo:

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Basta con que la desees en tu corazón.

EL HOMBRE DESHABITADO.- ¿Y seré feliz? ¿No me engañas?

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Y serás feliz, te lo juro.

EL HOMBRE DESHABITADO.- (*Como dormido.*) Te deseo... te deseo... Baja... ven... ven... ven. (*El hombre deshabitado*, pp. 210-211.)

El Buzo consigue su alma y se convierte en un Caballero joven. El Vigilante le proporciona también una compañera inocente y buena, que surge de las aguas como la diosa Venus, para que la convierta en su mujer y de este modo sea feliz a su lado. Le otorga también los cinco sentidos, pero le advierte que lleve cuidado con éstos, puesto que le pueden

³⁰² PACO, M. DE: “El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano”, en PEDRAZA, F. B. / GONZÁLEZ, R. / MARCELLO, E. (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas: Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*, cit., p. 369.

traicionar, lo cual anticipa precisamente lo que va a suceder a continuación: una Mujer desgreñada, bella, medio desnuda y herida, que representa la Tentación, hace acto de presencia para que, ayudada de los cinco sentidos, consiga que el Hombre engañe a su mujer con ella y la asesine. Sus sentidos tientan junto a la muchacha al Hombre y éste se ve arrastrado hacia un desenlace fatídico. Finalmente, el espectro de su mujer lo mata y éste vuelve a la alcantarilla, donde se subleva contra el Vigilante y lo acusa de “criminal” por haber permitido todo lo sucedido. El Vigilante lo condena al infierno, representado por esa boca de alcantarilla, por donde el Hombre baja para arder en él.

Este auto sacramental revela los anhelos de reforma dramática de Alberti, que, como Ignacio Sánchez Mejías en *Ni más ni menos*, decide realizar una pieza teatral con rasgos propios de las vanguardias literarias del siglo XX. Por eso, ambas obras hacen uso del tema vanguardista consistente en la rebelión del personaje ante su autor: en *El hombre deshabitado*, el ser humano cae en el pecado, destruye su felicidad y la de su mujer e insulta a su creador al final de la obra; en *Ni más ni menos*, Raffles desobedece cualquier norma, se establece más allá del bien y del mal, engaña al Ángel y lo desafía, consigue burlar a toda divinidad y roba la fórmula de la creación, aunque eso le suponga su propio fin y el de la humanidad. Además, cuando Raffles se convierte en hacedor, en Dios, sus propias creaciones se rebelan contra él por su crueldad a la hora de crearlos. Por tanto, el principio de rebeldía se instaura en ambas obras dramáticas.

Tanto en *El hombre deshabitado* como en *Ni más ni menos* se aborda el tema de la creación y la caída del hombre: en la primera obra se afronta, especialmente, la creación del hombre, llevada a cabo por un Vigilante, que simboliza la figura divina, y en la segunda se trata el tema de la creación

del mundo, realizada por un hombre que juega a ser Dios. También aparecen otros elementos en común: los deseos (Adriana desea su cuerpo y su lujo; el Hombre deshabitado anhela su alma y sucumbe ante la tentación del deseo hacia una mujer), la necesidad del ser humano de conseguir lo que anhela, la libertad y el libre albedrío del hombre, la codicia y el pecado. Los deseos suponen el abismo, la destrucción, el desenlace funesto. La Tentación y los cinco sentidos conducen al Hombre hacia la fatalidad en *El hombre deshabitado*; éstos están reunidos en la figura de Adriana, en *Ni más ni menos*, pues es un personaje que tienta a Raffles para que le consiga todo lo que ella ansía, sin importarle las consecuencias y lo arrastra hacia la desgracia, hacia la catástrofe. Tanto Adriana como el Hombre deshabitado no comprenden el desenlace: la primera no concibe la supresión del hombre y no lo acepta; el segundo no comprende su final y tampoco entiende cómo Dios ha permitido su perdición.

- *El director*³⁰³, de Pedro Salinas, que está compuesta en 1936, es una obra titulada “Misterio en tres actos”. La palabra “misterio” ya hace referencia a una representación teatral de tema religioso, como podemos comprobar conforme vamos leyendo la pieza teatral. Ésta pone en escena a un Director –que representa a la divinidad, al bien–, a un Gerente –que simboliza el mal– y a una Mecnógrafa –que es el alma humana. Por tanto, vemos la dimensión alegórica y simbólica de los personajes. El Director tiene un plan para que los seres humanos alcancen la deseada felicidad y de esta manera intenta ayudar a dos parejas. La Mecnógrafa es contratada para que le ayude en su difícil tarea. El conflicto se establece cuando ésta descubre que el Gerente es un traidor, puesto que ha visto cómo está intentando que las figuras de Juan, Juana, Inocencio y Esperanza no logren sus propósitos para ser felices. La Mecnógrafa intenta que el Director se

³⁰³ SALINAS, P.: *El director*. “Misterio en tres actos”, en SALINAS, P.: *Obras completas I*, Edición de Enric Bou y Monserrat Escartín Gual, Cátedra, Navarra, 2007, pp. 1149-1202.

dé cuenta del problema, pero éste no puede hacer nada, ya que le comenta que confía en su colaborador y que son inseparables. La Mecnógrafa asesina al Gerente y, asimismo, asesina al Director, pues son complementarios, dejando a la humanidad en la más absoluta soledad.

El director, de Pedro Salinas, y *Ni más ni menos*, de Ignacio Sánchez Mejías, presentan el tema de la búsqueda de la felicidad por parte de los seres humanos, ya que éstos siempre están insatisfechos con la realidad que viven. De ahí que, aunque las personas luchan por ser felices, no encuentran dicha felicidad. Ni las dos parejas que aparecen en la primera obra, ni Adriana y Raffles, en la segunda pieza, están conformes con su situación y buscan lograr sus deseos, para alcanzar la felicidad plena. Raffles, en *Ni más ni menos*, intenta que Adriana adquiera la plenitud. Esto nos recuerda a *Sinrazón*, de Ignacio Sánchez Mejías, donde don Manuel quiere que sus pacientes sean felices. En *Ni más ni menos* y en *El director* observamos que el hombre siempre está descontento con su vida y necesita mucho más de lo que tiene. Por eso, los personajes se sienten tentados, de ahí que la tentación y los bajos fondos del alma humana triunfen en estas dos piezas dramáticas.

En las dos obras aparece también el concepto de vida como juego, puesto que en *Ni más ni menos*, Raffles juega a ser Dios y crea un mundo y una vida miserables para el hombre, y en *El director* se plantea que dicha figura del Director, símbolo divino, juega con la vida de las personas, las cuales somos títeres o marionetas, que actuamos según el plan efectuado por la divinidad. El hecho de que la vida sea un juego acarrea graves consecuencias en las dos obras, de ahí que los desenlaces de éstas sean desastrosos: en *Ni más ni menos* tenemos un final en el que se dictamina la destrucción del hombre y en *El director* el personaje del Director sucumbe y muere a manos de su propia Secretaria.

Ambos autos sacramentales mezclan el tema religioso con el enigma y la novela policíaca. Recordemos que, en *Ni más ni menos*, el comienzo del acto primero parece una novela policíaca, en la que un elegante caballero, llamado Lord Lister, tiene una doble identidad y resulta ser el célebre ladrón Raffles, que ha muerto mientras robaba las joyas de una caja fuerte; Adriana, la amante del aclamado ladrón es acorralada por el policía, por lo que decide suicidarse y acompañar a Raffles en su aventura al más allá. En *El director*, un policía acusa falsamente a Inocencio y lo detiene por haber ganado fraudulentamente un dinero. Por tanto, observamos que, en el desarrollo de estos dos dramas, se introduce la acción policíaca y se mezcla así misterio con auto sacramental.

- *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*³⁰⁴, de Miguel Hernández es un auto sacramental de 1934, que tiene una gran influencia de otro auto sacramental titulado *El amante de su muerte*, de Ramón Sijé, en el que se produce una lucha entre el destino y el ejército humano de la falsificación³⁰⁵. Responde claramente a los tres pasos fundamentales de este género teatral: Creación, Caída y Redención con los tres estados presentados: el de las Inocencias, el de las Malas Pasiones y el del Arrepentimiento.

En el Estado de la Inocencia se nos muestra un Hombre-Niño inocente, que vive feliz y tranquilo bajo el amparo de sus padres, de Dios, de la Virgen y de los Ángeles. Pero es tentado por el Deseo y por los Cinco sentidos para que peque. En el Estado de las Malas Pasiones el Hombre-Niño cae en la tentación, gracias a la labor insistente del Deseo, de los

³⁰⁴ HERNÁNDEZ, M.: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, en HERNÁNDEZ, M.: *Obra Completa II. Teatro*, Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, cit., pp. 1223-1407. Los pasajes extraídos de esta obra pertenecen a esta edición.

³⁰⁵ PACO, M. DE: "El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano", en PEDRAZA, F. / GONZÁLEZ, R. / MARCELLO, E. (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas: Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*, cit., p. 379.

Cinco sentidos y de las Estaciones del año. El Hombre desea pan de junio y siega sin cesar un trigal que no da nunca fruto. El Hombre descubre así el dolor y el sufrimiento. Un Pastor le ofrece el camino de Dios, pero el Hombre teme a la divinidad. El Hombre se iría con él, pero no puede:

PASTOR.- ¿Sí, pero no? ¡Vaya un duelo del *sí* y del *no*! Sí ha de ser. (*Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, parte segunda, p. 1313.)

Estas palabras que hablan del *sí* y del *no*, recuerdan al título *Ni más ni menos*, de Ignacio Sánchez Mejías. Además, en la obra del diestro el Ángel y Raffles también respondían con la misma ambigüedad y contradicción, empleando igualmente “sí y no”.

El Deseo, los Cinco sentidos y la Carne exhortan al Hombre para que suba a la montaña, mate al Pastor y le arrebate a su bella mujer, la Pastora. La lucha interna es constante. El Hombre se ve batallando atrozmente contra pasiones, pensamientos, deseos... y sucumbe. Una vez cometido el cruel asesinato, el Hombre se arrepiente en el Estado del Arrepentimiento. El Hombre reflexiona sobre los malos actos, sueños y deseos del ser humano, así como de lo poco que éste se acuerda de Dios y de la otra vida en ésta. El Hombre necesita a Dios y un buen Labrador le enseña el camino, el lugar donde sembrar trigo y ser feliz. El Hombre lucha contra el deseo, tiene miedo a morir, pero muere y elige la senda de Dios.

De esta forma, observamos que esta pieza se parece al auto de Ignacio Sánchez Mejías en que en ambas obras el hombre es presentado como un ser que es capaz de sucumbir ante el deseo (es el caso de Adriana o Raffles y del Hombre-Niño). El ser humano presenta siempre malas pasiones, lo que le lleva a actuar mal: el Hombre-Niño desea lo que tiene el Pastor y la tentación lo lleva al crimen; Raffles es capaz de robar por

satisfacer los deseos de Adriana y los suyos y de escapar de las leyes divinas, por lo que juega a ser Dios y crea un mundo cruel y despiadado, como sabemos; Adriana desea cada vez más los bienes materiales y su ambición conduce al ser humano hacia el abismo.

En ambas piezas teatrales aparece el arrepentimiento de las personas: en la de Miguel Hernández, el Hombre se arrepiente de su crimen, y en la de Ignacio Sánchez Mejías, Raffles se arrepiente de su creación. Ese arrepentimiento conlleva la salvación, la cual sólo se consigue con la muerte del ser humano, como se advierte en estos dos autos sacramentales.

- *Pedro López García*³⁰⁶, de Max Aub, está titulada “Auto” y es una obra de 1936. Esta obra se inicia con una escena muy cotidiana: una madre prepara la cena a su hijo Pedro y a un amigo de éste, que es bobo y que se llama Araña. Se oyen disparos, pero a Pedro no parece interesarle, pues a él sólo le preocupan sus ovejas y su vida de pastor. En el instante en que se disponen a cenar, irrumpen en la armonía familiar unos soldados y un sargento, quitándoles la comida y obligando a Pedro a alistarse en su bando. La madre muere por protestar y no saber callarse. No obstante, se le aparece al hijo cuando éste está en la trinchera para anunciárselo, así como también se le aparece la madre Tierra para contarle que ella es la única existencia, no hay cielo, ni tampoco infierno. La Tierra lo es todo, es el principio y el fin, pero los hombres que luchan atentan contra ella, que es la vida misma. Por eso, insta a Pedro para que coja su fusil y vaya hasta las trincheras de sus hermanos. Finalmente, Pedro obedecerá a la Tierra y morirá sirviendo la causa de la vida.

Esta especie de auto sacramental encierra, como vemos, una crítica social y política, a favor de los ideales republicanos, por lo que difiere de

³⁰⁶ AUB, M.: *Pedro López García*. “Auto”, en AUB, M.: *Teatro completo*, Prólogo de Arturo del Hoyo, Aguilar, México, 1968, pp. 241-259.

Ni más ni menos, de Ignacio Sánchez Mejías. Sin embargo, aunque son completamente distintas, comparten algunos puntos en común, como, por ejemplo, el ansia de libertad que aparecen en ambas obras, puesto que en ellas se defiende la libertad del ser humano, de hecho, sus personajes desean la libertad para lograr la felicidad; o la idea y la imagen del horror del mundo, pues en la pieza de Max Aub la Tierra nos enseña un panorama de guerra, sangre y destrucción muy desolador, que quebranta la existencia misma de la Naturaleza, y en *Ni más ni menos* el mundo es también un caos, especialmente el creado por Raffles. Por ello, en ambos autos sacramentales se critica la acción humana como una fuerza corrosiva que arrastra todo hacia la destrucción y es el auténtico causante del mal.

En los dos dramas la solución ante este espectáculo deprimente es la muerte del hombre: en *Pedro López García*, Pedro se sacrificará y manifestará su sensación de miedo ante la muerte; en *Ni más ni menos*, todo ser humano desaparecerá para poder restablecer la armonía y los personajes protagonistas también tendrán que sacrificarse y morir definitivamente, idea que no satisface a Adriana, la cual, al principio de la obra manifestó además su aprensión y desasosiego ante la muerte.

Sin embargo, la esencia misma de estos autos sacramentales del siglo XX está, como ya hemos señalado, en uno de nuestros clásicos más célebres: el mismo Calderón de la Barca. Si nos situamos en el siglo XVII, observamos que muchos elementos –fundamentalmente temáticos–, que vislumbramos en este moderno auto sacramental de Ignacio Sánchez Mejías, están ya en Calderón de la Barca, como podemos demostrar a través de algunos paradigmas traídos a colación.

Así, por ejemplo, el tema de la caída del hombre ante la tentación, que apreciábamos en *Ni más ni menos*, se da en autos de Calderón³⁰⁷ que tratan de demostrar que con fe y amor hacia Dios éste puede salvarnos y redimirnos: *La universal redención*, *La montañesa*, *Lo que va del hombre a Dios*, entre otros. El hombre se desmorona casi siempre por ser caprichoso o guiarse por el deseo (*A tu prójimo como a ti*), por hacer caso desmesurado al libre albedrío, la ambición y la avaricia (*El veneno y la triaca*, *El gran teatro del mundo*, *La vida es sueño*, *La humildad coronada*, *Los encantos de la culpa*, *La primera flor del Carmelo*, *La segunda esposa*, *Triunfar muriendo...*). El hombre cae una y otra vez ante el pecado y la tentación porque su naturaleza es débil y a veces duda sobre el camino que debe elegir, por lo que el tema de la elección del ser humano es imprescindible también en algunos autos calderonianos (*El gran mercado del mundo*, *El año santo de Roma*, etc.). Estas obras religiosas de Calderón conllevan una lucha atroz entre el bien y el mal, y, en ocasiones, dicha lucha origina una naturaleza desastrosa, como el mundo creado por Raffles (*El Divino Orfeo*, *La vida es sueño*, *Psiquis y Cupido*, *El divino cazador*, *Triunfar muriendo*, *El año santo de Roma*, *La semilla y la cizaña...*).

En todos los autos sacramentales de Calderón se restaura el orden final siempre a favor de Dios y de la religión cristiana. Dios siempre vence y ayuda y salva al hombre, que, aunque es un pecador inexorable, siempre se arrepiente y es perdonado y conducido nuevamente por la senda del Señor. En *Ni más ni menos*, de Ignacio Sánchez Mejías, descubrimos todos estos factores de otra manera, ya que se restaura también el orden final con el arrepentimiento de Raffles por haber originado tan abominable creación, pero, para empezar de nuevo en un mundo y en una naturaleza no

³⁰⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, P.: *Autos Sacramentales*, Edición y prólogo de Enrique Rull Fernández, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2001, Volúmenes I-VIII.

corrompidos por la maldad y las equivocaciones del género humano, se contempla la eliminación del hombre. De algún modo, Raffles, que ha jugado a ser dios, redime al mundo aceptando su supresión y la de su especie.

Ni más ni menos es, pues, una especie de pieza dramática sacramental, que participa en la moda de los años 20 y 30 del siglo XX de actualizar los tradicionales autos sacramentales de Calderón de la Barca. Así pues, hemos visto que tanto la obra de Ignacio Sánchez Mejías como otras contemporáneas al escritor son obras modernas que entienden el elemento religioso y alegórico de otra manera diferente a como se entendió en el siglo XVII, pero teniendo en cuenta siempre la esencia calderoniana. Por ello, partiendo de la tradición áurea, es otra forma más de transgredir el teatro español de los inicios del siglo XX, de ir más allá de los límites establecidos por el arte dramático español y de que nuestros escenarios se acerquen o se introduzcan en la vanguardia literaria que estaba triunfando en otros países de Europa por aquellos años. En definitiva, Ignacio Sánchez Mejías nos presentó en su época, a través de los caminos de la innovación escénica, una obra de teatro revolucionaria que pretende ser un auto sacramental, en el que se mezclan tradición y vanguardia, clasicismo y modernidad, Calderón de la Barca y generación del 27... Ignacio Sánchez Mejías se sitúa una vez más en la vanguardia teatral de forma notoria y espectacular. En nuestros días, cualquier escenario podría acoger con éxito esta pieza dramática.

5. ESTUDIO DE *SOLEDAD*

Soledad es la última obra teatral que conocemos de Ignacio Sánchez Mejías, gracias a la edición que Antonio Gallego Morell elaboró en 1988 sobre el teatro del torero-escritor³⁰⁸, pues no se estrenó ni se publicó en su época. Nos asegura Gallego Morell en dicha edición que esta obra se encontraba en poder de la hija de Ignacio Sánchez Mejías, M^a Teresa, en Pino Montano³⁰⁹. Probablemente, *Soledad* no se llegó a estrenar ni a publicar porque está inconclusa. No sabemos por qué Ignacio no la terminó, o quizá sí lo hizo y se ha perdido el resto de la obra. De todos modos, aunque no sabemos bien el motivo, sí podemos afirmar la evidencia: sólo han llegado a nuestras manos unas 10 páginas aproximadamente de la comedia, en las que la historia queda completamente abierta, pues le falta desarrollo y carece de un final.

Su título nos puede resultar engañoso, ya que, en un primer momento, podríamos pensar que es una pieza dramática que aborda un tema tan trascendental y existencial como es el de la propia soledad del ser humano, el abandono del hombre que se siente sólo y aislado en una vida difícil y compleja, en la que poco importa. No obstante, este título tiene que ver con uno de sus personajes: Soledad, una mujer que rechaza el excesivo perfeccionismo, que prefiere la obra bien hecha, de la que hablaba Eugenio d'Ors³¹⁰, esa obra que requiere su esfuerzo, su tiempo y mucha paciencia para dar lugar a una magnífica creación.

³⁰⁸ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, Edición de Antonio Gallego Morell, cit.

³⁰⁹ GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., p. 44.

³¹⁰ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 170.

Soledad está subtitulada “Comedia en más de un acto”, por lo que la idea del escritor era la de redactar una pieza teatral más o menos desarrollada, con tres actos por lo menos. Sin embargo, encontramos únicamente un primer acto muy breve e inacabado. Por lo tanto, la obra está muy poco trazada, pero presenta algunos detalles y aspectos dignos de su estudio. El género teatral empleado por el dramaturgo es, de nuevo, una comedia muy realista, que intenta reflejar dos mundos enfrentados: por un lado, el mundo del director de una compañía constructora en el que se defiende un trabajo rápido, competitivo, útil y eficaz; por otro lado, el mundo de Soledad que defiende el trabajo artístico, hecho con esmero y lentitud y, sobre todo, cuando haya llegado la inspiración. Los personajes de la obra se situarán a favor de un bando o de otro, aunque la mayoría se decantará por el de Soledad. Esta confrontación manifiesta, que en un principio crea situaciones muy cómicas e irónicas, se hará más profunda y compleja conforme se va desarrollando esta obra, como iremos viendo en su análisis.

La pieza teatral del torero sevillano comienza con un primer acto, en el que la acción se ubica en Sevilla –lugar querido y conocidísimo por el dramaturgo, como ya hiciera en *Zaya* que se desarrollaba en una finca andaluza–. Concretamente, nos encontramos en una oficina de la sociedad anónima de construcciones *Norte de España*, según indica la acotación. El mismo nombre de la oficina (*Norte de España*) contrasta con el lugar donde se sitúa la acción (Sevilla), por lo que nos recuerda a la obra teatral de Ignacio Sánchez Mejías, titulada *Zaya*, en la que también aparecen fuertes oposiciones, entre las que destaca la antítesis “norte (Inglaterra) / sur (España, Andalucía)”. El *norte* aparece en el teatro del torero-escritor como un espacio mucho más avanzado, moderno y desarrollado; mientras que el *sur* es, para el dramaturgo, la zona donde están inmersos las raíces,

las costumbres, la tradición, el arte... Estas ideas que veíamos en *Zaya* vuelven a tomar fuerza en *Soledad*.

En escena tenemos al ayudante del ingeniero director, Miguel, y a la mecanógrafa de la oficina, María. Su diálogo inicial nos sirve para introducirnos en uno de los temas cumbre que va a envolver toda la pieza teatral. Miguel dicta a María una carta en la que hace un reproche importante a una empresa, puesto que se ha retrasado en la entrega del pedido. Igualmente, va a redactar otras cartas a la fábrica de cerámica y al contratista de madera, entre otros, recriminando su falta de responsabilidad ante los retrasos producidos en las entregas. Podemos así conocer cómo es la empresa constructora *Norte de España*, la cual no admite demoras ni incumplimientos:

MIGUEL.- (*Dictando desde la mesa donde trabaja.*) No podemos admitir como razón la excesiva demanda de material porque ya con anterioridad se les advirtió lo urgente del pedido. Si con toda seguridad no podían complacernos, nunca debieron comprometerse a ello. Nuestros trabajos no pueden estar sujetos a demoras de esa naturaleza, y si para mañana diecisiete no hubiese llegado nos veremos en la necesidad de rescindir nuestros compromisos. En espera de sus noticias, etc., etc...

MECANÓGRAFA.- (*Terminando de escribir.*) ¿Qué más?

MIGUEL.- Otra, exactamente lo mismo, a la fábrica de cerámica; otra igual al contratista de la madera; otra a...

MECANÓGRAFA.- (*Interrumpiéndole.*) Oiga, don Miguel, y si verdaderamente no pueden... (p. 175)³¹¹.

Es una empresa responsable y comprometida, intransigente con los atrasos, rigurosos con la puntualidad de los plazos. No se cuestiona si las empresas con las que tienen negocios han tenido algún problema, pese a que la mecanógrafa lo sugiera en su diálogo. Todo ello nos da pistas de la

³¹¹ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, Edición de Antonio Gallego Morell, cit., p. 175. Los pasajes de *Soledad* que aparecen en este trabajo están extraídos de esta edición. La obra se halla en las páginas 173-184.

personalidad del director de la empresa: un hombre fuerte que no tolera las esperas, ni admite el fracaso y la dejadez, que sólo le interesa que esté todo a tiempo. Miguel nos hace una pequeña presentación del personaje de Enrique, realizando un breve recorrido por su vida y ofreciéndonos un retrato de éste:

MIGUEL.- [...] Nuestro director no admite dilaciones. Su obsesión es la rapidez. Él sabe el porqué del fracaso de su antecesor, y como tiene un tesón y una voluntad verdaderamente admirables, se ha comprometido a terminar antes de fin de año todas la obras encomendadas a su sociedad y está dispuesto a cumplir a rajatabla su compromiso (pp. 175-176).

Miguel señala dos rasgos muy importantes del director de la empresa: “tesón” y “voluntad”, porque es un hombre que cumple su palabra, es un hombre comprometido que quiere obtener el éxito y quiere evitar el fracaso. Sabe cuáles son las claves para triunfar. La forma en que Miguel describe al director es de admiración, de tal modo que no sólo continúa proporcionando detalles de la vida y de la personalidad de su jefe –puesto que lo conoce desde hace tiempo–, sino que además nos relata con minuciosidad y con esmero las hazañas de éste:

MIGUEL.- [...] Él es de Bilbao, en cuya oficina trabajamos juntos durante cuatro años, luego marchó a San Sebastián, y yo poco más tarde a Vitoria, y ahora nos hemos reunido de nuevo aquí. El asunto más bonito que tiene en su historia y que le ganó la confianza de la dirección, fue la construcción del puerto de no sé qué punto de África. Terminaba el plazo dado por el Estado el cuatro de agosto. En mayo se calcularon los trabajos por realizar en seis meses. Parecía imposible para nuestra sociedad cumplir el compromiso contraído. Se consultó a don Enrique, fue a África, se encargó de las obras y el veinte de julio estaba el puerto terminado y dispuesto para su entrega. Se le quiso gratificar con la paga de un año extraordinaria y rechazó la gratificación diciendo que no necesitaba ningún estímulo para el cumplimiento de su deber. Es un hombre verdaderamente admirable (p. 176).

Enrique es presentado como una especie de héroe o superhombre capaz de lograr lo que nadie ha podido hacer. Las palabras de Miguel nos muestran una gesta casi imposible de conseguir, debido a lo atrasados que iban con las obras del puerto en África, pero sólo Enrique es capaz de obtener los resultados deseados, pues no sólo termina el trabajo, sino que lo hace de forma rapidísima y eficaz, al finalizarlo 15 días antes de lo pactado.

El carácter de héroe del director se engrandece, ya que, además de triunfar en esta peculiar misión imposible, éste, humildemente, rechaza una paga extraordinaria durante un año, debido a su sentido del compromiso y de la obligación. En él se reúnen términos muy significativos que sirven para caracterizar al personaje: “confianza”, “compromiso”, “imposible”, “cumplir”, “compromiso contraído”, “cumplimiento”, “deber”, “admirable”. Miguel lo ensalza y le otorga unas cualidades muy loables e increíbles, por lo que, desde el punto de vista de éste, tenemos la imagen de un director formal, correcto, pulcro, trabajador, humilde, honrado, comprometido con el deber. Por todo ello, don Enrique es considerado un hombre serio que, incluso, constituye un “buen partido”, puesto que está soltero. Para Miguel, el director se convierte en una especie de mito. Sin embargo, éste va a ser visto de forma diferente por otros personajes de la obra, como iremos viendo.

Don Enrique es como un reloj, su puntualidad es repetida insistentemente. Por eso, al comienzo de la escena segunda, Baena, contratista de obras, lo está esperando y se extraña de que don Enrique no haya llegado ya, puesto que lo había citado a las tres de la tarde. En efecto, dando el reloj las tres, entra don Enrique tan puntual y exacto como siempre. En el diálogo entre ambos personajes se perfila aún más la personalidad del director: un hombre que valora el trabajo por encima de todo, incluso antes que la salud; para él el oficio es lo principal, mientras

que para Baena es la salud lo primero. Ya hay un choque de opiniones que nos ayudará a determinar con precisión la figura del director de la empresa:

DON ENRIQUE.- ¿Qué tal, Baena?

BAENA.- Muy bien don Enrique, ¿y usted cómo anda?

DON ENRIQUE.- De salud muy bien, de trabajo muy mal. Todo son demoras e inconvenientes, para eso lo llamaba.

BAENA.- Lo importante es la salud.

DON ENRIQUE.- Cuando se utiliza en algo útil, desde luego.

BAENA.- Siempre, don Enrique, siempre. Lo demás viene solo.

DON ENRIQUE.- En eso es en lo que no estoy conforme. Lo demás hay que traerlo. Nada viene solo.

BAENA.- Los disgustos (p. 177).

Son dos personajes que encarnan dos concepciones distintas de la vida. Ambas se contraponen: don Enrique prefiere el trabajo principalmente y la salud sólo si se emplea en algo útil, como nos dice él mismo, por lo que la utilidad se convierte en lo primordial para él; Baena prefiere la salud y lo demás es completamente secundario, de ahí que se tome su tiempo a la hora de terminar su trabajo. Don Enrique es recto y severo cuando se trata de cuestiones laborales, no hay ninguna excusa para las demoras y los obstáculos presentados. Por ello, es intransigente y exige que todo se ciña a lo establecido y así el proyecto esté acabado. No tiene compasión en cuanto a trabajo se refiere y está dispuesto a sancionar económicamente a sus trabajadores, si es necesario:

DON ENRIQUE.- [...] Las obras que le están encomendadas no pueden seguir el mismo paso.

BAENA.- Las aligeramos un poquito.

DON ENRIQUE.- Hay que aligerarlas un pocazo. Quedó usted conmigo en que el quince de este mes entregaría terminados los últimos grupos del primer proyecto de edificaciones. Estamos a diecinueve y todavía no se acaban. Yo siento mucho decirle que me voy a ver en la

necesidad de emplear el procedimiento de multas que tenemos estipulado. Porque si seguimos a este paso dentro de dos años estaremos todavía lo mismo, y esto no puede ser de ninguna manera (pp. 177-178).

La fama del director de construcciones *Norte de España* se justifica claramente con estas últimas palabras suyas. Podemos así comprender cómo se ha construido su leyenda. Tiene, como decía Miguel al principio de la obra, “un tesón extraordinario, una gran capacidad de trabajo, y la rara habilidad de adaptar a su forma a todas las personas que lo rodean”³¹², aunque sea a base de exigencias y castigos económicos.

Las posturas de Enrique y de Baena reflejan dos maneras contrarias y distintas de trabajar: Enrique encarna el trabajo competitivo, rápido y eficaz, sin importarle nada más, y Baena encarna el trabajo artístico, artesano, con calidad, el que es más costoso y tarda más tiempo en ejecutarlo:

BAENA.- Tenga usted en cuenta, don Enrique, que el primer proyecto tiene mucho entretenimiento. Lo dibujito de ladriyo tayao se las trae. No es lo mismo hasé una edificación de semento que modela una obra de arte con un pico sobre un ladriyo.

DON ENRIQUE.- Sí, pero todo tiene su límite en la vida. La otra mañana estaba uno de esos gandules que tiene usted haciendo el zócalo del hall, empezando a modelar un cuerpo de caballo. Por la tarde pasé por pura curiosidad a ver lo que había hecho durante el día, y, efectivamente, tenía hecho un casco. No me pude contener y le dije ¿en todo el día no ha hecho usted más que un casco?, y con una gran tranquilidad me contestó: ahora busque usted quien haga un casco como ése y se fue tan tranquilo.

BAENA.- Y es verdá, no hay quien lo haga como él (pp. 177-178).

Baena, a través de su lenguaje coloquial andaluz, intenta disculpar ese retraso laboral, apoyando ese trabajo del artista que talla sobre el

³¹² SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., p. 176.

ladrillo un dibujo bien hecho. Don Enrique no comprende esa perspectiva, esa forma de trabajar, incluso cree que la tardanza de sus empleados y la poca efectividad de éstos en su labor se deben a un problema de holgazanería. Es más, éste, de forma despectiva, trata a los empleados de Baena como “gandules”. Es un hombre que no aprecia ese arte en su justa medida, lo considera una tontería, una inutilidad, una forma de no hacer nada. Su actitud ante la tarea creativa es negativa, puesto que le molesta y la considera una pérdida de tiempo. Su manera de pensar derrumba la emoción que Baena siente por el trabajo del artista, por la labor de esos hombres que hicieron con paciencia, dedicación y vivacidad la Giralda de Sevilla. La rigidez de uno se contrapone a la sensibilidad creativa del otro:

DON ENRIQUE.- Déjese de tonterías, con esa gente no hay quien haga nada.

BAENA.- Don Enrique, con esa gente se ha hecho la Giralda.

DON ENRIQUE.- Yo no he venido aquí a hacer la Giralda. Usted me acaba las obras antes del veinticinco.

BAENA.- ¿Salga como salga?...

DON ENRIQUE.- Salgan como salgan (p. 178).

De esta manera, podemos comprobar cómo a don Enrique le da exactamente igual el resultado de la obra; su empeño es muy claro y obstinado: la faena tiene que haber dado su fruto ya y no se ha de posponer ni un minuto más; el tiempo es oro para don Enrique, por lo que ha de anteponerse a la creatividad. En esa lucha desarrollada entre la utilidad (el rendimiento y la productividad) y la habilidad (la destreza y la belleza), sale ganando la primera, como demuestra la siguiente intervención:

BAENA.- Conforme; pasao mañana le entrego a usted las llaves.

DON ENRIQUE.- Y las otras antes de fin de año.

BAENA.- ¡Mucho ante!, en octubre las va usted a tené lista. Esa edificaciones de semento armao la hasemos aquí más ligero que en ninguna parte.

DON ENRIQUE.- Pero que no tengamos luego excusas ni dificultades...

BAENA.- Puede usted está tranquilo; aquí esas cosiyas las hasemos ligero (p. 178).

Baena no tiene más remedio que acatar órdenes y adoptar el sistema de trabajo del director, esto es, esa labor ágil y liviana que no se detiene ante nada, puesto que ha de estar todo preparado antes de lo convenido.

Don Enrique sigue empeñado en esa obsesiva puntualidad. Parece que sólo él es capaz de respetarla en esa empresa, ya que sus empleados suelen llegar tarde. Por ese motivo éste recrimina a dos de ellos y nos vuelve a mostrar su carácter exigente y autoritario que estamos descubriendo en él durante el proceso de lectura de *Soledad*. El rasgo de la puntualidad está reñido con la naturaleza de los españoles, concretamente, con la índole de los andaluces. Se vuelven a oponer dos perspectivas, se vuelve a oponer el norte al sur, o lo que es lo mismo, el director se confronta de nuevo a sus empleados.

Una llamada de teléfono que don Enrique hace al señor Tavira intensifica el ambiente de irresponsabilidad e impuntualidad por parte de los trabajadores. En dicha llamada sermonea y reprende a su empleado por no haber cumplido lo pactado, con respecto a la expedición de la casa Waterman. A la vez que don Enrique está regañando al señor Tavira por teléfono, ha recibido en su despacho al herrero, al cual también exige que le dé cuentas del motivo por el que aún no ha entregado unos cerrojos, que tenían que estar ya terminados. Don Enrique pregunta con ironía sobre ellos, pues han transcurrido cuatro meses desde que los encargara. El herrero se disculpa subrayando que el responsable del atraso es un oficial

suyo, pero lo justifica, puesto que el trabajo manual tarda más en ser elaborado y además la persona encargada de los cerrojos es considerada un virtuoso en su oficio. Los artistas llevan una vida bohemia, porque también dependen de la inspiración para poder realizar la obra de arte. Por ello, necesitan tiempo y cualquier tardanza está razonada. Si para llevar a cabo la perfección de los cerrojos es necesario que el oficial asista a las corridas de toros, entonces está completamente justificada esa demora:

DON ENRIQUE.- ¿Pero es posible que en hacer veinte cerrojos se tarde cuatro meses?

HERRERO.- Sí señor, cuatro mese... y má. Si yo los pudiera hasé con una máquina tardaba cuatro meses. Además, no es mía toa la culpa. Los labraíyo de lo ángulos no hay quien los haga como el ofisial que tengo. E afisionaiyo a los toros y de serrojo a serrojo se va a una capea, y usted comprenderá que no se le va a entregá er trabajo a otro. Hay que esperarlo porque los artista tienen esas cosa, trabajan cuando les paese bien (p. 179).

En este caso, se dice que la vida del artista es una vida vivida sin prisas, que no entiende de plazos ni de compromisos establecidos, sólo de arte y de imaginación, e incluso, de aficiones que incentiven esa inspiración tan anhelada por el artista. Por tanto, las distracciones están permitidas y no impiden que el fruto artístico sea insuperable. El oficial gusta de las capeas y las necesita para poder crear un magnífico cerrojo, inigualable a cualquier otro. La obra bien hecha y artística, la obra que tarda en elaborarse y que permite retrasos, es defendida por el herrero, pero se opone de nuevo a los ideales de don Enrique.

Si el director no comprende el arte que implica tiempo, tampoco comprende la afición taurina, cuyo tema vimos ya en *Zaya*, donde el ambiente de las capeas se respira y se vive en la finca en la que se desarrolla la pieza dramática. El mundo de los toros aparece nuevamente en *Soledad* como ejemplo del máximo ideal de arte e inspiración para el

artista, cuya pasión no sólo es sentida por el oficial o el herrero, sino también por el creador de estos personajes. El elemento costumbrista está presente a través del universo taurino, puesto que, en la época del escritor, el pueblo español tenía predilección por la fiesta de los toros, convirtiéndose así en su evento favorito. Estamos además ante una situación sainetesca³¹³, en la que se usa de pretexto las capeas para justificar el aplazamiento de la entrega de unos trabajos por parte del oficial y del herrero.

Don Enrique no puede compartir esta emoción, ni tampoco es capaz de hacer un intento por dejarse contagiar de esa pasión taurina que tan bien conocía Ignacio Sánchez Mejías. El director no puede aceptar ese pretexto, quiere trabajo y efectividad, anhela rapidez y exige que no se pierda el tiempo en tonterías. Éste basa sus discursos en constantes avisos y amenazas. El trabajo ha de estar hecho de cualquier forma y no le importa demasiado los dibujos de los ladrillos, ni de los cerrojos:

DON ENRIQUE.- Pues le espera usted con el tiempo que le parezca pero yo no lo espero ni un día más. Yo no puedo tener pendientes mis trabajos de las capeas de los pueblos. Si usted puede entregar mañana los cerrojos bien, si no... los encargaremos en otra parte (pp. 179-180).

El herrero acepta el ultimátum y le indica a su jefe que los cerrojos sencillos pueden estar a tiempo. El herrero los prefiere con dibujos y los considera imprescindibles para abrir las puertas. Sin embargo, el director los desea sin dibujos, con tal de que se pueda avanzar en las tareas, y opina que, para cerrar las puertas, éstos no son necesarios. Vemos, pues, que se vuelve a confrontar el sentido artístico del herrero frente al sentido práctico

³¹³ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, Edición de Antonio Gallego Morell, cit., p. 44. En el estudio introductorio del *Teatro* del torero-escritor, Antonio Gallego Morell indica que esta obra presenta situaciones y expresiones sainetesca. Ésta es, sin duda alguna, una de ellas.

del director, o lo que es lo mismo, la belleza o el arte se opone a la utilidad. En este enfrentamiento de conceptos sale victoriosa de nuevo la utilidad:

HERRERO.- Sin los dibujos los pueo entregá esta misma tarde. Con los dibujos, lo meno hasta último de me...

DON ENRIQUE.- Pues me los trae usted mañana mismo como los tenga. Yo no necesito dibujos para cerrar las puertas.

HERRERO.- Pa cerrarlas, no. Pa abrirlas yo lo he necesitao. Pero en fin, usted lo quíé sensiyo y mañana mismo los tiene usted (p. 180).

El herrero no concibe el concepto de “tener prisa”, pues no existe en una vida en la que la calidad artística prima por encima de todo. Por el contrario, Enrique conoce muy bien ese término, de tal modo que en su vida es preferible la cantidad, obtenida en poco tiempo, a la calidad. Por este motivo, el herrero sabe que ha de omitir la parte artística del trabajo para que pueda efectuar la entrega inmediatamente, por eso suprimirá los detalles complicados y optará por la sencillez, que es lo que quiere el director.

Tras ese encuentro, Don Enrique continúa desempeñando su papel de jefe y ordenando tareas a sus empleados (redacción de notas para la prensa sobre el proyecto completo, envío de un besalamano al arquitecto, revisión de la cuenta corriente y de los planos...). El ambiente del lugar es un ambiente de trabajo intensivo, sin distracciones y con seriedad, como nos demuestra la acotación, en la que se indica que “en la oficina todos trabajan [...]” (p. 181).

La irrupción de Soledad en construcciones *Norte de España* va a suponer un cambio en la obra. Podemos decir que Soledad es un personaje trascendental en la evolución del drama, pese a que la pieza dramática no está terminada. De hecho, su intervención interrumpe el ambiente de trabajo que se vive en la oficina e insta a la mecanógrafa para que deje de

trabajar, a pesar de que tenga muchísima tarea que hacer, como muy bien expresa ésta a través de la hipérbole “¡medio siglo!”, e introduce un nuevo frente en la lucha: feminismo y machismo:

SOLEDAD.- (*A la mecanógrafa.*) ¿Te falta mucho?

MECANÓGRAFA.- (*Bostezando.*) ¡Medio siglo!

SOLEDAD.- ¡Lo ves, tonta! (*Acariciándola.*) ¡Cuántas veces he querido quitarte de la cabeza esas cosas del feminismo! Tus manos hechas para bordar mantos de vírgenes y túnicas de santo van con estos ejercicios de hombre desarrollando feamente sus músculos, y llegará el día que tus dedos formando porriyas por las llemas no se avengan a manejar la aguja o lo hagan torpemente, y si todas las muchachas siguen tu ejemplo, habremos conseguido que nos llamen mujeres. Pero piensa si vale la pena cambiar ese elogio por los piropos que provocan las filigranas que tejíamos sobre los tersiopelos y los rasos con cordón, seda, canutiyo y lentejuelas. (*La MECANÓGRAFA deja de escribir y acaricia sus manos con coquetería.*) Si te hace farta, trabajar, trabaja de día, de noche, a todas horas, sin tregua... pero elige y cuida tu trabajo. No lo pongas en cosa tan ligera que se lo lleve el viento del correo. Cuida tu fruto y ponlo donde quede siempre como un testigo, que siendo mudo vosifere la fama de tu arma y de tu temperamento (p. 181).

Soledad es el punto de la discordia. A través de su acento andaluz introduce nuevamente otro elemento que tiene que ver con el sainete, como ya comentábamos anteriormente: sí, en un primer momento, se habló del mundo taurino, pues recordemos que el oficial del herrero era aficionado a las capeas y se distraían con ellas, en detrimento de la fabricación de los cerrojos, en estos instantes aparece el tema de los bordados de mantos de vírgenes y santos para la Semana Santa sevillana. El tema es muy costumbrista, pero sirve para suscitar la discrepancia entre el trabajo de los hombres y el trabajo de las mujeres.

Por ello, Soledad es una mujer que encarna la personalidad y el temperamento andaluces de las mujeres de la época, puesto que, como vemos, considera que el oficio de la mecanógrafa es labor de hombres. Cree que es más bonito bordar y piensa que son mucho más laureados los

piropos que se les dice a las mujeres que bordan. Soledad opina que bordar es un trabajo mucho más digno para una mujer y se permite darle, de forma muy poética y popular a la vez, un consejo a la chica que trabaja para don Enrique: “[...] elige y cuida tu trabajo. No lo pongas en cosa tan ligera que se lo lleve el viento del correo. Cuida tu fruto y ponlo donde quede siempre como un testigo, que siendo mudo vosifere la fama de tu arma y de tu temperamento” (p. 181).

Así pues, este personaje femenino establece una oposición muy clara: la tradición, representada a través de la mujer que borda y que crea arte, aunque ello requiera una vida más tranquila y pausada, y la modernidad, reflejada en esa “mujer moderna” que desempeña trabajos de hombres en oficinas, como lo hace la mecanógrafa, para lo que se requiere una vida, en la que el ser humano realiza labores de menor calidad, pero que precisan de mayor rapidez. A su vez, aunque nos pudiera parecer actualmente una actitud machista, sin embargo, esta mujer representa, en cierto modo, el feminismo, pero no entendido como lo hacemos hoy día³¹⁴, ya que no entiende de exigencias por parte de ningún hombre y se enfrenta a don Enrique con mucha pasión, para defender esos ideales de elegir y cuidar bien el trabajo y desempeñarlo como algo creativo.

Baena entiende a Soledad, la escucha, la comprende, sabe muy bien de qué habla ésta y se muestra entusiasmada al oírle hablar así a la mecanógrafa. Soledad tiene también palabras de reproche para éste por trabajar para un hombre como don Enrique, al cual teme por su intolerancia e intransigencia. Por lo tanto, descubrimos el enfrentamiento severo entre Soledad y don Enrique, personajes completamente opuestos, con visiones distintas de la vida y con caracteres diferentes:

³¹⁴ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 170.

BAENA.- (*Embobado.*) ¡Cómo me gusta oírte, Soledad!

SOLEDAD.- Pues no dirás lo mismo cuando a ti te hable. Que si siempre te tuve mucha simpatía, ahora que te veo frecuentar el trato de ese hombre, empieso a aborreserte.

BAENA.- ¿Tanto le odias?

SOLEDAD.- Le temo.

BAENA.- Sin motivo. Es mu buena persona.

SOLEDAD.- No me importa que sea bueno o malo, me atemorisa porque he de soportarlo y es intolerante.

BAENA.- To tiene arreglo en este mundo.

SOLEDAD.- Menos la intolerancia (pp. 181-182).

Soledad es contundente en sus palabras, se define y se juzga a sí misma y a los demás. Reconoce cuál es su defecto y cuál es el de don Enrique y le molesta que puedan creer que ella es una persona intolerante, como lo es él. Por eso, ésta aclara el posible malentendido con respecto a su personalidad y hace una distinción muy significativa entre “transigir” y “tolerar”: ella se considera tolerante, aunque reconoce que es incapaz de doblegarse ante los demás cuando cree que tiene la razón y, por tanto, es un problema de mente; mientras que considera que don Enrique es un ser intolerante, por lo que no alberga un buen fondo en su corazón:

BAENA.- Tampoco tú lo toleras.

SOLEDAD.- Te equivocas. A él y a todos. Si de algo me presio es de tolerante. Como sé que la razón es mía no transijo, pero tolero. Transijí es cosa de la cabeza, tolerar cosa del corasón. Tú que me conoses no me llames nunca intolerante (p. 182).

En estos instantes se ha abierto una brecha muy clara entre Soledad y don Enrique. En este duelo hay unos partidarios de Soledad y unos aliados del director de la empresa. Por esta razón, Miguel aparece en defensa de su jefe, solicitándole a ésta que deje de estorbar mientras trabajan. Soledad culpa de todo a don Enrique, el cual tiene a sus empleados esclavizados, y

ésta no accede a ser la esclava de un hombre tan intolerante. Ella es distinta a él, pues es jovial y alegre, mientras que él es serio y meticuloso. Soledad está orgullosa de su personalidad y no quiere convertirse en un personaje como el de Enrique. Por eso, no entiende que el dibujante pierda su talento, trabajando para un hombre como el director de *Construcciones Norte de España*. La pugna está muy abierta entre ambos personajes y, en consecuencia, el resto de personajes se ven arrastrados a participar en dicho enfrentamiento:

MIGUEL.- (*Sin dejar de trabajar dirigiéndose a SOLEDAD.*) Le estorba usted más que le ayuda.

SOLEDAD.- Para su ayuda con usted le basta. Yo no puedo ayudarle porque no lo quiero, y si lo estorbo suya es la culpa. Yo no hago nada ni en contra ni a favor, y si los míos ponen obstáculos a sus intenciones es porque pretende imponerme sus gustos como una esclava. Cambiar mi risa fresca, infantil y alegre por ese gesto suyo serio, seco y ordenado. Y no hablemos de esto ni de nada que usted no es quien para meterse en lo que no le importa. (*A uno de los dibujantes.*) ¿Y tú que ases? Vergüenza te debía de dar con lo inteligente que eres echar esos borrones en tu carrera (p. 182).

Soledad es considerada, según Miguel, como una especie de obstáculo en el camino de Enrique. Pero ella se defiende y prefiere mantenerse en su postura que convertirse al credo de ese hombre al que tanto detesta. De este modo, no concibe el que una persona trabaje a las órdenes de éste, que lo siga fielmente y que no tenga en cuenta la reputación. Así, le dice al dibujante que se rebele, que mire por él y le quita la chaqueta, para simbolizar que se ha desprendido de las ataduras que lo unen a él: “[...] Se cobra en dinero o en reputación y con las dos cosas se come. Con lo que nadie se mantiene aquí es con el servilismo. Quítate esa chaqueta. Así. (*Se la quita*)” (p. 182).

Soledad es una mujer revolucionaria, rebelde, que intenta convencer a todos con su parlamento. Además es muy convincente y expresa sus ideales sin ningún reparo. Con su vivacidad y su fuerza expresiva, con su intensidad y su seguridad, es capaz de mover a las masas, de convertirlas a su doctrina. Tiene la gran habilidad de conseguir que el auditorio la escuche con atención y muestra un poder de convicción tan fuerte que cada vez va ganando más adeptos, como podemos apreciar desde su llegada a la oficina. De hecho, todos han ido dejando de trabajar progresivamente y sin darse cuenta, desde que ésta ha hecho acto de presencia y ha comenzado a exponer sus ideas.

Los empleados sienten una especie de fervor religioso por Soledad, sobre todo ahora que empieza a dar a conocer su verdadera forma de pensar y realiza un manifiesto en el que observamos el método tan diferente de trabajo que propone ésta, con respecto al de don Enrique: Soledad nos sugiere un trabajo con inspiración, con arte, con belleza. Para ella hemos de desempeñar nuestra tarea si la realizamos con ilusión y si estamos inspirados para crear, porque, si no es así, no tenemos que hacer nada. Y por eso le dice al dibujante, representante máximo del arte y de la creación, que ha de trabajar cuando se encuentre iluminado y sea capaz de hacer algo hermoso, artístico:

SOLEIDAD.- Busca un asiento cómodo. (*Lo sienta en una butaca.*)
¡Así! y trabaja ahora o luego, cuando se te ocurra algo bonito (p. 183).

La postura de este personaje femenino no puede ser más contraria a la del jefe de la empresa. Sin embargo, aunque son personajes muy diferentes, ambos son muy admirados por los demás. La admiración que despiertan las dos figuras dramáticas se evidencia notoriamente en la actitud de defensa a ultranza que hace Miguel de su jefe en el mismo

momento en que Soledad opina que éste es un ser intolerante y áspero, y también al principio de la obra, donde este empleado lo presentaba al espectador, a través de su diálogo con la mecanógrafa, como un hombre respetuoso, serio, muy trabajador y muy buena persona y como un hombre capaz de lograr las mejores hazañas en su oficio, elevándolo a la categoría de héroe o mito. Pero Soledad también despierta ilusión y asombro en la gente, la cual la sigue fielmente y escucha atentamente sus convincentes palabras. De esta forma, la mecanógrafa, Baena y el herrero la quieren con mucha pasión: la mecanógrafa se embelesa en sus diálogos, Baena le expresa la emoción que siente cuando la escucha y el herrero saluda con devoción y efusión a Soledad en el mismo momento en que la ve:

HERRERO.- (*Saliendo y con efusión.*) ¡Soledad!

SOLEDAD.- ¡Maestro! ¿Qué hace usted aquí?, ¿a qué viene?

HERRERO.- A ver a don Enrique (p. 183).

A pesar de que hay dos bandos claramente manifiestos, los partidarios de Soledad respetan profundamente a don Enrique y no lo consideran mala persona, pero temen su rectitud y severidad. Recordemos que Baena hace un momento ha tratado de quitarle importancia a la intolerancia del director y ha confesado a Soledad que éste tiene buen fondo, pues su actitud intransigente se puede arreglar; ahora volvemos a oír prácticamente lo mismo en el discurso del herrero, ya que considera que Enrique lo trata bien e, incluso, quiere ahorrarle esfuerzo en su tarea, aunque teme su carácter duro, seco y serio:

SOLEDAD.- ¿Y cómo lo trata?

HERRERO.- Mu bien, mujé, ¡no fartaba más! Ya ves si me tratará bien que quiere ahorrarme trabajo y me ha pintao esto dibujitos.

(Muestra unos papeles.) (Zumbón.) Dile si lo ves –como cosa tuya– que se van a reír de los dos, de él por pintarlo, y de mí por haserlo.

SOLEDAD.- Díselo tú.

HERRERO.- Yo no me atrevo. Me voy.

SOLEDAD.- Espera...

HERRERO.- Yo, no... que es mu áspero. Me voy. Quearse con Dios. *(Sale.)* (p. 183.)

Los empleados, que, hasta ahora, se han entretenido con la presencia de Soledad y se han confiado y tranquilizado en el trabajo, se dan cuenta de que han de trabajar porque su jefe les exige a un nivel máximo. La mecanógrafa advierte que ha de terminar de escribir unos documentos que el director ha de firmar y se pone nerviosa. Soledad anima a ésta para que vaya más despacio. Don Enrique y Soledad se situarían en los extremos de una cuerda o bien cada uno estaría ubicado en el lado opuesto de una balanza. Don Enrique aprieta a éstos para que trabajen, mientras que Soledad les invita a relajarse y a no hacer absolutamente nada hasta que se les ocurra algo bien bonito.

El director de la empresa sale de su despacho y comprueba que nadie está desempeñando su labor, por lo que les presiona aún más para que continúen con ella. Miguel, su más acérrimo defensor, señala a la persona culpable de este incidente: Soledad. La tensión se incrementa, sobre todo, cuando se cruzan sus primeras palabras, en las que se observan ya las distintas perspectivas de los dos:

DON ENRIQUE.- *(Saliendo se queda sorprendido al ver que nadie hace nada.)* Pero... ¿qué hacen ustedes?

MIGUEL.- Todos embobados con la charla de esta señora.

DON ENRIQUE.- Se puede escuchar trabajando.

SOLEDAD.- Eso es descortesía.

DON ENRIQUE.- El trabajo no sabe de esas cosas.

última palabra en esta obra³¹⁵, en la que Soledad alcanza el máximo protagonismo, robándosele incluso a don Enrique. Ignacio Sánchez Mejías, que ha combinado tradición y modernidad en esta pieza de corte clásico, ha sabido encumbrar y darle fuerza a un personaje femenino, como ya hicieran otros dramaturgos coetáneos del torero, como Unamuno, Azorín, Federico García Lorca, entre otros.

El gran protagonismo de Soledad reside en su carácter enérgico y seguro que le confiere un grandioso poder de seducción en la obra. Soledad no tiene miedo y su valor hace que pueda enfrentarse a todos en la defensa de sus principios. No olvidemos que Soledad tiene sus propios ideales y las órdenes de Enrique no significan nada para ella, por eso ríe demostrando su fortaleza ante un Enrique que se queda empequeñecido.

Precisamente, es esa risa final la que otorga a la protagonista un mayor ímpetu, un considerable brío y dominio al final de la obra. Es una fuerza muy parecida a la que presentan otros personajes femeninos en la historia del teatro, como las protagonistas de *Casa de muñecas* y *Hedda Gabler*³¹⁶, de Ibsen, cuya rebeldía les hace luchar en una sociedad hecha por los hombres, en la que quieren definirse y conseguir sus ideales propios. La risa última de Soledad es como ese portazo final de Nora, en *Casa de muñecas*, en la que por encontrarse a sí misma ha de abandonar su casa y su marido. Ambas alcanzan un gran apogeo, dejando en la sombra a dos hombres que hasta ahora han tenido todo el poder.

Soledad es, por ello, valiente y sólida, como también lo es la protagonista de *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, mujer que se dedica con esmero a la labor artesanal de bordar una bandera liberal y que sacrifica su vida por defender la libertad. La defensa a ultranza de ésta le

³¹⁵ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 172.

³¹⁶ IBSEN, I.: *Casa de muñecas y Hedda Gabler*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

lleva a encarnar ella misma la concepción de libertad. Mariana no duda en enfrentarse a Pedrosa, como Soledad lo hace a don Enrique:

MARIANA.- ¡Qué me importa!
Yo bordé la bandera con mis propias manos;
con estas manos, ¡mírelas, Pedrosa!,
y conozco muy grandes caballeros
que izarla pretendían en Granada.
¡Mas no diré sus nombres!

PEDROSA.- ¡Por la fuerza
delatará! ¡Los hierros duelen mucho,
y una mujer es siempre una mujer!
¡Cuando usted quiera me avisa!

MARIANA.- ¡Cobarde!
¡Aunque en mi corazón clavaran vidrios
no hablaría!³¹⁷

Soledad es una mujer que siente pasión por lo que hace, por el trabajo artesano y tradicional, que contagia su optimismo hacia la obra de arte, hacia la serenidad y la tradición a personajes de su alrededor, como Baena. Ambos personajes realizan intervenciones apasionadas que nos recuerdan al personaje de Espeleta, en *Zaya*³¹⁸, del mismo autor, que sentía una pasión desbordante por los toros y por la vida tradicional del campo y del torero. Por el contrario, el personaje de don Enrique apaga esa pasión con su frialdad, como ya hiciera Bebel, en *Zaya*, estandartes de la modernidad.

Soledad tiene un gran poder de convicción, pues, como sabemos, sus discursos influyen en el resto de los personajes. En este sentido, podemos hallar puntos de conexión con la obra de *Judit*³¹⁹, de Azorín, en la que la protagonista femenina contempla el dolor de la humanidad, sufre por los seres humanos y se muestra en defensa de su libertad. Soledad es una

³¹⁷ GARCÍA LORCA, F.: *Mariana Pineda*, en *Obras completas II. Teatro*, Edición de Miguel García-Posada, cit., pp. 81-174. El pasaje que se menciona aquí pertenece a la página 146 de esta edición.

³¹⁸ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit.

³¹⁹ AZORÍN: *Judit*, cit.

especie de Judit, en cierta manera, que sufre por los demás y trata de defender sus ideales y de ayudar y de liberar a sus amigos a vencer la imposición del jefe.

En definitiva, el torero-escritor ha conseguido con esta obra reflejar el pluriperspectivismo existente y ha ahondado en la personalidad de unos personajes muy singulares, rasgos tan característicos del dramaturgo en su producción teatral. En la figura de esa Soledad que no se rinde ante las órdenes de don Enrique encontramos a la de Ignacio Sánchez Mejías, que tampoco se rindió jamás en el complicado mundo de los toros y que, como torero y amante del arte de la tauromaquia, defendió siempre el trabajo bien hecho, el trabajo placentero y perdurable del artista, la calidad estética –tan importante en el mundo de la tauromaquia– y la obra exquisita que requiere su tiempo y su esfuerzo, y que está reñida con las prisas y la rapidez del instante, puesto que la creación implica lentitud, ingenio y una eternidad que desearíamos para la vida.

IV. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, AUTOR DE NARRATIVA

A Ignacio Sánchez Mejías le encantaba leer y escribir. No se conformaba con el deleite de su profesión ni con el placer de sus labores en el campo de su finca. Ignacio sentía verdadera pasión por las letras, como hemos ido viendo durante este paseo por la vida y obra del torero. Por eso acudía a tertulias literarias y se relacionaba con los mejores intelectuales de su época, como ya sabemos.

Ignacio es sinónimo de pasión en todo lo que se proponía hacer. Por eso, cuando escribe, les concede a sus personajes un alma intensa y grande, llena de sentimientos y de emociones que impregnan cada una de sus palabras y hacen que el lector se sienta identificado con sus protagonistas. Su personalidad y su pasión están presentes en todas las actividades que realiza y en sus escritos literarios ocupan un lugar muy destacado.

Este entusiasmo bullía en el interior de Ignacio, al cual le tentaba la idea de hacer una novela que indagara en el corazón de los personajes. De esta forma, Ignacio tenía que probar el arte del novelista y lleva a cabo un proyecto a medias, puesto que su primera novela, y única que sepamos, no está terminada. Pero el lector puede advertir que estamos ante un escritor con muchas aptitudes y con un considerable tesón por las letras.

Su obstinación le hizo seguir adelante en todos sus proyectos literarios. Y recordando las palabras de su biznieto, Marcos Sánchez

Mejías, es “la iniciativa de Ignacio”³²⁰ la que le va a hacer embarcarse en multitud de aventuras y va a vencer todos los obstáculos que le dificulten el camino hacia la consecución de sus propósitos.

Si sus escritos periodísticos y su teatro presentan esa pasión a la que hacíamos referencia en líneas anteriores, en su novela también trasluce la llama de la ilusión, que veremos reflejada en el análisis de *La amargura del triunfo*, que realizaremos a continuación.

La muerte le truncó su carrera artística y literaria. Si “esas cinco en punto de la tarde” no se hubieran cumplido y el tiempo hubiese concedido que Ignacio hubiera vivido más años, seguramente tendríamos más novelas y una producción literaria mucho más extensa.

³²⁰ “Ignacio Sánchez Mejías: El torero del 27”, en “Retratos”, Canal Sur, cit.

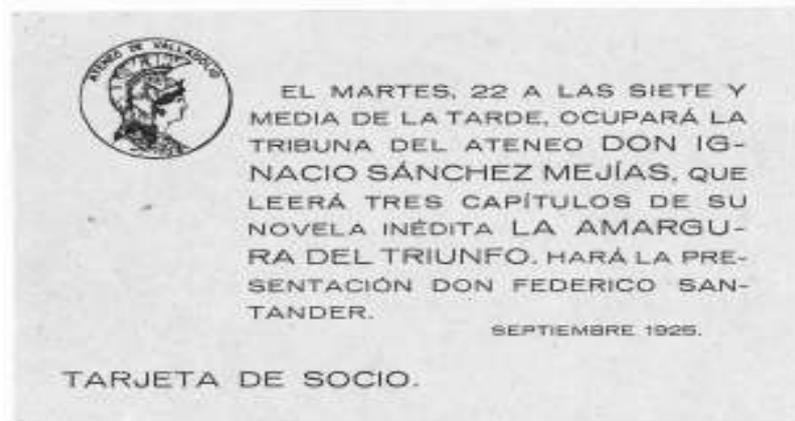
ESTUDIO DE *LA AMARGURA DEL TRIUNFO*

En 1925 el torero sorprendió a sus amigos con la novela *La amargura del triunfo* o *Marujilla, la de las perlas negras*, que, tras una espléndida y triunfal corrida de toros en la plaza de Valladolid, leyó la noche del 22 de septiembre de 1925, en el Ateneo de dicho lugar, a muchos conocidos y partidarios del lidiador, a artistas y literatos de la época. El recinto estaba completo de aforo, por lo que el éxito que obtuvo fue similar a la de la corrida de la tarde, “cortando igualmente las dos orejas y el rabo”. Nos dicen Antonio García-Ramos y Francisco Narbona lo siguiente:

El salón de actos del Ateneo presentaba un brillante aspecto. Lleno hasta la bandera, se podría decir para utilizar un símil taurino. En la presidencia estaban el alcalde de Valladolid y la directiva de la entidad (Francisco de Cossío, gran amigo del torero, era, entonces, secretario de la docta casa). La introducción del torero conferenciante corrió a cargo del escritor Federico Santander. En sus breves palabras del prólogo señaló a la sala –repleta, a pesar de que sólo se autorizó que cada socio llevase a dos personas nada más– cómo el diestro, tan aplaudido horas antes en la plaza, iba a destruir el tópico de la incompatibilidad entre el toreo y “esas otras fiestas de Arte y Cultura”, porque los toreros –dijo– sirven para todo, como cualquier mortal y, además, toorean; se juegan la vida en la lidia de las reses bravas”. Y, [...] le dio la alternativa literaria al espada-novelistas.

Ignacio agradeció los aplausos cobrados, de entrada, y dedicó un cariñoso recuerdo a sus compañeros de cartel. Seguidamente, pidió perdón por su acento andaluz [...]. Después dio lectura a lo que él llamó “los primeros tres capítulos de su novela, que, en buena parte, reprodujo al día siguiente *El Norte de Castilla*. Subtitulando la referencia con este enunciado: “Marujilla, la de las perlas negras”³²¹.

³²¹ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit. Cap. 10, p. 126.



Invitación para la lectura de la novela de Ignacio Sánchez Mejías en el Ateneo de Valladolid, en <https://facebook.com/PTIgnacioSanchezMejias>. En esta tarjeta se observa que el título de la obra es *La amargura del triunfo*.

Antonio García-Ramos y Francisco Narbona transcriben las primeras páginas de ésta, aparecidas en el citado periódico *El Norte de Castilla*. Hasta ahora la novela era inédita: sólo se tenía noticia de las tres páginas iniciales de dicha novela, gracias a estos autores, los cuales, tras la reproducción fiel del inicio de la obra, hacen referencia a la espontaneidad de un novelista con esperanzadoras y óptimas pretensiones, y que ésta se queda interrumpida de tal manera que su continuación se desconoce:

Hasta aquí la referencia de ese prometedor comienzo de la novela de Ignacio Sánchez Mejías. Hemos respetado el texto, con sus particularidades gramaticales. Seguramente, de haber ido adelante con ella, el torero hubiera corregido lo escrito. El destino de ese manuscrito se ignora. No hay noticia de su paradero³²².

Sin embargo, recientemente, la novela ha dejado de ser inédita, puesto que uno de los máximos especialistas en Sánchez Mejías, Andrés Amorós, ha editado una versión más extensa de la novela. Ésta sigue incompleta, pero va más allá de las tres páginas que conocíamos hasta

³²² GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit. Cap. 10, p. 130.

ahora. Andrés Amorós explica, en la introducción de su edición de *La amargura del triunfo*, que encontró unos papeles manuscritos correspondientes a la novela, pues, al cumplirse en 2009 los 75 años de la muerte del torero, estaba preparando, junto con otros investigadores y eruditos, un documental y una exposición sobre nuestro célebre personaje. Revisando la documentación que disponía la familia de Ignacio, dio con estos folios, que estaban en manos de la nieta del torero, Paloma Recaséns. Nos revela Andrés Amorós su laborioso descubrimiento, consistente en unos manuscritos escritos a mano por el mismo Ignacio y otros escritos confeccionados a máquina. A continuación, transcribo un resumen del hallazgo, el cual incluye una descripción de dichos documentos:

[...] Alternan cuartillas y folios, escritos a tinta y a lápiz, en distintos tipos de papeles, con numerosas tachaduras y correcciones. La letra es, indudablemente, la de Ignacio (La he cotejado con la de sus cartas y otros textos.)

[...] Están doblados por la mitad, formando cuadernillos, y en el dorso de la última página aparece el rótulo “Novela”. [...].

[...] Existe también una versión mecanografiada de algunos capítulos³²³.

Andrés Amorós realiza una hipótesis sobre la existencia de ese otro manuscrito mecanografiado: probablemente fue escrito por algún familiar del torero, tras la muerte de éste, de ahí que pueda tener alguna pequeña diferencia. Además, manifiesta su hacendosa tarea: ha dado orden a los capítulos, de los cuales, algunos llevaban título y otros no, ha dado nombre a algunos capítulos (por ejemplo: “Mariano Ayarza” o “El Vinatero”), ha reproducido el manuscrito, ha corregido faltas ortográficas o sintácticas, ha uniformado grafías, ha cotejado las dos versiones encontradas y ha elegido

³²³ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, Berenice, Córdoba, 2009, Cap. 6, p. XLVIII.

lo más adecuado; en definitiva, le ha dado un sentido lógico a este rompecabezas incompleto que dejó el torero:

[...] El manuscrito que yo manejo es un verdadero “ciempiés”: incompleto, sin orden, en varias versiones de distinta extensión y, sobre todo, carente de una revisión final que uniformara, ordenara y eligiera lo preferido por el escritor³²⁴.

El título de la obra es *La amargura del triunfo*, como anteriormente contemplamos en la invitación de su lectura. Hay quien pudiera pensar que su denominación es *Marujilla, la de las perlas negras*, ya que Ignacio Sánchez Mejías leyó en el Ateneo de Valladolid el capítulo titulado de igual modo, recogido en *El Norte de Castilla* al día siguiente de su lectura, el cual pudiera corresponder al primero. Hasta ahora no teníamos más páginas que las recolectadas por *El Norte de Castilla*, en el que se subtitulaba la narración con esa designación, que nos transcribían Antonio García-Ramos y Francisco Narbona en su estudio sobre el torero, por lo que lo más parecido a un título correspondía con el nombre de dicho capítulo³²⁵.

Andrés Amorós, en 1998, en su citada biografía *Ignacio Sánchez Mejías*, hace referencia al título *Marujilla, la de las perlas negras*; no obstante para éste se llamó en primer lugar *La amargura del triunfo*:

Por la noche, acude al Ateneo y lee allí algún capítulo de su obra *Marujilla la de las perlas negras*. (Primero la tituló *La amargura del triunfo*). Es, verdaderamente, un caso único, en la Historia de la Tauromaquia³²⁶.

³²⁴ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. XLIX.

³²⁵ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., cap. 10, p. 126.

³²⁶ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 122.

Sin embargo, recientemente, en el estudio introductorio sobre la novela inédita del diestro, el mismo Andrés Amorós se muestra tajante con la denominación de la novela. Debido al análisis y a la observación del original, él concluye que el título no es otro que el de *La amargura del triunfo*:

Más de un estudioso –yo mismo– se ha referido en alguna ocasión a esta novela con el título *Marujilla, la de las perlas negras*. (Incluso en el manuscrito aparece alguna vez este título fuera de su lugar.)

El estudio del manuscrito me permite no tener dudas: ése es solamente el título de uno de los primeros capítulos. [...]. Es posible, incluso, que ése fuera el primero que escribió. [...]

[...] El título general de la novela para mí no tiene duda: *La amargura del triunfo*³²⁷.

De hecho, el mismo Andrés Amorós inserta en la portada de la narración del torero-escritor el rótulo “*La amargura del triunfo*. Novela inédita de Ignacio Sánchez Mejías”, junto a la impactante imagen de un Ignacio desolado y cabizbajo, con la mano apoyada sobre el semblante, ante el cuerpo inerte de su cuñado *Joselito*, mito y leyenda en el mundo taurino. Además, la invitación del Ateneo de Valladolid a sus socios para la lectura de la novela, en 1925, se refiere a ésta como *La amargura del triunfo*.

Por todo ello, hay que insistir en que, gracias al hallazgo documental de Andrés Amorós disponemos de más páginas y capítulos que nos permiten concluir que *Marujilla, la de las perlas negras* no es el nombre más indicado para esta obra. Si leemos con atención la novela de Ignacio Sánchez Mejías, que nos ofrece Andrés Amorós, nos damos cuenta de que *Marujilla* es sólo un personaje más de ésta, el cual ni siquiera es el más importante de la obra como para constituir la denominación de la narración.

³²⁷ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LI.

El título de *La amargura del triunfo*, formado por la antítesis de las palabras “amargura” y “triunfo”, cobra sentido y fuerza conforme vamos efectuando su lectura y responde bien al contenido de la obra. Su protagonista, José Antonio, tiene un camino difícil hacia la gloria, conseguido a base de sacrificios y esfuerzos a veces no recompensados. Su pasado humilde, siendo hijo de un pobre casero en el cortijo de Albento, perteneciente a una rica Marquesa, estaba henchido de nostalgias y tristezas, de satisfacciones y penalidades, de sufrimientos al lado del que creía su buen amigo, el hijo de la Marquesa.

Su vida se encuentra plagada de triunfos como torero, pero también de la soledad y de un vacío, en el que están ausentes el amor y la compañía de gente auténtica y sincera, de fieles amigos y de una mujer, cuyo amor resulta imposible. Los éxitos taurinos conllevan también la falsedad de los admiradores y el desdén de un sector corrupto de la crítica:

Lo que me pasa es que no sé en qué forma hay que darle el dinero a nuestros enemigos. Yo sé cómo se invita a un amigo, o se le obsequia con un cigarro puro, o un caballo, o una fortuna, pero no me pidas que, a una persona que me está insultando y calumniando, le dé una sola peseta, porque no sé como se hace. No comprendo yo cómo podría, en ese momento, gobernar mi mano para que no se le enterrara la moneda en su carne, al contraerse de coraje³²⁸. (Cap. VII, p. 56.)

Estas palabras parecen ser pronunciadas por su autor, Ignacio Sánchez Mejías, puesto que él tuvo duros enfrentamientos con parte de la prensa y contó con muchos detractores concernientes al mundo de los toros. Igualmente, Ignacio debió sentirse en algún momento de su vida como su personaje José Antonio, esto es, tuvo que considerarse un ser incompleto, que persiste en una lucha interior muy personal. El orgullo de

³²⁸ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, Edición e Introducción de Andrés Amorós, cit., Cap. VII, p. 56. A partir de ahora todos los fragmentos extraídos de la novela pertenecen a esta edición.

José Antonio, como el de Ignacio, es lo que le da fuerza. Sin embargo, su gloria supone asimismo su amargura:

 Mi vida es como la de estos barcos, que necesitan toda la fuerza de sus máquinas contra las olas y contra el viento; así, van por la vida dejando en un puerto lo que tomaron en otro. No tienen suyo más que eso, la fuerza de la máquina. Se diferencian de mí en que ellos tienen un puerto donde descansar, y yo, cuando lo intento, se levantan las olas más fuertes que nunca y me echan a la mar, como si yo no tuviera derecho a disfrutar con el sosiego de la bahía. (Cap. IX, pp. 64-65.)

En suma, el mismo Ignacio Sánchez Mejías sintió en su persona esta “amargura del triunfo”. Su vida, como la de todos los toreros, está llena de victorias y de sinsabores. Su batalla diaria con la muerte (al poner en riesgo su existencia), su valentía y ese sentimiento de casta que le da brío en su día a día, nos recuerdan al protagonista de la narración. También *Joselito*, el cuñado de Sánchez Mejías, era ese muchacho reservado, de mirada triste, cuya ilusión era fundar una familia y encontrar el amor de su vida. Las aflicciones del torero rondaban a Ignacio, a sus allegados taurinos y a su personaje novelesco principal.

Andrés Amorós nos comenta, en la introducción a la novela inédita del matador, la obsesión de Ignacio por estos conceptos tan contradictorios, que aparecen mencionados por el torero en diversas entrevistas e, incluso, en su conferencia en la Universidad de Columbia, cuando sentenció que “Sancho es la amargura del triunfo de Don Quijote”³²⁹, así como el sufrimiento que la familia del diestro tuvo que pasar por éste:

 Todo ello deriva de la permanente inquietud e insatisfacción de Sánchez Mejías, que nunca se contenta, siempre busca nuevos horizontes. Ama la vida en todos sus aspectos pero, como persona

³²⁹ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., pp. LII-LIV.

inteligente, ve claramente sus miserias: no es vanidoso sino orgulloso. Ese torcedor íntimo es lo que intenta expresar en su novela³³⁰.

Cuando José Antonio siente alegría de sus escapadas nocturnas, Espeleta le empaña su momento de felicidad, recordándole el sacrificio que los toreros han de realizar en sus vidas para poder estar centrados en una profesión tan compleja, que requiere mucho coraje y “saber estar” en la plaza:

- [...] *Pa* arrimarse a un toro, *quisa* no. Pero *pa* arrimarse a *too* el que salga por los chiqueros, no defraudar a los partidarios, *dominá* a los enemigos y *mandá* en las empresas y en los ganaderos y en los toreros y en *too* lo que esté *relacionao* con el toreo, *pa* eso, *mataó*, hay que está fuerte, *mu* fuerte, *mentra* que más fuerte, *mejó*.

- ¿Qué sabes tú de eso?

- ¿Que qué sé yo de eso? ¡Más que nadie en el mundo! *Metío* en estos asuntos me he *criao* y sirviendo las *espás* he *echao* las canas que tengo. Desde que serví, siendo yo un chavalete, a Reverte, hasta que he *entrao* con usted, siendo ya un viejo, he visto a *too* los toreros *habío* y por haber. ¡*Argo* he *tenío* que aprender en tanto tiempo! Yo no sabré *toreá*, pero sé lo que hace falta *pa sé* torero. (Cap. 1, pp. 11-12.)

Los verdaderos amigos del torero sufren y temen no sólo por la carrera taurina de éste, sino también por su vida, como lo demuestra el hecho de que José Mari, el gran amigo de José Antonio, esté preocupado por éste sugiriéndole que contrate los servicios de “El Vinatero” para que la prensa deje de destrozar el buen quehacer taurino del diestro:

- Pero, ¿a costa de qué, José Antonio? –replicó su amigo–. A costa de que te cojan los toros todas las tardes, como te están cogiendo, y de que torees violento; a costa de que las personas que no te conocen piensen mal de ti, y, los que te conocemos y te queremos, pasemos muchos ratos discutiendo y escuchando cosas desagradables. ¡Y todo por un puñado de pesetas!... Fíjate bien, José Antonio: pesa bien el esfuerzo

³³⁰ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LIV.

que harías y los beneficios que sacarías. Tú, que eres espléndido con todo el mundo, no hay razón para que seas tacaño con esa gentuza... (Cap. VII, pp. 55-56.)

El precio que debe pagar es muy alto. Las enormes satisfacciones como torero pronto se tiñen de aflicción. Por esto, debido a la angustia y a la congoja, José Mari es capaz de pactar con “El Vinatero”, con el fin de proteger a José Antonio y evitar una desgracia vital:

Apenas pasaron unas horas cuando una trágica pesadilla lo despertó, sobresaltado. Había visto al torero, vestido de blanco, entre unos cirios mortuorios.

- ¡José Antonio, José Antonio! –gritó, saltando de la cama; y, como no le constetara, lo sacudió del brazo, hasta despertarlo. (Cap. IV, p. 41.)

Evidentemente estos sentimientos de persistente zozobra y consternación, de pena, agitación y vacío, tan presentes en la vida del torero y de sus seres más allegados y queridos los conoció muy bien Ignacio y su familia y nos los transmitió perfectamente en esta obra, a través de los personajes de José Antonio y los suyos, por lo que queda patente que el título de la novela no puede ser otro que *La amargura del triunfo*.

La obra está compuesta por los únicos nueve capítulos que disponemos hasta ahora. Su desarrollo posterior y su desenlace son un enigma. Sus nueve capítulos nos ofrecen una prometedora novela, pero queda interrumpida y muy abierta a todas las suposiciones e imaginaciones del lector acerca del nudo de una historia alentadora, de la evolución de un protagonista que sufre entre las luces y las sombras de su vida y la posibilidad de contemplar un final triste o feliz. Su continuación realmente es un misterio.

La estructura de la novela, como ya hemos dicho, está elaborada según el criterio –en mi modesto parecer, muy acertado y elaborado– de Andrés Amorós, el cual, “a partir de un mazo de hojas manuscritas”³³¹, otorga una distribución muy lógica a la narración y nos facilita la comprensión del hilo argumental de la historia.

Siguiendo esta estructura, vamos a proceder a analizar con más detalle los elementos narrativos más relevantes de cada capítulo: el contenido, los temas, los personajes, el espacio, el tiempo... Toda la historia está contada por la voz de un narrador omnisciente, que conoce concienzudamente los sentimientos de los personajes (estados de tristeza y de alegría, orgullo, ternura, amor, melancolía, nostalgia...), los pensamientos y el pasado humilde del protagonista, las faenas del campo andaluz, la vida taurina, los pormenores de todos los acontecimientos y peripecias...

CAPÍTULO I: *JOSÉ ANTONIO*

“Son 20 cuartillas, escritas con pluma, en papel amarillento. La letra es muy rápida y mala. Hay alguna corrección a lápiz”³³².

Este capítulo es insertado por Andrés Amorós en el inicio de la novela. En él aparece su personaje protagonista recordando, a través de carteles de toros y de recortes de prensa perfectamente ordenados, su debut como torero, sus corridas en Sevilla y en Lucena (Córdoba), donde conoció a su amigo Mariano Ayarza. José Antonio está en una habitación de la fonda La Leonesa repasando las primeras impresiones causadas a cuatro

³³¹ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LIV.

³³² AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LIV.

críticos: “Onarres”, “Don Criterio”, “Alarcón” y “Feria”. Es unánime la opinión de éstos: este muchacho de origen humilde (hijo del casero del Cortijo de Albento) tenía dotes suficientes para ser un gran torero. Elogian especialmente la valentía del diestro, cuyo rasgo también era resaltado en su autor Ignacio Sánchez Mejías:

Por una sola vez, se habían puesto los cuatro de acuerdo. José Antonio Moreno, el hijo del casero del cortijo de Albento, tenía grandes condiciones para ser torero de primera fila: joven, fuerte, habilidoso, artista y, sobre todo, valiente. [...]. (Cap. I, p. 3.)

De Ignacio Sánchez Mejías también se destacaba su buena forma física y el gran valor que demostraba cada vez que salía al ruedo. Su arte era, sobre todo, la emoción y el peligro, la expresión máxima del valor. Federico M. Alcázar nos dice al respecto que “Sánchez Mejías representa la tradición más fina del verdadero concepto del valor. Él es su más augusta y soberana encarnación. Esto le permite ser unas veces impetuoso y turbulento como Belmonte, y otras consciente y reflexivo. Es tan dúctil que puede recorrer sin esfuerzo y sin violencia todos los estados del valor e interpretar sus matices. Y esto puede hacerlo porque es fundamentalmente valiente”³³³.

Siempre se dijo de Ignacio que le faltaba el arte de *Joselito*, pero que no le faltaba un valor que lo hacía superior a todos los demás. Esto mismo nos explica Ignacio Sánchez Mejías en una entrevista concedida a *El Caballero audaz*, en un trayecto de tren, demostrando una vez más la amargura del triunfo de un Sánchez Mejías que sintió las injusticias de una parte de la crítica taurina:

³³³ ALCÁZAR, F. M.: *Sánchez Mejías, el torero y el hombre*, cit., p. 55.

- ¿Y está satisfecho del puesto que lograste en tu arte?

- De verdad, no. Yo creo que a mí no me han entendido. Sobre mí se formó una leyenda y he sido víctima de ella. Me clasificaron como valiente... y como antipático... Cuando no tenían más remedio que rendirse ante mis éxitos, decían: “Sánchez Mejías tiene un valor enorme, pero le falta arte.” Y con este prejuicio me juzgaban y me obligaban a dejarme pegar las diecisiete cornadas que sufrí. Ha sido una injusticia que me ha perseguido toda la vida. Porque yo creo que el arte es el dominio bello de una cosa. Y si yo dominaba como el que más y el que menos el toreo y de la forma más bella en que lo hacían otros, ¿por qué me negaban a mí toda cualidad artística?³³⁴

Como algunos le negaron a Ignacio la cualidad artística de su toreo, Sánchez Mejías se la concede a su personaje José Antonio, que no sólo goza de su valentía, de su habilidad y de su fortaleza física, sino que también posee el arte absoluto de *Joselito*. Como Ignacio, José Antonio no entusiasma a un sector de la crítica, concretamente a “Don Criterio”, que se esmera en señalar sus defectos como torero e insta a la afición a que no se ilusione con un torero que acaba de empezar hasta que lo vean torear con toros más grandes, dignos de un diestro estelar. El narrador presenta su subjetividad al hablar de este crítico taurino, indicando la “fría crueldad” de éste al subrayar los fallos de un torero prometedor.

La “fría crueldad” de don Criterio contrasta y se contrapone al dulce recuerdo de Mariano Ayarza, amigo que José Antonio conoció en la corrida sin picadores que toreó en Lucena, antes de debutar en Sevilla. Mariano Ayarza era un escritor, no aficionado a los toros, pero impregnado del encantamiento de la figura del torero. Aunque vivía en Madrid, Mariano era gaditano y estaba escribiendo una novela desarrollada en Lucena, por lo que fue allí a documentarse y a ambientarse, mientras el pueblo estaba en fiestas. El costumbrismo se manifiesta en la trascendencia que el autor le da a estas fiestas populares que el protagonista está recordando.

³³⁴ *EL CABALLERO AUDAZ*: “Ignacio Sánchez Mejías, el torero intelectual”, en *EL CABALLERO AUDAZ: El libro de los toreros. De Joselito a Manolete*, cit., p. 109.

Mariano vivía enamorado del recuerdo infantil de una mujer cordobesa muy bonita, llamada Dolores Vivar, la cual se había bordado en un pañuelo blanco (símbolo de la pureza y la ternura lorquiana) las iniciales de D y de M y le había pretendido para que fuera su novio. Ahora había pasado el tiempo y esta mujer estaba casada con un hombre celoso, que la tenía recluida en una casa típica andaluza. En ella, como en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, la damisela se sentía prisionera en una cárcel, anhelando un amor, como indica este fragmento tan lírico de la novela, que nos recuerda a la novela folletinesca del siglo XIX:

[...] Dolores Vivar: la mujer más bonita que había en la provincia de Córdoba, de la que Mariano Ayarza tenía, entre otros recuerdos infantiles, un pañolito blanco que en una de sus puntas, y en forma de D. y de M., tenía dos garabatos bordados por ella, a escondidas de su madre, una primavera –hacía ya muchos años– en que, entre travesura y travesura, le había preguntado Mariano si lo quería como novio...

Llevaba varios días en el pueblo y no había conseguido verla. Su marido, celoso por avaro de su belleza, la guardaba casi prisionera en una de esas casas andaluzas, con cancelas, portones, rejas, patios con arcos ojivales, jardines, habitaciones alicatadas de azulejos, pájaros y flores, muchas flores: todas las flores que necesitan las mujeres para distraerse cuidándolas, cuando el amor se marcha por entre las rejas de la ventana, un día en que el amo de la casa, en un descuido, dejó la puerta de madera abierta. (Cap. I, pp. 4-5.)

Antes de marcharse, Mariano Ayarza se enteró de que iba a haber una gran evento social en Lucena: una corrida de toros, a la que iban a asistir todas las familias adineradas del lugar e, incluso, Antonio Garrido iba a llevar a su esposa Dolores Vivar a la plaza para contemplar dicho espectáculo. Mariano pensó que allí la vería y no dudó en sacar una entrada para la corrida.

Y así es como se conocieron Mariano y José Antonio, puesto que pronto sintió una admiración especial por aquel torero tan lleno de ilusión y de arte. No entendía de toros, pero sentía la emoción del espectáculo que le

ofrecía un torero que había hecho que Dolores, llamada cariñosamente por el narrador “Dolorcitas”, sacara un “pañuelo chiquito y blanco”, tan puro como el toreo de aquel diestro. El éxito fue estrepitoso y tan magnificado por Mariano, que le prometió a José Antonio que le escribiría un artículo en el que contara las hazañas de un torero que había hecho desbordar todas las sensaciones del alma del joven literato. Efectivamente, llevó a cabo su promesa y José Antonio pudo leer una reseña que incluía todas las impresiones de Mariano, enumeradas con detalle y redactadas con toda la belleza de un poeta:

Describía la animación del pueblo, el paseo de las cuadrillas, el color de los trajes de los toreros, el atavío de las mujeres, el entusiasmo de los hombres, la fiereza del toro...

Hablaba de la Muerte como si fuera una mujer hermosa que presidiera la Fiesta. Describía la emoción del público, al verla pasar, de una manera que a José Antonio se le ponían los vellos de punta.

Hablaba del sol, del color del cielo, de duquesas y chisperos, de segundones de Castilla, de aventuras en Flandes y de Fiestas Reales en Ávila, Burgos, Salamanca...

En todo esto, mezclaba el nombre de José Antonio el de una mujer que, según él, se había escapado de un cuadro de Romero de Torres. Terminaba diciéndole al triunfador: “Yo soy su heraldo”; y a ella, “su diosa protectora”. (Cap. I, p. 6.)

Mariano Ayarza encarna el personaje de escritor que descubre la fiesta taurina y la faena del torero por casualidad, y las ensalza y eleva a una categoría superior, casi mítica y legendaria. En la historia del toreo, muchos escritores, entendidos o no de la tauromaquia, se han sentido seducidos por el mundo taurino y han descubierto la maestría y la magia taurinas que describen en muchas de sus obras. Estos escritores fascinados con la fiesta popular del toreo se han inspirado en ella y en sus toreros-héroes para escribir. Hay muchos literatos atraídos por las figuras del toro y

del torero a lo largo de la historia de la literatura: Gerardo Diego, García Lorca, Miguel Hernández, Ernest Hemingway...

Los escritos de Ayarza suelen estar impregnados de metáforas embriagadas de poeticidad, de emoción ilimitada y de plasticidad. Por ello, José Antonio no se cansa de leer varias veces las palabras hermosas que su amigo le brinda. La expectación causada por esta corrida, descrita por Mariano en su artículo, nos trae a colación la reminiscencia de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, donde se refiere el interés y la curiosidad del público en la corrida de toros.

José Antonio no cesa de pensar en su, hasta ahora, corta e intensa vida de torero, una vida que repasa en la imaginación de su soledad:

La corrida de Lucena. El debut de Sevilla. Las reservas de “Don Criterio”. El telefonema de Retana, el representante de la Plaza de Madrid. La conformidad. El viaje en el Rápido, leyendo el nombre de casi todas las estaciones. Su llegada a Madrid, la noche anterior. (Cap. I, p. 7.)

No sólo tenía en mente sus hazañas pasadas, sino que pensaba ansioso en su venidera aventura: hacer realidad el sueño de su vida: su corrida en la plaza de toros de Madrid, que estaba a punto de suceder. Este debut en el coso taurino madrileño nos recuerda al de Sánchez Mejías, que igualmente soñaba con torear allí. José Antonio es un personaje que vive recordando y soñando, como muchos otros personajes de Ignacio Sánchez Mejías. Su ilusión es parte de su personalidad, tal como vemos en el inicio de esta novela:

Por fin, el sueño que acariciaba siempre con más cariño: su presentación en la Plaza madrileña, que se había de verificar dentro de dos días. La ilusión de toda su vida estaba en vísperas de realizarse. (Cap. I, p. 7.)

Sueño y realidad aparecen en el protagonista y son temas recurrentes en la producción literaria de Ignacio Sánchez Mejías, que más tarde representarán don Manuel y el doctor Ballina en su obra de teatro *Sinrazón*, personajes que no sólo recuerdan, sino que también sueñan sin cesar, sin saber cuál es la frontera entre lo real y lo imaginativo. La realidad nos hace soñar e imaginar. Por ello, ese sueño que nos puede llevar al recuerdo, también nos puede conducir a la locura. Sin embargo, los sueños de José Antonio son, sobre todo, ilusiones y no han cruzado esa frontera tan sutil que conlleva a la sinrazón del ser humano.

El recuerdo del lidiador que nos transporta a sus “batallas” es habitual entre los toreros, que no sólo viven de su gloria, sino que, además, se convierten en parte de esa gloria. En la literatura taurina existe la figura del diestro que recuerda sus hazañas vitales en el coso. Son héroes mitificados, como la figura del caballero andante, de don Quijote o como la del Cid, cuyas acciones son memorables y legendarias. Tanto don Antonio como el personaje de Espeleta, en *Zaya*, recordaban los triunfos del diestro y la anterior vida memorable y célebre de un torero que necesita de su ayer para seguir vivo en un momento en el que su vida ya no tiene el mismo sentido:

DON ANTONIO.- [...] ¡Que tarde aquella de la Beneficencia! El éxito, el ruido, la zaragata... y luego, por la noche, el café con tu tertulia de taurinos. Que si yo, que si Bocanegra... y tú hablando en plural: nos ha tocado un toro en Valladolid, hemos matado un toro en Valencia... y tu público –que tú también tenías tu público– con la boca abierta. Y luego los trenes, las ferias, los fonduchos, los empresarios, los admiradores... (*Zaya*, Acto II, p. 113.)³³⁵

Las alucinaciones de José Antonio, en la habitación de la Fonda La Leonesa, donde descansa el diestro, se ven interrumpidas por la presencia

³³⁵ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Zaya*, en SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., p. 113.

de un partidario admirador de éste, Teodomiro, esperpentizado hasta el punto de que sufre un proceso de animalización grotesca, puesto que es un pájaro “de color pardo”, un buitre, caracterizado por su agudeza y por su “sagacidad” (p. 7). El narrador no siente ninguna simpatía hacia esta persona y realiza una crítica y definición de los seguidores aprovechados e interesados, dispuestos a todo. Ignacio Sánchez Mejías sabe perfectamente cómo es ese mundillo y no duda en mostrarlo, a través de la voz del narrador:

Son los buitres, los buitres del toreo, que se diferencian de los buitres de los tentaderos en que éstos no vuelan cuando ya se han hartado de comer; y aquéllos, que vienen al olorcillo de la carne fresca, inofensivos y glotones, ni dañan ni molestan: sólo quieren comer, comer mucho, a costa de lo que sea. (Cap. I, pp. 7-8.)

CAPÍTULO II: *MARUJILLA, “LA DE LAS PERLAS NEGRAS”*

Consta de “30 cuartillas, las 10 primeras a lápiz, las 20 siguientes a tinta (y corrige a tinta todo). También se conserva copia a máquina, con cinta azul: 9 páginas, corregidas a pluma”³³⁶. Éste fue el apartado que leyó Ignacio Sánchez Mejías en el Ateneo de Valladolid. Las páginas recogidas por *El Norte de Castilla* no abarcan todo el capítulo entero, sino sólo una pequeña parte.

Este capítulo se inicia con el alba y hace su aparición estelar el mozo de espadas de “El niño de Albento”, cuyo nombre es el mismo que el mozo del drama *Zaya*, Espeleta. Desde el balcón de la habitación, Espeleta contempla la calle y desde ese mismo momento advertimos que este personaje es el protector y guardián de José Antonio; es, además, el

³³⁶ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LV.

contrapunto del protagonista y, al mismo tiempo, el más fiel de todos sus amigos y empleados.

Si Azorín, en *Castilla*, en “Una ciudad y un balcón”, desde lo alto de la catedral, vislumbraba minuciosamente con el catalejo la ciudad y los campos, el bullicio de sus gentes, el ruido mundanal del pueblo trabajando, como si de una cámara cinematográfica se tratara, Espeleta, desde los cristales del mirador de la estancia, divisa el exterior, sus calles y sus personajes nocturnos. Está esperando a José Antonio, que no llega y, hablando para sí, opina que su torero no es como “el otro”. Los temas del psicoanálisis y del “otro” afloran también en el teatro de Sánchez Mejías: se observan en *Sinrazón* y en *Ni más ni menos*.

La comparación del protagonista con “el otro” pone al descubierto la irresponsabilidad de José Antonio, una irresponsabilidad que deja traslucir el vacío de un protagonista que necesita algo más para ser feliz. “El otro” es comprometido y cumplidor en el trabajo, serio y cuidadoso; su vida está en función y al servicio de su oficio, mientras que José Antonio antepone las salidas nocturnas y las mujeres a su profesión:

- ¡Bien te has *equivocao* con esta mosquita muerta! ¿Te habías *creío* que era como el otro? ¿Cómo el otro? Serio, *formá*, cuidadoso de su salud, enemigo de juergas, de flamenco y de mujeres; sí, de mujeres, sobre *too* en el verano, que luego, en el invierno, había tiempo *pa too*. Cuántas veces habían *llegao* los amigos *pa* llevárselo al otro al *cabaré* o a la taberna y presentarle mujeres bonitas. [...]. (Cap. II, p. 9.)

“El otro” rechazaba cualquier oferta suculenta. El mismo Espeleta, en sus reflexiones, como sabio de la vida por su experiencia, rememora la escena en la que “el otro”, a pesar de la tentación, rechazaba una y otra vez cualquier proposición atractiva, pues sabía que tenía que cuidarse para

poder torear. Espeleta, con la técnica del *flash back*, revive dicha situación, elogiando la profesionalidad de ese otro personaje:

- Cenamos en “Los Burgaleses”, mandamos por Chacón y por Montoya, cuando se acaben los teatros, mandamos al Reina Victoria por Fulana, que está rabiando *po echá* un rato contigo y es la mejor mujer que hay en Madrid.

Y parecía que lo estaba oyendo:

- Lo siento mucho pero hay que torear el domingo y este público no se casa con nadie.

- ¡Pero si faltan cuatro días!

- ¡No importa A lo mejor sale un toro difícil y este público no se casa con nadie. ¡Espeleta, anda, que me voy a acostar!

Y, ayudado por su mozo de estoques, empezaba a desnudarse, para resistir mejor las tentaciones. Y esto lo hacía con veinte años y de amo en el toreo. Pero, como aquel no había *habío* más que uno, y se arrepentía de haberlo *comparao* con éste.

- En *seguía* –dijo, como si hablara con él– te iba tú a *quear* en la calle, la víspera de torear en Madrid, con lo peligroso que es este público. (Cap. II, pp. 9-10.)

En este fragmento ya se empiezan a apreciar lugares reales, donde se concentra la vida taurina, la noche madrileña, con sus lugares más característicos, como, por ejemplo, el célebre restaurante “Los Burgaleses”.

Espeleta, tras profesarle una adoración especial al “otro”, mostrando indiferencia y mal humor a la vez, exclama una expresión muy popular: “¡Buena sardina han venío” (p. 10), manifestando su profunda raigambre folclórica andaluza, mientras espera a ese torero suyo tan diferente al “otro”.

Sobre este “otro” podemos arrojar varias teorías que pudieran ser acertadas: ese “otro” puede ser el glorioso y malogrado *Joselito*, pues todos sabemos que para Ignacio era la máxima figura del toreo, por el que sentía una grandiosa veneración y era el ejemplo a seguir del buen torero, del buen hacer; otra idea consiste en creer que ese “otro” pudiera ser el mismo Sánchez Mejías desdoblado, esto es, cuando estaba en una fase en la que su

vida era solo el mundo de los toros, buscando tornarse en el mejor torero del momento, emulando a su cuñado *Joselito*. No obstante, es obvio que Ignacio conoce los sacrificios que un diestro ha de llevar a cabo para convertirse en el más afamado y no ser criticado; nadie como él sabe que ha de exigirse uno mismo más que cualquiera y ha de cuidarse mucho.

El mozo de espadas observa cómo van saliendo hombres borrachos de Villa Rosa con dirección a la calle de la Cruz. Algunos de ellos eran conocidos por Espeleta, como Chacón, el cantaor flamenco. Son, como ya hemos ido comprobando, lugares que existen en realidad y pertenecientes al Madrid flamenco y taurino:

De Villa Rosa empezaban a salir borrachos. Un grupo de éstos, pasando por debajo del cierro, se dirigía a la calle de la Cruz. Espeleta los contempló un momento. Eran gentes conocidas. El rey falso de los cantaores flamencos, Chacón, teatralmente majestuoso, se despidió de ellos con rebuscada cortesía. (Cap. II, p. 10.)

También es el Madrid pintoresco que nos recuerda a la obra teatral de Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, que rememora, especialmente, el viaje de Max Estrella por las calles madrileñas, por tabernas y bares; ese viaje, lleno de luces y sombras, que le costó la vida, muerto de frío en el portal de su casa. Cuando las personas se despiden en la calle de Antonio Chacón, bajo la atenta mirada de Espeleta, una de ellas le dice a don Antonio algo que trae a la memoria el final trágico de Max Estrella en *Luces de bohemia*:

¡Cuidado con las pulmonías, don Antonio! Que mañana hay toros y no podríamos ir a su entierro. (Cap. II, p. 11.)

Espeleta no sólo está pendiente de la escena, sino que además escucha la conversación de estas gentes y critica esa manera de vivir, de destrozarse a uno mismo, e incluso denuncia a los aduladores, a las falsas e

interesadas amistades. Se lamenta de que José Antonio se introduzca en estos círculos y en estas diversiones, frente a la vida tan sana del campo y del torero, dando muestras de que Espeleta es un hombre sencillo y centrado, dedicado plenamente a los toros:

- ¡Pero que esta gente se diviertan con estas tonterías! ¡*Miusté* que pasar la noche fuera de su casa, con lo bien que se duerme en la cama de uno, gastando dinero, dando disgustos a la familia, haciendo tiras la *salú*, *criticao* de los mismos que lo explotan, haciendo el ridículo con las borracheras, con estos flamencos de pandereta y estos amigos de ocasión! Y *too*, *pa podé* decir en el café que *sa divertío* y bien sabiendo uno mismo que es mentira... ¡Y que por estas cosas vaya a comprometer su porvenir José Antonio, habiendo tantas cosas bonitas en el mundo!: los caballos, las *casería* de liebres, los tentaderos, *acosá* y *derribá*...Ponerse fuerte y sano, al mismo tiempo que se divierte uno: eso es lo que había hecho el otro y eso era lo que había que hacer *pa sé* torero... (Cap. II, p. 11.)

Estas palabras de Espeleta evocan asimismo esos versos de Machado, concernientes al poema “El mañana efímero”, de *Campos de Castilla*, en los que se menciona “la España de charanga y pandereta”. Pero no sólo es “la España de charanga y pandereta” de Antonio Machado, sino también la España deformada y grotesca de *Luces de bohemia*. Espeleta traslada dicha España deteriorada, risible, falsa y caricaturesca al ambiente taurino. Sus años pesan sobre él y habla su propia experiencia, la cual parece convertirse en la única verdad posible. De igual forma, si en *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán, así como en otras obras de autores de la generación del 98, se critica a la sociedad española, a la falsedad de la gente, a la escasa valoración del arte y del artista en España, Espeleta reprende aquí la mala vida y los amigos de ocasión que rodean siempre a los toreros. Más tarde, veremos que en la obra son denunciados también otros aspectos sórdidos en el mundo de los toros.

Mientras Espeleta está plasmando esta manifestación tan sincera, hace acto de presencia José Antonio, que ha llegado de divertirse toda la

noche. Éste sorprende a su mozo de estoques hablando solo. Ambos mantienen una conversación en la que se observan las diferentes personalidades de estos dos personajes. Tanto Espeleta como José Antonio son opuestos, pero complementarios, como Don Quijote y Sancho Panza. La sabiduría de Espeleta, por su aprendizaje en la vida, sale a rebosar, propinándole una larga retahila de consejos y reproches a José Antonio:

- Para arrimarse no hay que estar fuerte.
- *Pa* arrimarse a un toro, *quisá* no. Pero *pa* arrimarse a *too* el que salga por los chiqueros, no defraudar a los partidarios, *dominá* a los enemigos y *mandá* en las empresas y en los ganaderos y en los toreros, y en *too* lo que esté *relacionao* con el toreo, *pa* eso, *mataó*, hay que *está* fuerte, *mu* fuerte, *mentra* que más fuerte, *mejó*.
- ¿Qué sabes tú de eso?
- ¿Qué qué sé yo de eso? ¡Más que nadie en el mundo! *Metío* en estos asuntos me he *criao* y sirviendo las *espás* he *echao* las canas que tengo. Desde que serví, siendo yo un chavalete, a Reverte, hasta que he *entrao* con usted, siendo ya un viejo, he visto a *too* los toreros *habío* y por haber. ¡*Argo* he *tenío* que aprender en tanto tiempo! Yo no sabré *toreá*, pero sé lo que hace falta *pa* sé torero.
- Salir dispuesto a arrimarse, todas las tardes. Con eso basta.
- Y acostarse temprano, *mataó*, *toa* la noche.
- [...]
- Y si una señora, [...], te da una cita en su propia casa, un día fijo, y ese día es víspera de corrida, tú, ¿qué harías?
- ¿Yo? No ir. A los ocho días de armar un escándalo en Madrid, cuando se tiene por delante un porvenir como el que usted tiene, no hay *má* señora que el toro, ni *má* cita que la que se tiene con el público, a las cinco e la tarde, en la Puerta Arrastre. (Cap. II, pp. 11-12.)

Este diálogo evidencia un choque muy fuerte entre ambos personajes. Espeleta le pide seriedad y concentración máxima en su trabajo. José Antonio no está preparado para tantos sacrificios y, sobre todo, no es capaz de negarse a los encantos de una mujer. Por eso, José Antonio no quiere seguir escuchando las duras palabras de su mozo de espadas y prefiere quedarse sólo en la habitación con sus pensamientos. La figura de Espeleta es como la de un padre regañando a un hijo que ha errado y no ha actuado adecuadamente. La imagen que nos ofrece José Antonio es la de un

joven inexperto que quiere conseguirlo todo e ignora las dificultades que ha de ir superando a lo largo de su vida. José Antonio es, en definitiva, como ese niño o ese hijo que no comprende bien los motivos de la reprimenda de un padre. No quiere escuchar que se está equivocando.

José Antonio ha pasado la noche con una mujer que creía imposible para él, una mujer tan hermosa como inalcanzable hasta esa noche. Esa mujer es la motivación que necesita el protagonista para torear bien en la plaza, como le dice a Espeleta:

[...] Me parecía imposible que aquella señora se fijara en mí, ni en nadie. Ya comprenderás por qué pasé la noche fuera de casa [...]. Antes de conocerla, cuando toreaba una corrida, tenía la duda de si iba a estar bien o mal. En cambio, ahora, estoy seguro de que voy a estar bien: delante de esa mujer, no se puede hacer el ridículo. ¡Con que, anda, vete, ya sabes lo que hay! Puedes estar tranquilo. [...] Quiero pagarle con un triunfo completo la alegría que le ha dado a mi vida, diciéndome que me quiere; diciéndome lo que me parecía tan imposible: que me quiere... Con que, ¡anda, no me des más la lata con tus consejos! (Cap. II, pp. 12-13.)

José Antonio ha hecho posible que esa mujer se haya fijado en él. Dicha dama se ha convertido en su inspiración, recordándonos a los románticos del siglo XIX, que también ansiaban un ideal femenino que, aunque fuese imposible, los guiase y les diese la inspiración para redactar los más hermosos versos. José Antonio necesita que ese ideal le suba la autoestima y deje así de sentirse inferior. Sin embargo, esa ilusión se ve pronto desengañada, puesto que, cuando José Antonio pide que lleve unas buenas entradas a casa de esa mujer, Espeleta reconoce la dirección de la conocida calle madrileña, llamada Echegaray, y deduce que las entradas son para María Rodríguez o Marujilla, “la de las perlas negras”.

José Antonio está sorprendido. Espeleta le insiste en que esa mujer es una “aprovechada”, que frecuenta los ambientes taurinos y suele arrimarse a todos los toreros y banderilleros. La mala fama de la dama, atestiguada

por el mozo de espadas, es una decepción para José Antonio, que no puede evitar enfadarse e incomodarse, y su orgullo sale a relucir ante las palabras de Espeleta:

- [...] Yo no he *estao* con un *mataó* que no haya *tenío* que vé con ello. Por eso sabía que ésa era su casa, porque me sé el camino de memoria.

Hubo un silencio embarazoso que, al fin, rompió el torero:

- ¡Pues recoge las Barreras y llévaselas! Como conoces tan bien el camino –dijo con un poco de despecho– no te costará mucho trabajo hacerlo. (Cap. II, p. 14.)

El joven y triste torero quedó solo y ensimismado en su aposento. Su alegría se había tornado en una honda pena. Usando sus habituales saltos hacia atrás o analepsis, recordó las caricias de ella y también se imaginó a Maruja con todos esos toreros que la habían visitado antes que él. Estaba desolado y desengañado y empezó a recordar momentos de su pasado, que nos ayudan a conocer mejor la psicología del personaje, su vida y su infancia. Ignacio Sánchez Mejías vuelve a hacer uso de la técnica del “flash back” o analepsis y nos sitúa en esos pensamientos de José Antonio, concretamente en el instante en el que vivía aún con su padre en el cortijo de Albento. Él era humilde y modesto, no tenía madre y la deseaba más que cualquier cosa. La Marquesa, dueña del cortijo, lo apreciaba y lo agasajaba, ofreciéndole todas las atenciones que una madre puede tener con un hijo. El señorito Manolo era hijo de la Marquesa, un chico débil y poco trabajador y era amigo de José Antonio. Su amistad era muy fraternal; de hecho, José Antonio veía a Manolo como un hermano. El mismo señorito jugaba con él y le pedía que le llamara por su nombre. Este gesto supuso un acercamiento en la igualdad de clases sociales, aunque veremos después que no llega a efectuarse.

José Antonio se enorgullecía de que, pese a su origen pobre y sencillo, la Marquesa y el señorito lo veían casi como a un semejante. Por

eso, el protagonista, con rabia, necesita expresar y gritar a los cuatro vientos esa condición:

- No me digas “señorito”, José Antonio, llámame “Manolo”.

Y como él se negara, fue en busca de su madre y la misma Marquesa, acariciando las dos cabecillas a la par, autorizaba aquella confianza, que a él lo llenó de regocijo.

- ¡Manolo, Manolo! –gritaba José Antonio, para que lo oyera su padre. Y luego, para justificar aquellas voces, le decía–: La Marquesa nos ha dicho que nos queramos como amigos. (Cap. II, pp. 15-16.)

El propio padre estaba agradecidísimo con los bonitos detalles de la Marquesa, que suplía en José Antonio la falta de cariño de una madre. El protagonista se sentía feliz con ese amigo y con las oportunidades que le brindaba la Marquesa. Es más, igual que el señorito, José Antonio también tuvo estudios, por lo que siempre estaban juntos en igualdad de condiciones y más que amigos eran como hermanos. Así pues, la Marquesa lo mandó con Manolo a un internado, puesto que el señorito no quería ir solo si no era con José Antonio:

Pasaban los años y el señorito se iba haciendo un hombre. La señora creyó oportuno mandarlo interno a un colegio de Gibraltar, pero Manolo no quería ir, como no fuera con la condición de que lo acompañara José Antonio. Así se hizo, con el beneplácito de la Marquesa, que no podía disimular su contento de que fueran los dos juntos: así tendría su hijo, cerca, una persona que lo quisiera. Y ¿quién mejor que el hijo del casero, que adoraba al suyo con una mezcla de abnegación y ternura, que tanto halagaba su corazón de madre? (Cap. II, p. 16.)

Este amor fraternal tan puro no será correspondido del todo por el señorito Manolo en el colegio privado de Gibraltar. Se juntaron ambos con Joaquín Sotomayor, el hijo de los Marqueses del Águila. José Antonio era uno más en esa selecta sociedad y era por ello muy feliz. Se acordaba de las penurias que había pasado trabajando en el campo con su padre. En su interior albergaban sentimientos tan opuestos, como el de la felicidad y

tristeza. El protagonista soñaba con que sus sueños se podían hacer realidad y que podía llegar a ser un héroe, un conquistador triunfal. Ignacio Sánchez Mejías recurre otra vez al tema del sueño, un sueño que ayuda a ser otro y a conseguir ideales imposibles:

Grandes preocupaciones por lo porvenir se empezaron a adueñar de su alma. Soñaba que, al frente de un puñado de hombres, entraba en un país salvaje y desconocido, repetía él las hazañas de Hernán Cortés y, luego, al volver rico y triunfador el mismo Rey lo hacía Marqués, o Conde, o Duque. Con tal de que Joaquín y Manolo no se avergozaran de ser sus amigos, lo mismo le daba una cosa que otra... (Cap. II, p. 17.)

El protagonista no hacía más que pensar en su origen en el cortijo e incluso se acordaba de los toreros célebres que iban a aquel lugar y se relacionaban con los señores como si fueran de la misma clase social. Este pensamiento sea quizá el motivador de que José Antonio se haga matador de toros, pues es la única manera de que cambie su suerte, de que cambie su condición social y puede ser uno más en las altas esferas de la sociedad. El personaje principal parece avergonzarse de sus raíces, aunque, en realidad, es un ser incompleto, desterrado del amor de una madre, que busca ser aceptado por todos.

Si alguna vez pudo llegar a estar apesadumbrado por sus orígenes, una discusión con el señorito Manolo le abre los ojos y hace que el protagonista se reafirme en su estatus y en lo que es. Tal discusión se produce por un pañuelo, así que el señorito Manolo le hace ver a José Antonio que todo lo que tiene pertenece a la Marquesa, que todo lo que ha logrado en esta vida no es más que lo que la Marquesa y su hijo le han dado. Si antes estaba contento por ser tan querido y aceptado por las personas adineradas, ahora se siente completamente vacío, avergonzado y sin nada. La actitud celosa del señorito Manolo demuestra que,

efectivamente, para éste, José Antonio nunca ha sido como él. Sólo en apariencia parecía que lo quería como a un hermano:

Discutían sobre la propiedad de un pañuelo y, después de muchos dimes y diretes, creyó convencerlo haciéndole ver que el suyo tenía una pequeña mancha de tinta, que lo hacía inconfundible.

El señorito Manolo, [...], le echó en cara una exclamación que hirió el corazón de José Antonio:

- ¡Los dos son míos! –le dijo–. ¡Los dos se compraron con el dinero de mi madre!

[...] Joaquín Sotomayor [...] se inclinó del lado de José Antonio [...]. El señorito Manolo, impulsado por los celos, ideó una venganza [...].

- José Antonio es hijo de un criado de mi casa y viene aquí a mi servicio. Por eso le recordé lo que parecía que se le había olvidado. (Cap. II, pp. 17-18.)

Los estamentos sociales son un impedimento para la igualdad de los personajes y va a pesar mucho sobre el protagonista a lo largo de la novela, ya que su mayor obstáculo para ser feliz será la sombra de la clase social. La crueldad del hijo de la Marquesa y Joaquín Sotomayor va en aumento, puesto que ambos se hacen más amigos y marginan a José Antonio, dejándolo solo, sin alguien a su lado que lo ayude y lo comprenda. La alegría que sentía al tener tanto sin ser “nadie” se ve tachada e impregnada de una gran amargura que lo hacía estar más solitario todavía.

Sotomayor ya no quería juntarse con éste porque era hijo de un criado y pensaba escribir a sus padres, con la finalidad de que el Director pusiese remedio a este ultraje. Esto remató al protagonista, que no podía más reprimir las lágrimas como señal de fortaleza. Se derrumbó ante esta situación tan lamentable y empezó a llorar desconsolado. El narrador indica de forma muy poética y original que estas lágrimas podrían borrar aquella insignificante mancha de tinta del pañuelo que había desencadenado tremebunda reacción. La hipérbole empleada es muy oportuna:

Las lágrimas, que llevaban varios días acumulándose en sus ojos, salieron atropelladamente, vencida la resistencia que él les oponía, empapando su pañuelo, como si quisieran borrar la mancha de tinta que había originado tanta pena. (Cap. II, p. 18.)

Del mismo modo que el Cid Campeador, herido y ofendido, lloraba cuando se atenta contra su dignidad, José Antonio siente el mismo dolor y expresa un llanto idéntico que el legendario héroe épico. Son emotivos los versos en los que se demuestra la humanidad de un caballero medieval, tristemente humillado y desolado, con deseos de recuperar la honra perdida, como nuestro protagonista:

De los sos ojos, tan fuertemiente llorando,
tornava la cabeça i estávalos catando.
Vio puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vázias sin pielles e sin mantos
e sin falcones, e sin adtores mudados.
Sospiró mio Çid ca mucho avié grandes cuidados.
Fabló mio Çid bien e tan mesurado:
“grado a ti, señor padre, que estás en alto,
esto me an buolto mios enemigos malos”.

(*Cantar del Destierro*, vv. 1-9, p.104)³³⁷.

La tristeza deriva en nostalgia y con ella acontece el recuerdo de la Marquesa y de su padre, mientras lloraba. Su amargura, su dolor y la ternura de sus recuerdos fortalecen su alma, puesto que le otorgan un coraje aún mayor, un orgullo de casta, dispuesto a abandonar ese lugar que le está causando tanto tormento y dispuesto igualmente a cambiar su estrella:

De pronto, hizo un movimiento de coraje y partió el pañuelo en muchos pedazos. Como el que concibe un plan y se dispone a ejecutarlo, abrió las ropas de la cama y se metió en ella sin desnudarse.

[...]

José Antonio abandonó la cama, hizo un lío con toda la ropa y escribió con lápiz algo que tenía que decirle al señorito Manolo:

³³⁷ ANÓNIMO: *Poema de Mío Cid*, Edición, Introducción y Notas de Ramón Menéndez Pidal, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, p. 104.

- ¡Ahí tienes eso que se compró con tu dinero! Me llevo unos pantalones y un *baby*, que te devolveré dentro de unos días. Sólo te pido que nada de esto le cuentes a tu madre. Adiós, José Antonio. (Cap. II, p. 19.)

La actitud de enfado y despecho de José Antonio cobran vida, demostrando además con estas palabras dedicadas al señorito Manolo el orgullo de su raza, de su condición humilde. No tiene nada, pero tiene dignidad, por lo que, de forma efectista, rememorando los finales románticos, en los que los protagonistas sufren y tienen que superar todos los obstáculos con arrojo, José Antonio coge una foto de un Crucificado (toreros y religión están muy unidos), y se marcha en silencio, escapándose de aquel lugar, que no estaba hecho para gente como él, rumbo a España:

Arrancó de un texto de Religión una estampa del Crucificado. Abrió con sigilo la puerta vecina, dejó el envoltorio en la habitación de su amigo y, deslizándose por la pared como un fantasma, alcanzó la puerta de la terraza.

La rama de una acacia de la calle acariciaba los pretiles José Antonio dio un salto y cayó, prendido en las ramas del árbol. Se descolgó hasta el suelo y corrió desesperadamente en dirección a España. (Cap. II, p. 19.)

José Antonio tenía que huir para encontrarse a sí mismo, para hallar la clase de persona que era, para reafirmarse en sí mismo y para demostrarse que podía ser alguien viniendo de lo más bajo. No tenía dudas: su dolor le había envuelto en un orgullo que le hacía luchar fuertemente. No era rico, era el hijo de un criado y ahora podía reconocer su estatus social con empeño. Había sacado de su interior lo más valioso que tenía: su raza. Ese ímpetu le concedía una gracia inusual, puesto que, cuando llegó a La línea, sabía que su vida había cambiado y, como uno de esos héroes a los que tanto idolatraba, como Hernán Cortés, volvía a su tierra para conquistarla, para conseguir recuperar esa honra que habían ultrajado sus compañeros de colegio y para triunfar en un mundo que lo esperaba con los

brazos abiertos. José Antonio se convierte en un Cid valiente que, pese a las humillaciones recibidas, no se hunde y lucha vigorosamente para recuperar la honra y hacerse valer en una sociedad frívola y clasista:

Ya empezaban a flaquearle las piernas cuando divisó la Aduana de La línea. Se detuvo. Delante tenía un país desconocido por conquistar. Detrás quedaba una raza que él ya conocía. Tenía un temperamento soberbio y 16 años: no necesitaba más el hijo del casero del cortijo de Albento. (Cap. II, p. 19.)

El narrador, que siente cierta debilidad y admiración por este personaje principal, caracterizado por ese espíritu de fortaleza y de luchador nato, nos relata, como si se tratase de un heroico personaje de un poema épico, el duro trabajo de José Antonio en su obsesión por lograr el triunfo y dejar atrás tantas desdichas y penurias. Tras este dilatado salto en el tiempo, tras este paréntesis que constituye un recuerdo de su infancia y juventud, sus imágenes pasadas se volvieron cada vez más difusas, puesto que le había entrado un sueño profundo. Esos pensamientos se enturbiaban también con la representación mental de Marujilla, “la de las perlas negras”, hasta que se ven vencidos por el embriagador y agotador sueño. Todos estos recuerdos nos han ayudado a conocer con detalle el pasado de José Antonio, sus alegrías y desengaños, su fuerte personalidad y el deseo de no sucumbir y seguir hacia adelante. En estas páginas descubrimos que la figura principal es mucho más compleja de lo que pudiera aparentar.

CAPÍTULO III: *MARILINDA*

Este capítulo recibe un título del editor Andrés Amorós. Dicho epígrafe es muy apropiado debido a la importancia que cobra el personaje de Marilinda en el capítulo y en la vida del protagonista, como iremos comprobando conforme avancemos en la novela. Nos dice asimismo

Andrés Amorós que este apartado consta de “33 cuartillas a pluma y dos copias a máquina con tinta azul, una de ellas incompleta”³³⁸.

El capítulo se inicia con “una estampa costumbrista de un tentadero en el campo andaluz”³³⁹. Efectivamente, observamos cómo se está preparando en el cortijo de Albento un gran evento social: la tiente de unos becerros. Enrique Melero, fiel servidor de la Marquesa y conocedor de la ganadería, es el encargado de prepararlo todo. El acontecimiento taurino estaba pensado para exhibir a la gran estrella de la casa: el torero José Antonio, “el Niño de Albento”.

La noche antes del evento, Melero y los criados se reunieron para tener listo hasta el último detalle. En esta reunión se demuestra el talante folclórico y costumbrista de las gentes del servicio, que emplean un lenguaje popular y conocedor de las faenas del campo. Por ellos, conocemos muchos datos importantes. Por ejemplo, reconocemos la transcendencia del acaecimiento, ya que va a asistir toda la aristocracia de Madrid y de Sevilla, entre la que está muy de moda los asuntos taurinos; vemos el interés de la señora Marquesa en que todo esté perfecto; sabemos que el señorito Manolo está a punto de llegar y necesita todos los carruajes en la estación; y, por último, comprobamos que José Antonio es el diestro que va a torear y que no había regresado a esa casa desde que fue al colegio con el señorito Manolo.

Observamos, además, que estos empleados, que usan un registro coloquial andaluz con todos sus rasgos peculiares (muletillas, pronunciación relajada, frases hechas y populares...), expresan el retorno glorioso de José Antonio. Subrayan el contraste de nacer pobre y regresar rico y exitoso, como es el caso del protagonista. Ahora José Antonio no es un hombre cualquiera, ya no es el chico pobre al que la Marquesa ayuda,

³³⁸ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LV.

³³⁹ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LV.

ahora es un señor que tiene prestancia y poder, que ha vuelto a casa como alguien ilustre. Es un Cid que retorna triunfal, tras ser repudiado. Es dueño y amo de sí mismo y así actúa:

[...] José Antonio, el hijo del casero, que no ha puesto aquí los pies desde que se fue *pa* el colegio. Esta tarde llegaron sus caballos, que son las dos bestias mejores que yo he visto en mi *vía*. Trae una jaca negra que no ha habido en el campo quien la monte más bonita: ¡*pa* eso sirve el dinero que se gana exponiendo la *vía*! ¡Bendita sea su alma! ¡Qué alegría más grande debe de *sé nació* pobre, como él ha *nació*, y *vení* aquí mañana en la forma que él viene! La propia Marquesa le ha *pedío* que dirija él las faenas, como si fuera el amo de la casa. A mí mismo me dijo con mucha habilidad, *pa* que yo no me molestara, que, como ella ya no monta a caballo y el señorito no tiene afición a esas cosas, iba a *hasé* sus *veses* José Antonio. ¡Qué alegría más grande *nacé* pobre y *llegá*, con el tiempo, a *hasé* las veces de los amos! (Cap. III, p. 22.)

También advertimos en esta conversación que José Antonio es huérfano de madre desde nacimiento, ya que ésta murió sin llegar a ver a su hijo. José Antonio y el señorito Manolo son más o menos de la misma edad. Desde entonces, José Antonio no ha tenido el cariño de una madre, aunque la Marquesa siempre lo trató como a un hijo.

Enrique Melero cuenta una versión muy distinta a la que conocemos con respecto a los estudios del protagonista, puesto que el señorito le contó a su madre que José Antonio había dejado los estudios porque era muy mal estudiante y muy revoltoso; por eso, le tiró una piedra a un profesor, fue castigado y éste escapó. Lógicamente, esta versión es una mentira, una falsedad que no tiene que ver con la auténtica realidad. El señorito relató un hecho muy distorsionado, aportando una visión negativa del personaje principal. Pese a todo, José Antonio no es torpe ni rudo, es un chico inteligente y un buen conversador, que posee buenas maneras y elegancia en su discurso, como indica Enrique Melero en su diálogo con un criado. En esta misma intervención, observamos el dominio que posee el autor en las faenas del campo, como ya hemos advertido en *Zaya* de Sánchez

Mejías. Ignacio combinaba el arte y la distinción de un hombre culto y de ciudad con el trabajo severo de un hombre sencillo de campo:

- [...] Levantarse temprano y que no *farte* un detalle. *Juntá* el rodeo en la cancela del *serrao* de las pitas; la galera, allá abajo en los cardos, *retirá* del río; el peto, los hierros, los palos de *tentá*, la estopa, la aguja, la guita... ¡Que no vaya a *fartá* un detalle! (Cap. III, p. 23.)

Ignacio Sánchez Mejías elogia a las personas humildes y trabajadoras que con sus manos labran la tierra, cultivan los campos, cuidan y crían los animales. Como Unamuno, en su concepto de *intrahistoria*, nuestro autor da mucha importancia a estos personajes sencillos y rústicos, su trabajo y el detalle de sus actos y de sus palabras. Estos hombres hacen posible la vida. Por eso, en esta obra se habla de escenas pequeñas e insignificantes, a simple vista, pero notables verdaderamente. Ignacio resalta lo que él ya conoce bien: las faenas del campo y las faenas taurinas, que están estrechamente unidas. De hecho, será José Antonio, el gran torero, el que dirija la tienta. La misma Marquesa le ha concedido el poder absoluto; la confianza de ésta hacia el diestro es evidente:

Ya se disponía a entrar en la casa cuando le habló la señora, desde el balcón de su dormitorio:

- Mañana –le dijo–, tan pronto como llegue el señorito de José Antonio, empezáis la faena. Yo no iré al corredero hasta muy tarde: entrégale los libros y que él dirija la tienta. (Cap. III, p. 23.)

Esa misma noche, la hija del Melero soñaba con José Antonio, suspiraba por él mientras sujetaba un retrato de éste. Hacía cuatro años que no lo veía. Esta figura sirve para remarcar el cariño, la ternura, la adoración que siente por su ídolo. Es el amor platónico de una seguidora, que no sólo conoce a la persona sino también al personaje célebre. Su origen humilde engrandece la escena, pues, la presencia de ésta, aunque es pequeña y

efímera, es bonita y enternecedora, otorgándole a José Antonio una importancia sin igual. Con ella, aparece de nuevo el concepto de *intrahistoria* de Unamuno, pues Ignacio le otorga relevancia a este natural y diminuto detalle que da más vitalidad y simpatía al relato.

Al día siguiente, José Antonio llegó en su coche con aires de señor, pues no sólo llevaba un buen coche, sino que además vestía lujosamente. Su poder adquisitivo ha variado, ya no es un criado, ahora es un señor. Sin embargo, eso no le impide saludar con cariño a todos los criados presentes. Su nuevo nivel tampoco le ha hecho cambiar, ya que sigue sintiéndose el muchacho humilde de siempre. Por esta razón, se instala en su antigua dependencia en el cortijo, casita donde vivía con su padre y que ahora permanecía vacía desde que la figura paterna se fuera a vivir a Sevilla.

En su antigua casa, la nostalgia invadía a José Antonio, que no podía evitar mirar bien la estancia: sus sillas, sus muebles, sus fotografías. Su vista se detuvo especialmente en los retratos que había del casero y su mujer y evocó a su madre, a la que añora y quiere con devoción. Este acto tan íntimo y conmovedor agranda aún más la leyenda de un personaje que es, según nos presenta el narrador, todo corazón y nobleza:

- ¡Cuánto daría yo por que vivieras, madre mía! –dijo en voz alta, como si dialogara con el retrato–. Esta misma casa, con su pobreza y su estrechez, y tú, en ella, conmigo, ¡por cuántas cosas de mi vida lo cambiaría! ¡Verte, aunque no fuera más que una vez, y saber cómo eran tus besos, y tus caricias, y tus palabras! No es más que lo que todo el mundo tiene, lo que yo le pido a Dios y sin embargo... no ha querido dármelo. ¡Qué le vamos a hacer! –Y, descolgando el retrato, quitó la tachuelilla que lo sujetaba al marco y lo besó repetidas veces [...]. (Cap. III, p. 25.)

El protagonista no puede contener la emoción que le provoca el recuerdo de su madre. Nada de lo que posee tiene valor para él porque lo máspreciado para éste es el amor de una madre. Y, dejando el retrato encima de la cómoda, decide hospedarse allí: no quiere lujos, sólo la casita

en la que podía haber sido tan feliz con sus padres. La grandeza de este personaje es el ímpetu y la bondad que derrocha su alma. Su valor principal es el amor, en todas sus formas, que se transforma en la fuerza real que guía su vida.

Después de este gesto tan enternecedor, el protagonista salió a emprender su tarea, montando a caballo. Su talante es equiparable a la figura de un gran guerrero con su séquito; su sueño se ha cumplido: se fue mal y destrozado, pero ha regresado triunfal por la puerta grande, como Hernán Cortés hiciera en sus conquistas o el mismo Cid Campeador:

Y, montando a caballo, salió hacia el corredero, seguido de todos los criados de la casa, que, con sus garrochas terciadas sobre el muslo derecho, más que antiguos compañeros del hijo del casero, simulaban una escolta guerrera, siguiendo a un rey fantástico. (Cap. III, p. 25.)

Empezada la tiente, José Antonio clasificaba los becerros, acertando con su procedencia y asombrando a Enrique Melero con su gran memoria, dato que contrasta fuertemente con la versión de mal estudiante que daba el señorito acerca del protagonista. La imagen es muy costumbrista y folclórica:

- Este becerro es hijo de la “Cariñosa”. Este castaño, “corninegro”, es de la “Venaíta”; se parece a su padre, “Templaíto”: yo lo lidié en Bilbao, este verano. Fue bravo pero tardeó mucho; la misma lidia dio su madre, cuando la tentamos.

El Melero asentía, asombrado de la prodigiosa memoria del hijo del casero. (Cap. III, p. 26.)

A sus veintiún años, José Antonio tenía todo controlado. Sorprendía su gran maestría y el cariño con que daba las órdenes a todos los empleados. Demostraba así su buen porte, sus buenas maneras y su extraordinario quehacer en el campo. Su dirección de las tareas era tan magnífica que pronto fue elogiada por los viejos vaqueros de la finca, que

no dudaban en comparar el descomunal trabajo de José Antonio con el escaso interés del señorito por el campo y su inutilidad para las faenas:

- ¡Ya era hora de que se hiciera aquí una faena como Dios manda, que hace muchos años que no se hace! Desde que se murió el amo y la señora no monta a caballo, *ca* uno ha hecho aquí lo que ha *dao* la gana y, como a este señorito que tenemos no le gusta el campo, ni le importan las tientas, cuando viene, *má* sirve *pa* estorbar que *pa* otra cosa. (Cap. III, pp. 26-27.)

Desde esta perspectiva, José Antonio parece el verdadero señor de la hacienda o, al menos, el dueño que merece tener; mientras que el señorito no sirve para nada de esto. La educación exquisita de José Antonio refuerza esta idea. Con gran cortesía recibe a la Marquesa y le ayuda como un caballero a bajar del coche. Después, la Marquesa le presentó a muchas personas distinguidas. El acontecimiento era muy concurrido, ya que había numerosos invitados, entre los cuales se encontraba una muchacha, María Rosa Romero, conocida como Marilinda, que es descrita como la típica mujer española: esbelta, morena, ojos negros y cabello azabache. José Antonio la eligió de entre todas las muchachas para que se sentara a su lado en el almuerzo. La Marquesa con mucho gusto los presentó y José Antonio estuvo muy galante y cortés con la dama, como Ignacio Sánchez Mejías lo fue en su vida, tal como conocemos por sus biografías.

Marilinda se convierte en un personaje trascendental en este capítulo y en el desarrollo de la novela. Ésta será la mujer más importante para José Antonio; va a ser su gran amor, ese amor que le hace vivir con alegría, pero también con desesperación, ese amor que le dará el aliento, para superar cualquier barrera, y la amargura, por ser inalcanzable e imposible. El flechazo es fulminante, como se aprecia en este diálogo:

- José Antonio [...] te eligió entre todas para que te sientes a su lado, si tú no tienes inconveniente...

- Al contrario, Marquesa, tengo mucho gusto en ello. Y mucho más ahora, que sé que me ha elegido, sin motivo que lo justifique, entre tantas muchachas bonitas.
- No son muchas –replicó el torero-. Volvería a elegirla entre todas las mujeres del mundo...
- Es usted muy galante, José Antonio.
- Y usted muy bonita, Marilinda. (Cap. III, p. 28.)

En el momento en que la pareja se sentó a la mesa, llegó el señorito Manolo. Éste no suscitaba las simpatías de los criados. Iba en su caballo, coqueteando con las mujeres que había en derredor. Un aficionado se puso de acuerdo con el señorito para torear un becerro. Cuando José Antonio estaba en plena faena, se le atravesó este aficionado e intentó torear al animal, con la mala fortuna de que el becerro se echó encima de un grupo de invitados. José Antonio tuvo que arreglar el incidente y regañar al muchacho que había sido mandado por el señorito Manolo.

El personaje principal se enfrenta a Manolo después de tantos años sin verse. En dicho encuentro, ambos intentan imponerse, especialmente Manolo, pero el protagonista se mantiene firme y autoritario, sabiendo que el responsable de la tiente es él y nadie más:

- ¿Tú no sabes –dijo, sereno y enérgico, José Antonio– que los becerros no se pueden torear, porque con ello peligró la vida de los toreros que han de lidiarlos?
- Yo sé –contestó el señorito, encolerizado– que ese becerro es mío y que aquí se hace lo que a mí me dé la gana.
- Se haría lo que a ti te diera la gana, si no me hubiese encargado a mí tu madre que dirigiese la faena. Yo soy el responsable y estoy dispuesto a no consertártelo, sea como sea. (Cap. III, p. 30.)

En estas palabras se advierte un cambio de actitud en José Antonio. Éste ya no es el niño asustado y compungido, rechazado por sus amigos de la élite más elevada de la sociedad. Ahora tenemos un hombre recto y fuerte, que no se deja intimidar y que infunde respeto e incluso temor en el señorito Manolo, como se señala en la novela:

Había un tono de hombría en las palabras del torero que atemorizó al señorito Manolo. Éste volvió su caballo hacia la carreta que ocupaba su madre y, con un gesto de despecho, dijo, mirando al Niño de Albento:

- ¡Al fin y al cabo, torero!... (Cap. III, p. 30.)

La rabia contenida, descendiente de su orgullo de casta y de su bravura, se expresa a través de una hiperbólica imagen en la que el torero, apretando la boca, se traga dicho orgullo e intenta aparentar una tranquilidad absoluta. Su profesionalidad está por encima de todo:

José Antonio se apretó los labios con los dientes hasta que la sangre humedeció su boca y, haciendo un gran esfuerzo, gritó, aparentando serenidad.

- ¡A ver, el caballo de la tienta! (Cap. III, p. 30.)

Pese a este enfrentamiento entre adversarios, José Antonio termina la tienta. Una vez finalizado el espectáculo, se fueron todos los invitados al caserío y Marilinda se volvió a acercar al diestro. El paisaje destella una luz especial y se solidariza con los personajes, puesto que los envuelve con sus colores, identificándose, como en el Romanticismo, con el amor que la pareja se profesa. El cromatismo domina la escena. La poeticidad, el lirismo, el impresionismo literario y el colorido modernista cobran fuerza en este fragmento:

El sol brillaba, a lo lejos del inmenso llano de la marisma, como si tratara de esconderse. La fuerza de sus rayos, ya perdida su intensidad, daba al cielo diferentes matices de color, según la distancia. Por encima de la cabeza del hijo del casero, unas nubecillas delgadas y transparentes como velos se teñían de un verde azulado, que contrastaba con el resto del cielo, en aquella milagrosa puesta de sol. (Cap. III, p. 31.)

Entonces, envuelta de esa aura tan especial, Marilinda se dio cuenta de que José Antonio sangraba y, como damisela romántica, le prestó un pañuelo con encajes de hilo. Él limpió su boca y, como galán enamorado,

la corteja y le pide que lo guarde como si se tratara de “un beso de sangre de unos labios que no tienen a quién besar” (cap. III, p. 31). Ella lo guarda en su pecho como prueba del amor que ya siente el uno por el otro.

El día acabó con una fiesta nocturna en el cortijo, en la que todo el mundo comió y bailó. Dicha fiesta recuerda a la que Ignacio Sánchez Mejías celebró dos años más tarde en Pino Montano con algunos miembros de la generación del 27, que, con motivo del homenaje a Góngora, se reunieron y celebraron una fiesta, en la que no faltaron la música y los bailes. El torero les agasajó con un festejo que no olvidaron nunca, como nos contó Rafael Alberti en *La arboleda perdida*:

Aquella misma noche, fiesta en Pino Montano, la hermosa residencia de Sánchez Mejías en las afueras. [...]. Se bebió largamente. Y desde el fondo infernal de aquella vestimenta recitamos nuestras poesías. [...]. Cuando más absurda y disparatada se iba volviendo aquella fiesta arábica de poetas bebidos, Ignacio anunció la llegada del guitarrista Manuel Huelva, acompañado por Manuel Torres, el “Niño de Jerez”, uno de los genios más grandes de cante jondo. Después de unas cuantas rondas de manzanilla, el gitano comenzó a cantar, sobrecogiéndonos a todos [...].

[...] Fiesta de la amistad, del desparpajo, de la gracia, de la poesía, en la que aún resonaron los ecos –tal vez últimos– de nuestra batalla por Góngora³⁴⁰.

La Marquesa trató de disculpar a su hijo con José Antonio por el incidente del becerro, intentando no concederle importancia al error de éste. Mientras tanto, el señorito Manolo y Marilinda bailaban delante del torero. Ante esta situación, José Antonio expresó su cansancio a la Marquesa y se fue a su antigua casa, que había limpiado con cariño la hija del Melero, enamorada de José Antonio sin esperar nada de él.

En la soledad de su anterior hogar, éste pensaba en Marilinda y miraba el retrato de su madre. Con esta ternura y con la necesidad del

³⁴⁰ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida* 1. *Primero y Segundo libros (1902-1931)*, cit., pp. 286-289.

protagonista de tener a la figura materna a su lado, en un momento triste de su vida, en el que se ha enamorado de una mujer a la que no puede amar, a la que no puede tener con él, termina el capítulo III, en cuyo final observamos que José Antonio se mantiene en su búsqueda hacia la felicidad que tanto anhela.

CAPÍTULO IV: *LA MARQUESA DE LA GAROSA*

El título se lo da Andrés Amorós muy acertadamente, ya que, conforme vamos leyendo este capítulo, vamos advirtiendo la importancia que va adquiriendo la Marquesa de la Garosa en la vida de José Antonio. De hecho, el personaje principal expresa en este apartado el gran afecto que siente por esta mujer, a la que considera una figura materna. Asimismo consigue darle un beso antes de la alternativa, como un hijo a una madre, minutos antes de hacer frente al toro.

Este capítulo está formado por “26 cuartillas y copia mecanografiada en 9 folios”³⁴¹ y se inicia con la despedida al torero en la Estación del Mediodía. Así pues, “El Niño del Albento” era despedido por la noche a lo grande por todos sus partidarios: periodistas, aristócratas, toreros, apoderados, ganaderos... Al día siguiente, el 28 de septiembre, iba a tomar la alternativa en la Plaza de la Maestranza de Sevilla. Hacía cuatro meses de su debut en la misma plaza y en tan poco tiempo había obtenido cuantiosos y sonados triunfos en sus tardes de corrida. José Antonio estaba exhausto y agradecido ante aquel magnánimo acto en la estación.

Cuando llegó el tren, se subió el torero a su coche-cama, acompañado de su mejor amigo José Mari del Río, rodeado de vítores y alabanzas que engrandecían aún más al torero que dentro de poco se iba a

³⁴¹ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LV.

convertir en un gran matador de toros. Los ecos eran tan fuertes que sonaban con “aires de rugido” (p. 33):

- ¡Viva el mejor torero de España!
- ¡Viva el Niño de Albento!
- ¡Viva José Antonio!
- ¡Vivaaa!.. ¡Vivaaa!... (Cap. IV, pp. 33-34.)

La euforia estaba tan desatada que hasta la máquina del tren en la que viajaba José Antonio se ve personificada y vive el mismo furor y orgullo que están sintiendo el protagonista y la multitud:

La máquina, en un movimiento de soberbia, arrastró al tren. En sus explosiones, parecía compartir el entusiasmo de aquella multitud. (Cap. IV, p. 34.)

Este artefacto que sigue el ritmo de los vítores nos recuerda a la personificación que también sufre el tren que transporta a los convalecientes de la guerra, en “El tren de los heridos”, de Miguel Hernández. Si en esta novela la máquina parece moverse positivamente en señal de contento e ilusión con el diestro, en el poema hernadiano la locomotora se convierte en una especie de madre que llora y sufre por los heridos y fallecidos en el combate bélico:

“El tren de los heridos”

[...]

Ronco tren desmayado, enrojecido:
agoniza el carbón, suspira el humo,
y maternal, la máquina suspira,
avanza como un largo desaliento.
Silencio.
Detenerse quisiera bajo un túnel
la larga madre, sollozar tendida.
No hay estaciones donde detenerse,
si no es el hospital, si no es el pecho.
Para vivir, con un pedazo basta:

en un rincón de carne cabe un hombre.
Un dedo solo, un solo trozo de ala
alza el vuelo total de todo un cuerpo.
Silencio.
Detened ese tren agonizante
que nunca acaba de cruzar la noche.
Y se queda descalzo hasta el caballo,
y enarena los cascos y el aliento.
(vv. 26-43, p.673.)³⁴²

José Antonio agradeció los ánimos de su público y la multitud ovacionó aún más al torero. El narrador utiliza una hipérbole y una aliteración onomatopéyica para que el lector se haga una idea exacta de la fortaleza y de la explosión de los gritos proclamadores hacia el nuevo héroe. La enumeración de los adjetivos empleados es significativa:

Una ovación unánime, ruidosa, atronadora, anunció a todos los viajeros que iba entre ellos el triunfador, en quién estaban puestas todas las ilusiones y todas las esperanzas de la mayoría de los aficionados a la Fiesta española. (Cap. IV, p. 34.)

José Antonio estaba muy feliz al comprobar la emoción suscitada por él y la gran cantidad de personas que habían ido a despedirlo. Estaba muy agradecido y no pudo reprimir su alegría con Espeleta, el cual viajaba con él. Sin embargo, Espeleta, siempre es el contrapunto de José Antonio, el Sancho Panza que obliga a éste a descender de las nubes y poner los pies en la tierra. Siempre tiene un consejo que le quita la ilusión, simplemente para que éste se dé cuenta de lo verdaderamente importante y esté centrado en su vida y en su profesión. Por eso, cuando José Antonio le expresa su felicidad ante ese grato momento en que lo han vitoreado, Espeleta le recomienda que: “*Pa está* siempre contento, hay que *quearse* a medio

³⁴² HERNÁNDEZ, M.: *Obra completa I. Poesía*, Edición crítica de Agustín Sánchez-Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, cit., pp. 672-673.

contentar” (p. 34). Ese consejo va más allá y le señala la falsedad y el interés de muchos de estos personajes que dicen adorarlo:

- Te entiendo bien y, sin embargo, no sé lo que quieres decirme con eso.

- Que, de esas cien personas que han *veníó* a despedirlo, habrá... diez o doce que tengan vergüenza. *Cá chillío* de esos que han *pegao* le tiene que *costá* a usted un disgusto. Quitando a una docena de personas a las que les gusta verlo a usted *toreá y discutí* con los enemigos y *triunfa* de ellos en la Plaza, cuando usted esté bien, y que lo quieren porque es usted simpático y tratable y bien *educao*, los demás no abren la boca ni menean una mano sin pensar antes en lo que le van a pedir a usted. El uno, que lo acompañe un día en el paseo, *pa* lucirlo; el otro, que lo hagan representante de una Plaza de Toros o de un ganadero; el otro, que le venda usted toros; el otro, que lo imponga en alguna *corría*; [...]; la mayoría, lo que quieren es dinero. Ya verá usted, *mataó*, ya verá usted, cuando pase un poco de tiempo, cómo hay *mu* poca gente que saque un billete de andén por gusto. (Cap. IV, p. 35.)

Espeleta intenta quitarle al diestro esa venda en los ojos, producto del éxito embriagador; quiere que no se confíe y no se vea engañado por esas gentes que le ofrecen una interesada amistad. Como ya hemos comentado, Sánchez Mejías, por su experiencia, comprende muy bien las palabras de Espeleta, pues él también se vio afectado por ese “mundillo de falsas amistades”. Espeleta amarga el momento de felicidad de su torero una vez más; por este motivo, José Antonio se enfada con su mozo de espadas y no consiente esas dolorosas verdades. Si a Espeleta no le falta experiencia y sabe bien de lo que habla, José Antonio carece aún de ella y, por ello, no entiende las palabras del mozo de estoques, que le causan tanto daño:

- Me parece muy bien que pienses todas esas cosas que dices. Lo que te prohíbo en absoluto es que hables en esa forma a mis amigos. (Cap. IV, p. 35.)

José Antonio prefiere, como don Quijote, seguir contemplando gigantes en vez de molinos de viento. Espeleta, como Sancho Panza, sólo

tiene ojos para los verdaderos molinos, así que destapa la maldad y la hipocresía de las personas que lo rodean, y es capaz de discernir a los amigos de veras, a los amigos que están con uno en lo bueno y en lo malo, sin importarle nada más. De este modo, resalta la bondad de José Mari:

De sus amigos de usted, *mataó* –dijo humildemente Espeleta– se me caería la lengua antes que *hablá* esas cosas. Ahí lleva usted uno –dijo señalando al departamento de José Mari– que *toavía* no le he visto ni *tocá* la *parma* en la Plaza una vez siquiera y sin embargo... lo quiero yo a él tanto como él a usted, que no es poco, pero esa otra gente... (Cap. IV, p. 35.)

Espeleta ha trastocado las ideas de José Antonio, le ha puesto su mundo del revés y, con sus opiniones, le echa por tierra el tiempo de disfrute. El torero no quiere oír las verdades del mozo de estoques porque se siente calumniado cada vez que éste habla mal de los que lo admiran:

Esa gente, como tú los llamas, son partidarios míos y eso es bastante para que tú los respetes. Si no fuera por ellos, que se dejan matar por mí, ni yo sería torero, ni tú, mozo de estoques. (Cap. IV, p. 36.)

Espeleta es claro y tajante desde su propio punto de vista: el torero sólo se hace torero por uno mismo, cuando se arrima al toro. La visión de Espeleta es, en realidad, la visión de Ignacio Sánchez Mejías:

- Uno es torero porque se arrima al toro y el público, que no son esas gentes, llena las Plazas *pa* verlo torear. Y yo soy mozo de estoques aunque se mueran *tó* ellos de repente, esta misma noche. Eso de que se dejan matar por usted, quisiera yo verlo. Los he visto de partidarios de muchos toreros, y *toavía*, cuando vayan a darle un sablazo o a pedirle un *favó*, me *paese* a mí que ninguno de éstos muere por usted... (Cap. IV, p. 36.)

Estas palabras del mozo de espadas le duelen a José Antonio en el alma. José Antonio plantea entonces el tema de la verdad, puesto que, como Segismundo, en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, o como

don Manuel y la Reina Beatriz en *Sinrazón*, la realidad se ve enturbiada y ya no sabe qué es verdad en esta vida. El torero está confuso y desanimado, no tiene claro nada; Espeleta sí sabe cuál tiene que ser la única verdad para José Antonio: el toro. Este principio del toro es la verdad más grande que existe, siente y ama el mozo de espadas:

- [...] Siempre vienes, con tus experiencias, a amargar mis satisfacciones. Parece como si te molestara verme contento. ¿Es que no hay nada que sea verdad en la vida?

- En la vida, no sé. En la vida del torero, habrá algunas verdades pero yo no las conozco. Es decir, hay una verdad que no admite duda: el toro. [...] Lo demás, si no es mentira, yo no sé cómo se llama, pero *verdá* no é. (Cap. IV, p. 36.)

Espeleta se marcha para que José Antonio no se enfade más con él y deja paso a José Mari del Río, amigo de José Antonio. Su intervención es crucial porque vamos a conocer la personalidad de éste, sus buenos sentimientos hacia José Antonio y algunos aspectos relevantes en el mundo del toreo. Cuando José Mari le pregunta a su amigo si le gustan los toros de la corrida de la alternativa, el diestro da una lección magistral sobre la tarea de un lidiador, en la que se trasluce a un Ignacio Sánchez Mejías conocedor del tema por su propia experiencia:

- ¿Te gustan los toros de mañana?

- Es la ganadería que más me gusta. Pero mañana es lo mismo que salgan buenos o malos. Hay tardes en el toreo, que poco importa cómo salga el toro: si sale bueno, se está bien, por las buenas; si sale malo, se está bien, por las malas. El éxito de la tarde de la alternativa de un torero no se le puede confiar a las condiciones de un toro, hay que llevarlo en la voluntad, y sólo hay que pedirle a Dios que no le quiten a uno los pies del suelo. (Cap. IV, p. 37.)

José Mari ofrece su punto de vista, que es distinto al de su amigo, ya que está preocupado por él y no quiere que su vida se vea truncada por los toros. Para éste, José Antonio tiene un porvenir brillante y debe demostrar

nada que pueda ponerlo en peligro. El torero no piensa igual, pues sabe que tiene que salir “dispuesto a triunfar”, sobre todo porque ahora la prensa no lo trata bien. Sabe que debe volver a conquistar a ese sector que tanto lo perjudica y censura. Como ya sabemos, Sánchez Mejías también se vio castigado por periodistas taurinos y personalidades importantes de este campo. José Antonio muestra sus más sinceras reflexiones:

- [...] Cuando no eres nada, todos se esfuerzan en encumbrarte. Ahora que me ven triunfar, los mismos que me ayudaron, me censuran las mismas cosas que antes me aplaudieron. Cuando tu éxito es una cosa que depende de ellos, te tratan con cariño y ponen todo su entusiasmo en que triunfes. Cuando el triunfo te independiza de su vasallaje, parece como si se arrepintieran de haberte ayudado a subir y trataran de tirarte abajo. Ese refrán de «cría cuervos y te sacarán los ojos», se me figura a mí una expresión del despecho de un protector, que cegó de coraje al ver independiente a su protegido. Hay una ley progresiva en la vida que declara independiente al que triunfa, y los amos nunca se avienen, sin cegar de coraje, a tratar como iguales a sus esclavos. El público de toros y su prensa tienen la psicología de los tiranos. (Cap. IV, pp. 37-38.)

En estas reflexiones adivinamos la presencia del escritor que denuncia con firmeza las injusticias que afrontan los toreros en su oficio. De la misma manera, pone al descubierto la corrupción existente en este ambiente taurino desde hace mucho tiempo:

- [...] Dicen que hay en Madrid un aficionado viejo, de gran prestigio entre esa gente, [...] ha sido amigo de muchos toreros y se encargaba de arreglarles, a todos, esos asuntos. Conoce todas esas triquiñuelas y tiene muchas amistades. Le dicen «El Vinatero», porque creo que tiene una bodega en la calle de la Cruz. Parece que no le disgusta mi manera de torear y ha mostrado deseos de conocerme. [...]. Pero, por otra parte, me repugna que los elogios que hagan de mi trabajo se tengan que comprar con dinero. Además, que esos que venden alabanzas, no suelen ser creídos por nadie. La mayoría de la gente [...] sólo hace caso a los cronistas o revisteros y a los corresponsales que, siendo verdaderos periodistas, sienten el decoro de su profesión y no se dejan comprar por nadie. Demostrar a éstos tu agradecimiento, [...] es cosa que te agrada y te satisface [...]. Pero comerciar con el elogio es tan repugnante que no sé quién me produce más odio, si el que vende o el que compra. Yo, mientras cuente con el público, no pienso hablar con

«El Vinatero». Si el público cambia su actitud y me obliga a ello, ya veremos lo que hago. (Cap. IV, p. 38.)

A colación de esta crítica, sale a relucir el personaje de “El Vinatero”, que no cuenta con muchas simpatías y que por dinero es capaz de favorecer a los toreros. El protagonista de la historia no está del todo de acuerdo con contratar sus servicios, ya que prefiere conseguir los triunfos por sus propios méritos y obtener así el favor y la buena predisposición hacia él por parte de los medios de comunicación y de los aficionados. No obstante, sabe que ese mundo es muy complicado y que, quizá, en alguna ocasión se vea forzado a utilizar las mañas de este señor. Si por José Mari fuera, éste ya estaría contratado, pues sufre constantemente por la vida de su amigo:

Ten presente, José Antonio, que luchar en esas condiciones es muy peligroso, en tu profesión. (Cap. IV, p. 39.)

Pese a las condiciones tan duras que el torero tiene que soportar, José Antonio no teme a nada, ni a nadie. Quiere ver la recompensa de sus esfuerzos y demostrarle a la Marquesa su agradecimiento por haber sido como una madre para él, cuando no tenía nada, cuando necesitaba el afecto materno. Quiere además ser alguien victorioso, “echarse a los pies” de la Marquesa y besar su mano. La ternura y el amor que derrochan las palabras de José Antonio contrastan fuertemente con la frialdad y el desagrado que hemos visto anteriormente, cuando se trataba el tema de “El Vinatero”:

- Ni la lucha ni el peligro me asustan. Ya conoces mi historia. Sólo me preocupa el premio del esfuerzo. Si vieras con qué alegría voy a Sevilla... ¡Besar la mano de la Marquesa!... Aquella mano que me acariciaba la cabeza, cuando yo no era nadie; que me daba ropilla, cuando andaba mi carne medio desnuda; que me llevó del brazo al colegio y calzó mis pies, heridos en los guijarros del cortijo. Besar aquella mano, José Mari... Tú no puedes comprender lo que eso significa ahora para mí. ¿Qué me importan las luchas de estos cuatro

años, ni las cornadas, ni los sufrimientos, ni las amarguras aquellas del colegio? ¿Qué son todas esas cosas pasadas, al lado de ésta que me espera? Es el logro de muchos sueños, la satisfacción de grandes deseos. Cada acción suya me hacía pensar en estos momentos: triunfar, ser alguien y venir a echarme a sus pies, cuando mi acción no pueda parecer interesada; y decirle que mi corazón está lleno de agradecimiento, que todo lo que soy se lo debo a ella, y que daría mi vida por la suya, porque ella es el cariño más grande de mi alma. (Cap. IV, p. 39.)

A José Antonio se le llena la boca de palabras bonitas, de elogios y cumplidos hacia la que considera una madre, la Marquesa. También observamos que el protagonista tiene la ilusión y el sueño de ver a la Marquesa y a su padre muy orgullosos de sus logros. Su afán de ser superior se fusiona con la humildad y la humanidad del personaje. Su deseo es el de hacer felices a las personas más importantes, que siempre han estado a su lado brindándole una oportunidad en la vida.

A raíz de esto, el torero menciona a su padre, al que quiere cuidar en la vejez y proporcionarle todo lo que necesite. De este modo, averiguamos que su padre está viviendo en una casa de Sevilla que éste le consiguió. También nos enteramos de que el padre vive con Frasquito Miga, el padre del porquero, personaje odiado por José Antonio, del cual no guarda gratos recuerdos de su infancia, pues siempre le propinaba palabras groseras y ridículas, y en la discusión conseguía llevarse a su terreno a su padre. No tuvo más remedio que aceptar que su padre quisiera vivir con ese amigo, tan despreciable para el torero:

[...] Hace dos meses, cuando vine a Sevilla a instalar la casa de mi padre, me impuso una condición: que tenía que vivir con él, acompañándolo, Frasquito Miga, el padre del porquero. Es un hombre a quien odio con mis cinco sentidos, desde que yo era chico. [...]. Calcúlate cuál sería mi sorpresa al verlo llegar, dispuesto a vivir en la casa puesta por mí con mis primeros ahorros para que la disfrutara mi padre, y oír de boca de éste que, o se quedaban los dos, o los dos se volvíán juntos al cortijo. (Cap. IV, pp. 39-. 40.)

El diestro antepuso todo por la felicidad de su padre, aunque eso significase aceptar a Frasquito Miga. José Antonio explica a José Mari su visión acerca de la vida, del dolor y de la felicidad. Utiliza una desgarradora metáfora para expresar sus ideas, puesto que, a veces, para conseguir la dicha, hay que padecer. Parece que este personaje ha ido evolucionando y transformándose a lo largo de la obra, por lo que ahora es una persona mucha más profunda, como advertimos en esta intervención:

- [...] ¡Mi padre es feliz! ¿Qué importa lo que a mí me cueste? En la vida, no tienen importancia más que nuestras grandes ilusiones. Si, para alcanzar una de éstas, tienes que atravesar unos zarzales que te hieran la piel y te desgarren la carne, ¿qué importa? El dolor pasa y las heridas curan. Las mismas cicatrices te sirven luego de satisfacción, al contemplarlas. Hay que tener la vista fija en una idea y hacer de su logro cuestión de vida o muerte. ¿Qué importan los zarzales, ni las luchas, ni los peligros, ni los sufrimientos? La noche que me escapé del colegio, cerré los ojos y vi mi vida como si los ojos los tuviera en el cerebro. Y, como la vi, he de vivirla, o no viviré otra. (Cap. IV, p. 40.)

Cuando acabaron la conversación, los personajes se fueron a dormir. No obstante, José Mari no pudo hacerlo, ya que se había quedado sugestionado con las opiniones de José Antonio y estaba muy preocupado por los peligros a los que se enfrentaba su amigo. Después de darle muchas vueltas, pudo conciliar el sueño al amanecer. Pero su descanso no fue tranquilo, puesto que una pesadilla le acechaba y en ese mal sueño no hacía más que ver a José Antonio yacente, muerto, envuelto en un traje blanco, rodeado de cirios y de una mujer fea que se reía (quizás la muerte). José Mari despertó sobresaltado, gritando el nombre de su amigo y poniendo en alerta a José Antonio. El torero quiso que le contara el horrible sueño, pues, como muchos diestros, es supersticioso (igual que Ignacio Sánchez Mejías) y, según él, es mejor contar la pesadilla para que no se cumpla.

Por el contrario, José Antonio tiene un sueño opuesto al de José Mari: es un bonito sueño de amor, que no quiere contar con la finalidad de

que realmente le acontezca. Es el sueño con la mujer amada y ansiada desde siempre, probablemente con Marilinda, de la cual está muy enamorado, como le confiesa a su amigo, en un estado de ensoñación:

- [...] Yo, en cambio, he soñado cosas muy bonitas. No te las digo porque quiero que sucedan. Soñé con amores. Nunca, hasta esta noche, había venido una mujer a visitarme, cuando dormía. ¡Y qué bonita era, José Mari! Estoy enamorado de ella y no la he visto más que un momento.

- Pero, ¿quién era? ¿Cómo se llama?

- No sé. Tenía los ojos negros y miraba, como si buscara una cosa que tenía delante. Quise cogerle una mano y se fue. Lo que pasó luego, no te lo digo, porque quiero que suceda. (Cap. IV, p. 42.)

En función de estos hechos, nos damos cuenta de que José Mari representa el plano real, es decir, se manifiesta como un personaje que contempla la difícil realidad del diestro. Representa a su vez el sufrimiento y la aflicción que viven las personas más allegadas o los familiares de los toreros. José Antonio se sitúa en el plano irreal, en el plano del sueño, ya que, aunque sufre diariamente la dureza de su profesión, sueña con la figura de una mujer que lo ame, con convertirse en el héroe que enorgullezca a sus seres queridos, con una felicidad que busca sin cesar...

La noche previa a la alternativa ha estado impregnada de sensaciones muy variadas para el protagonista. Pero aún le quedaba por experimentar una sensación aún mayor. Así pues, al día siguiente, antes de la corrida, “El Niño de Albento” se quedó fijamente contemplando Sevilla, “la ciudad bendita”, inmortalizándola en su memoria, sin poder mediar palabra alguna. Su instante de ensoñación se vio alterado por los aficionados que lo saludaban. En la Estación de Sevilla, José Antonio recibió a su padre y a Frasquito Miga. Después se fue a San Lorenzo y, en la Iglesia, se postró ante el Cristo del Gran Poder para rezarle (acción que aviva la emoción del lector). Luego, fue a la casa de la Marquesa de la Garosa para hacer

realidad una ilusión: saludar y besar a la Marquesa, mostrándole el cariño de un hijo, momentos antes de tomar la alternativa:

En la meseta de la suntuosa escalera de mármol apareció la figura de la señora:

- ¡José Antonio! ¡José Antonio!

- ¡Señora! —y, corriendo hacia ella, cogió entre sus manos la que le tendía la Marquesa y, llevándosela a los labios, puso en un beso toda la ternura de su alma. (Cap. IV, p. 43.)

El diestro tenía que tomar fuerzas en los instantes previos a su corrida. Para ello necesitaba llenarse del amor de sus seres queridos y encomendarse a Dios. Antes de retar a la muerte en la plaza de toros, debía rodearse de su padre, de su fe en Dios y de su segunda madre. Ahora ya puede jugarse la vida porque ha cumplido sus deseos más inminentes. El final del capítulo es apoteósico con ese beso que el torero da a la Marquesa. Con la emoción que provocan sus acciones, el lector se ha visto envuelto en ella de tal manera que, a sus ojos, el hombre se ha engrandecido como persona; el protagonista se ha hecho más hombre con ese acto final tan sencillo y bonito. Una vez que ha crecido el hombre, puede crecer el torero. Es la oportunidad de José Antonio de hacerse un nombre en la historia de la tauromaquia.

CAPÍTULO V: *MARIANO AYARZA*

El capítulo es breve y está compuesto por “6 folios escritos en papel del Hotel Regina, Córdoba (España)”³⁴³.

Tras la alternativa, José Antonio ha tenido un éxito detrás de otro. Ha recorrido un camino de gloria, desde la última vez que estuvo en el cortijo

³⁴³ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LV.

de Albento, encargándose de la tienta. Va adquiriendo una formación sólida y se ha transformado en una revelación, corrida tras corrida. Su perfil de torero valiente está consolidado desde el principio del capítulo, como subraya el narrador: “Terminaba la temporada, que había sido un rosario de continuos triunfos: fuerte, ágil y valeroso [...]” (cap. V, p. 45).

La última corrida de la temporada había sido en Córdoba y había sido muy especial, no sólo por el gran triunfo obtenido, sino también porque era el lugar donde había cosechado sus primeras andanzas taurinas. Además, se trataba de la tierra de su diestro favorito, cuya figura se eleva a la categoría de un Dios para “El Niño de Albento”. Su admiración se veía reflejada en su estilo, porque José Antonio tenía una forma de lidiar muy similar a la de *Guerrita*.

A menudo, el joven diestro se preguntaba qué pensaría de él el más grande de todos los toreros. Pronto comprobó que *Guerrita* y sus seguidores le aplaudieron una faena sensacional de José Antonio.

En dicha corrida de Córdoba se encontraba asimismo Dolores Vivar, aquella mujer casada que lo inspirara en sus inicios y que constituía el gran amor platónico de su buen amigo, Mariano Ayarza. Tanto Dolores como su marido eran amigos y seguidores del torero. Con ellos queda para almorzar.

José Antonio y Espeleta se reían y jugaban como niños. El primero rebosaba alegría a raudales y el segundo se hallaba igual de feliz porque su diestro lo estaba. Aquí se vislumbra que el torero es como un niño con la figura paterna. El mozo de espadas es como el padre afectuoso que tanto necesita José Antonio, cuando tan cerca sentía el aliento de la muerte, debido a su profesión. En esta escena enternedora, ambos personajes se transforman en niños:

- Espeleta –le decía a su mozo de estoques–, antes de vestirme tenemos que echar una lucha grecorromana, a ver quién puede más.

Espeleta, alegre porque lo estaba su matador, aññaba su vejez y, haciendo un cómico movimiento con las manos, a la manera de los luchadores, se enfrentaba con el fuerte mozo, a quien la risa robaba la fuerza. Con un abrazo que quería ser de riña, lo estrechaba contra su pecho, con el afecto de un padre cariñoso, y, haciéndole cosquillas, lo tumbaba en la cama, mientras le echaba en cara su falta de hombría:

- ¿Lo ve usted? ¡Si son ustedes muñecos! ¡Si ya no hay hombres! ¡Si no valéis *pa na!* (Cap. V, pp. 46-47.)

Espeleta hace uso del proceso de *esperpentización* en estas palabras, ya que metamorfosea a su matador y, en general, a todos los toreros, en muñecos. Los transmuta en un objeto, en una cosa, por lo que sufren un proceso de “cosificación”, pero lo hace desde el cariño de alguien que quiere y respeta a su muchacho como un padre. Es más, humaniza incluso a *Guerrita*, el torero endiosado por José Antonio, que es desmitificado, por una parte, por el mozo de espadas, puesto que le indica a su pupilo que *Guerrita* es muy hombre, pero también un chiquillo al que le gusta jugar como a él. En el fondo, Espeleta le viene a decir que todos los hombres llevan dentro un niño, una persona más inocente e infantil. No obstante, por otra parte, el hecho de que su torero favorito sea un hombre sencillo, recto y honrado, que no se deja llevar por aquello que le pueda perjudicar en su oficio, hace que la figura de *Guerrita* sea engrandecida y encumbrada:

-¡Si nos viera *Guerrita!* –dijo, después de un momento de sosiego.

-¡No pasaba *ná!* –contestó Espeleta–. *Capá* era de ponerse a *jugá* con nosotros. No hay *ná* que le guste tanto a los hombres como *jugá*, cuando están solos, como si fueran chiquillos. ¡Y *Guerrita* es *mú* hombre, yo lo conozco bien! Lo que no le gusta a *Guerrita*, ni le ha *gustao* nunca es *hacé* mala vida, no *cuidá* la *salú*, ni hacerle caso a *toa* las mujeres que se deslumbran con el *vestío* de torear, ni *bebé* vino, ni *pensá* en lo que no *pué sé*. Sobre *tó*, eso, *mataó*: no *pensá* nunca en lo que no *pué sé*. (Cap. V, p. 47.)

José Antonio comprende la intención verdadera de Espeleta, el cual tampoco deja de ser un padre cuando quiere darle buenos consejos y desea

evitar que se eche a perder. Sin embargo, José Antonio prefiere cambiar de tema, aunque su mozo de espadas le insiste en que medite el motivo de sus tristezas, pues hace un año que regresó del tentadero y lo ve muy alicaído. Espeleta conoce la causa real: el amor hacia Marilinda. El torero no deja que pronuncie su nombre, ya que ella es lo más sagrado que posee y se enfada con éste por meterse en ese asunto.

Observamos, pues, que la novela está poblada de instantes que contrastan, puesto que oscilan entre el júbilo y el dolor. José Antonio está cautivado por el amor de Marilinda y le apena no tenerla entre sus brazos. Su felicidad de nuevo se ha visto ensombrecida y Espeleta siempre es el que le hace ver la realidad, aunque eso suponga su amargura, como apreciamos en el final expectante del capítulo:

- Pero, ¿a qué te refieres? ¿Qué tristezas son esas? ¿Qué demonios quieres decirme?

- Yo sé lo que me digo y usted también lo sabe, aunque aparente no saberlo. Desde que volvió usted del *tentaero*, ya va *pa* un año, *paese* que lo han *embrujaao*. No tiene usted *má* rato de alegría que cuando su amigo don Fernando le habla de Ma...

- ¡Muérdete los labios y, si cien años te tengo a mi servicio, no intentes pronunciar ese nombre! Maneja mis vestidos y mis capotes y mis dineros; habla de mis partidarios, de las mujeres, de las juergas, de mi toreo; pero de ella, ¡ni una palabra! ¡No lo olvides, Espeleta! (Cap. V, pp. 47-48.)

CAPÍTULO VI: *EL HOTEL REAL DE SANTANDER*

Andrés Amorós ha llamado “El Hotel Real de Santander” a este capítulo, ya que la acción se desarrolla en la habitación del Hotel Real de Santander y en él va a acontecer otro suceso que va a contrariar mucho a los personajes de José Antonio y Espeleta, enfrentándose una vez más y demostrando sus distintos puntos de vista.

El capítulo es breve y está compuesto por “una cuartilla y 8 folios, en papel del Hotel María Cristina de San Sebastián”³⁴⁴. Me imagino que Ignacio Sánchez Mejías estaría hospedado en ese hotel de San Sebastián y se sentiría inspirado por las circunstancias, llevándole a escribir esta pequeña parte de la novela, desarrollada en una posada de Santander.

Nuevamente, el personaje principal se halla inmerso en unos segundos de júbilo, rodeado de amigos y admiradores que celebraban, junto al diestro, los logros cosechados en la Feria de Santander. Pronto, como veremos más tarde, la dicha se convierte en tristeza. Esos minutos de euforia por la corrida se tiñen de acritud, cuando los allí presentes comprueban que la prensa no describe la corrida de toros tal como fue y que las palabras emitidas por los periodistas hacia el diestro no son agradables. Del gozo pasamos a la consternación y a la impotencia:

Mostraban éstos su extrañeza al ver la diferencia que existía entre lo sucedido y lo que había relatado la prensa, a propósito de aquella misma corrida de toros.

Su indignación, expuesta a grandes voces, daba a la habitación un aire de jaula de locos [...]. (Cap. VI, p. 49.)

El tema de la verdad, fundamental en la cosmovisión literaria de Sánchez Mejías, es indispensable en este fragmento. ¿Cuál es la verdad? ¿Qué es real? Desde luego, cada uno tiene su versión de los hechos; sin embargo, en este punto se denuncia que la verdad ha sido tergiversada y contaminada por sus detractores. Se denuncia también la injusticia de que los periódicos no recojan la realidad tal como es. Sin poder evitarlo, el protagonista se ve arrojado al abismo, puesto que, aunque triunfe en la plaza, sus logros no serán proclamados por los periodistas y no tendrá más remedio que pagar con dinero las buenas crónicas taurinas que le hagan.

³⁴⁴ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LVI.

En esta ocasión, el torero no tiene escapatoria, pese a jugarse la vida de forma exageradísima y arriesgada. Asimismo, el peligro formaba parte del torero Ignacio Sánchez Mejías, que, como ya advertían algunos amigos y entendidos de la tauromaquia, tenía que retar a la muerte mucho más que otros si quería ser apreciado en ese círculo complicado de los toros: uno de sus lances temerarios fue mortal para nuestro diestro andaluz, que sucumbió por demostrar que era tan válido y capaz como cualquier otro torero y que su arte era meritorio.

El mundillo de la corrupción en la prensa taurina contrasta profundamente con el mundillo de los escritores aficionados a la fiesta, que con sus galantes y maravillosas palabras intentan encumbrar a los hombres y elevarlos a la categoría de héroes o dioses. Por ejemplo, Mariano Ayarza es un personaje que se siente inspirado por las hazañas de José Antonio y no duda un instante en brindarle los más hermosos escritos. La pureza y elegancia de este personaje se oponen a las intenciones horrendas de “El Vinatero”, que, aunque en este capítulo no aparezca, todos sabemos que, por dinero, es capaz de conseguir magníficas alabanzas hacia los toreros.

Si la felicidad se ha esfumado en este ambiente crispado, cualquier atisbo de ella vuelve a desaparecer para el protagonista, ya que la figura de una mujer le costará a éste otra regañina de Espeleta. Así pues, en medio de la indignación, el botones le entrega a José Antonio una carta de una señorita de la habitación 220. Mientras tanto, el mozo de estoques, que colocaba los trajes y los avíos de torear en una silla, no perdía de vista a su muchacho.

El torero se ausentó unos segundos y Espeleta aprovechó para hablarles a todos los presentes de las grandezas de José Antonio. Su admiración era devoción y veneración. Nadie más podía sentir las con tanta sinceridad. No hay torero más valiente para él. La grandeza del héroe se traduce en estas palabras:

- ¿He visto toreros en la edad que tengo? –y, sin que nadie le contestase, siguió–. *Po* cuando veo *toreá* a éste, *paese* que no había visto *toreá* hasta ahora... Tiene lo *mejó* de *too* los toreros que ha *habío*. Va a la Plaza como el que va a la oficina o a *dá* un paseo con los amigos. Da la impresión de que ha *quita* el peligro del toreo. A *too* el que sale por la puerta de chiqueros, le hace lo mismo. *Pa é*, *too* los toros son iguales. *Paese* que ha *estao metío* en el vientre de una vaca. Como la prensa ha hecho una atmósfera tan mala, en *toas* partes hace el paseo con el público en contra, pero, al segundo lance de capa, ya tiene a *too* el mundo *metío* en el bolsillo. Al paso que lleva, va a *asé* con el toreo una cosa *mú* grande: lo va a *poné* imposible *pa too* el mundo. (Cap. VI, p. 50.)

Espeleta está asombrado ante el ídolo. Para él no existe otro torero mejor. Igual que para Federico García Lorca, en su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, “no hubo príncipe en Sevilla/ que comparársele pueda, / ni espada como su espada, / ni corazón tan de veras”³⁴⁵, para el mozo de estoques, José Antonio es el único príncipe de la fiesta, su forma de torear es superior a la de cualquier diestro y su estela es inalcanzable.

José Antonio posee las cualidades de Ignacio Sánchez Mejías: su valor es su maestría. Como ya hemos ido conociendo, el autor de esta novela toreaba con mucho atrevimiento y, según los testimonios de la época, no daba la sensación de tenerle miedo al toro; de esta manera, Ignacio no le daba importancia al riesgo y su forma de lidiar era muy osada. Sánchez Mejías era para muchos el inventor del peligro absoluto en el coso taurino.

Sin embargo, en la obra se recalca que a José Antonio le falta más responsabilidad en su trabajo, puesto que, en vez de estar en el hotel, en su retiro de concentración, el torero aún no ha vuelto de la cita con aquella mujer que requería su presencia. Espeleta se cerciora de que, dos horas antes de la corrida, el protagonista no ha regresado de su aventura amorosa.

³⁴⁵ GARCÍA LORCA, F.: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas. I. Poesía*, Edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996, p. 620, vv. 102-105.

Mientras lo esperaba, Espeleta preparaba, como era costumbre, los telefonemas que a continuación enviaría; uno de ellos era para la Marquesa. En este lapso de tiempo, el mozo de espadas empezó a preocuparse seriamente cuando pensaba en los peligros del toro. Por eso, igual que un padre que sufre el tormento de saber que su hijo se va a enfrentar a la muerte, cogió una medalla del Cristo del Gran Poder y la besó, pidiéndole que protegiera a su muchacho. La emoción y la expectación típicas del folletín del siglo XIX están insertas en este pasaje.

Éste se enjugaba las lágrimas cuando José Antonio entró muy contento. La tristeza de uno contrasta con la alegría del otro. De hecho, José Antonio advirtió el semblante apesadumbrado y lloroso de su mozo de espadas. La ironía de Espeleta sale a relucir cuando José Antonio le habla de la carta que ha recibido:

- ¿A qué no sabes de quién era la carta?
- ¡Qué sé yo! Lo que estoy seguro es de que no se la ha escrito ninguno de los toros que tiene que *toreá* dentro de una hora... (Cap. VI, p. 52.)

Esta irónica forma de decirle las cosas está cargada de exasperación y enojo, y da paso al reproche, ya que Espeleta vuelve a insistirle en que es antes la obligación que el deseo. Su profesión está por encima de todo, porque los toros no perdonan la vida en un momento de despiste o de cansancio. Los amores de don Juan han de quedar relegados a un segundo plano, pues conquistas amorosas y enfrentamientos con el toro son acciones completamente opuestas. En estas reprimendas, Espeleta le da a elegir entre “don Juan Tenorio” o “El Niño de Albento”. Incluso él mismo propone ser el “Chuti” que acompaña a don Juan o el Espeleta que custodia al torero:

- ¡Déjate de toros, Espeleta!
- ¿Qué me deje de toros? ¡Bueno!... Casualmente, yo estoy deseando no *vé* ni uno delante de mi vista. Pero del *too*, a medias, como

usted quiere: o hay que *dejá* los toros, o hay que *dejá* las conquistas. *Too*, a un mismo tiempo, no *pué sé*. Si quiere usted, dejamos los toros y nos dedicamos a las conquistas. A mí, lo mismo me da *hacé* de Chuti que de Espeleta. Pero Chuti y Espeleta al mismo tiempo, no, eso no *pué sé*, porque luego paso *mí* malos ratos en la Plaza. (Cap. VI, p. 52.)

José Antonio no puede reprimir su satisfacción y le relata su hazaña amorosa con Concha, la amante de un viejo rico que está veraneando en San Sebastián y, aprovechando la ausencia del adinerado señor, sólo tenía esa ocasión para verse en el hotel con ella. Aunque ésta no va a asistir a la corrida de toros, él le va a dedicar los aplausos a esta bella mujer, convertida ahora en su musa, en su motivación. José Antonio se sincera ante Espeleta y desnuda su alma para confesarle que ha de dedicarle sus triunfos a alguna mujer y, puesto que el verdadero amor es imposible y no puede tenerlo, tiene que pensar en otra posibilidad para continuar y poder torear. Su empeño ha de ir dirigido a un amor que no encuentra. Él no tiene nada: no tiene madre, no tiene novia, ni mujer, ni hijos, y se siente más solitario y desmotivado que nunca. Por eso, ha de inventar una ilusión que le permita hallar el rumbo de su vida y triunfar en los toros. El amor es lo único que da sentido a la existencia de José Antonio:

- ¡[...] Toreo por ella! Muchas veces, salgo a la Plaza sin saber por qué salgo. Empiezo a buscar en mi imaginación a quién dedicarle mi esfuerzo y no doy con un nombre. El único que se me ocurre, ¡está tan lejos y es tan improbable, que ni siquiera puedo pensar en él!... Y, entonces, sales sin ilusión: si el toro es bueno, te aplaude el público; si es malo, te chinchas... Tú dirás que se gana con mucho dinero, pero eso no es bastante, Espeleta. Todo el oro del mundo no es suficiente, en algunos momentos, para obligarte a entregar tu vida. La vida se juega por un ideal, por una ilusión, por alguien que sea para ti, tanto y más que la propia vida: por una madre, por una novia, por una hija... Por eso, cuando por hábito se la juega uno, es doloroso no tener a quién ofrendarla. Esta tarde –añadió, en tono de broma–, como tengo novia, me la juego por ella, y no habrá más que aplausos. (Cap. VI, pp. 53-54.)

El protagonista ha de construir una realidad sólida para jugarse la vida en el ruedo; por ello, tiene que inventar el sueño de un querer, de una novia. Espeleta ha de aceptarlo con resignación, ya que su muchacho debe estar estimulado para afrontar la corrida de toros. José Antonio es como Segismundo, pues son personajes que se sienten encerrados en una realidad sin amor y sin libertad; ambos desean un sueño, una ilusión, para liberarse de la pena tan grande que los amarra. Son personajes que viven en su triste soledad, que necesitan sentirse vivos en una realidad lamentable que les oprime todos los sentidos y todas las emociones. Son dos seres humanos abocados a un destino muy difícil y complejo. Pero, además, José Antonio es como *Joselito*, el cuñado de Ignacio Sánchez Mejías, puesto que ambos viven con la tristeza y la exigencia de tener a su lado a un gran amor, y requieren precisamente que ese amor les guíe en su camino por la vida.

CAPÍTULO VII: «*EL VINATERO*»

Este capítulo es muy breve. Está formado por “5 cuartillas a lápiz”, como nos indica Andrés Amorós en su introducción a la novela³⁴⁶. También afirma Andrés Amorós que el título y el párrafo inicial, que aparecen entre paréntesis, son suyos³⁴⁷.

Es un epígrafe oportuno, ya que todo el capítulo versa sobre la figura de este personaje tan sombrío, cuyo nombre es “El Vinatero”. En este apartado, se detallan más las acciones de esta persona que ya ha sido mencionada en la novela anteriormente.

Para que sigamos el hilo argumental de la novela, sin perdernos, Andrés Amorós establece, entre paréntesis y con letra distinta, como ya

³⁴⁶ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LVI.

³⁴⁷ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LVI.

hemos señalado, un inciso que nos sirva para situar la acción en un contexto determinado. Por eso, esta aclaración subraya lo siguiente:

(En otro viaje en tren, José Mari, ayudado por Espeleta, sigue intentando convencer a su amigo José Antonio para que procure influir sobre la prensa y frenar la campaña periodística contra él.) (Cap. VII; p. 55.)

El capítulo se inicia con una intervención de José Antonio, en la que le resta importancia a su situación con los periodistas taurinos y en la que exclama que muchas personalidades, como actores, políticos, cantantes, sufren el mismo acoso. Sin embargo, él tiene una oportunidad que éstos no poseen: puede silenciar a muchos detractores en la plaza de toros y puede demostrar su arte y su valentía cada vez que sale a torear:

[...] En las Plazas de Toros se acaban todas las campañas. Allí, no hay más remedio que tocar las palmas y meterse la pluma estilográfica en el bolsillo. [...]. (Cap. VII, p. 55.)

En estas palabras oímos la voz de Ignacio Sánchez Mejías, que también se jugaba la vida en los ruedos, demostrando su fiereza ante el toro. Igualmente, es el momento en el que éste ha tenido que luchar contra la prensa y sus enemigos. No olvidemos que 1925 no es sólo el año en que escribe su novela, sino que es también el año en el que se dedica a combatir las malas críticas redactando artículos periodísticos, en los que se defiende de los ataques propiciados contra él y contra las injusticias que sufren los diestros en el ruedo.

Su amigo José Mari expresa, como ya hiciera en el capítulo IV, su preocupación e indignación ante las circunstancias. Sufre por la vida del torero, pues sabe que, para “silenciar bocas”, ha de arriesgarse en exceso y teme que un día quede atrapado por las sombras de la muerte. Por ello, le

aconseja que entre en el juego y sea espléndido con la prensa. Subraya, además, de su coraje y de su valor, la generosidad del diestro.

“El Niño de Albento” demuestra su honradez y su buena voluntad, ya que no está dispuesto a caer tan bajo. No es capaz de conceder dinero a sus adversarios. Su orgullo le impide contratar a “El Vinatero” y no deja que José Mari lo convenza. El torero es, pues, todo corazón y pundonor:

[...] Lo que me pasa es que no sé en qué forma hay que darle el dinero a nuestros enemigos. Yo sé cómo se invita a un amigo, o se le obsequia con un cigarro puro, o un caballo, o una fortuna, pero no me pidas que, a una persona que me está insultando y calumniando, le dé una sola peseta, porque no sé cómo se hace. No comprendo yo cómo podría, en ese momento, gobernar mi mano para que no se le enterrara la moneda en su carne, al contraerse de coraje. [...]. No insistas sobre eso, que hay una cosa, superior a mí, que me impide hacerlo. (Cap. VII, p. 56.)

Esa “cosa superior” que impide a José Antonio llevar a cabo tratos con “El Vinatero” es la dignidad. Éste intenta variar el propósito de la conversación; trata una vez más de quitarle importancia a la situación y pretende hablarle de un amor de Sevilla, pero José Mari no está dispuesto a que silencie sus palabras, a que intente disuadirlo. Su sufrimiento se convierte en exaltación, puesto que ruega a su amigo que solucione este delicado problema:

- Vamos a comer, José Mari. Dejemos esta conversación. De otra cosa más interesante tenemos que hablar: he conocido a una muchacha de Sevilla que...

- ¡Que nada! ¡Qué quieres cambiarme la conversación y no lo consigues!... No hablo más contigo, ni como aquí, ni te veo torear, ni sigo siendo amigo tuyo mientras no me prometas que vas a arreglar este asunto. (Cap. VII, pp. 56-57.)

José Mari no le da más alternativa y es drástico en sus afirmaciones. Su tenacidad hace efecto en José Antonio que, para alentarle, le promete que hablará con “El Vinatero”, con el fin de que todo se arregle

favorablemente. La insistencia del amigo hace que el diestro no tenga más remedio que sopesarlo en contra de sus principios. El torero desea hacer caso omiso al incidente y prefiere conversar de temas más agradables con su amigo, volviéndole el sosiego tan anhelado para éste. Para ello, no duda en relatarle sus amores con una mujer sevillana, mientras que entran en el coche-comedor del tren. Le hace una descripción de la señora, la cual responde al modelo de la típica mujer española, puesto que es alta, morena, ojos oscuros y cabello negro, igual que todas las damas conquistadas hasta ahora. Y con la fantasía idealizada del personaje finaliza el capítulo.

CAPÍTULO VIII: *CARTA A MARILINDA*

Andrés Amorós ha denominado así este somero capítulo. Efectivamente, como el mismo título indica, esta sección está constituida por la misiva del torero al amor de su vida. El editor nos dice al respecto que es “un intermedio lírico”, en el que se señala que “sigue viva la historia de un amor no aceptado socialmente”³⁴⁸. Precisamente este capítulo, formado solamente por “dos cuartillas, en papel del Club *Joselito*”³⁴⁹, aborda los sentimientos de José Antonio hacia Marilinda. Parece una carta sacada de una novela del Romanticismo, en la que el héroe, destinado a un amor imposible, cuyo final es nefasto, ama a una heroína inalcanzable por su elevada clase social.

El protagonista hace alarde de una elegancia estilística en su lenguaje escrito. A través del lirismo, expresa lo que alberga en el interior de su alma y se sincera por completo. Le confiesa a su amada que, aunque jamás fue vanidoso ni soberbio, sino simplemente un hombre humilde, desde que sabe que ahora ella corresponde ese amor prohibido, se siente un ser

³⁴⁸ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LVI.

³⁴⁹ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LVI.

divino. Él es el elegido y, por este motivo, es el hombre más feliz del mundo. El amor de Marilinda completa y da brío a su existencia:

Pero, ¡ahora!... Ahora, Marilinda, desde que tú me has dicho que me quieres, me parece que no soy lo mismo que los demás. Me creo un elegido, un dios.

¿Quién podría gozar de mi dicha? Ni siquiera sé comprenderla... ¿Hay más felicidad en la tierra que ser querido por ti? Y, como tú eres única, sólo yo puedo paladear esa felicidad.

¡De qué buena gana lo diría, a voces, a los que me rodean! Yo, el que ustedes admiran tanto, el Artista, el Valiente, el Sabio... soy feliz solamente porque me quiere Marilinda. (Cap. VIII, p. 60.)

José Antonio es un ser que oscila entre la alegría y la pena, de ahí la importancia de la revelación del amor de Marilinda. Ésta se torna en la verdadera razón para seguir luchando en la vida. Es la fuerza auténtica que le permite alcanzar esa felicidad ansiada. Este motivo se observa en otras producciones literarias de Ignacio Sánchez Mejías, donde encontramos personajes que necesitan el amor para darle sentido a su existencia: la Reina Beatriz, en *Sinrazón*, se enamora del doctor Ballina, se muestra triste y contenta al mismo tiempo por este amor y, al igual que el doctor Ballina, cree que dicho amor la salvará de la locura, aunque su desenlace sea desastroso; en *Ni más ni menos*, Raffles ama a Adriana, la necesita una vez muerto y su amor por ella lo convierte en una especie de Dios que, para darle la dicha, domina un mundo atroz, aunque eso signifique la perdición de ambos. En general, en todas sus obras de teatro encontramos seres “a medio realizar”, esto es, personajes incompletos que buscan constantemente una felicidad que parece no llegar y mantienen una oculta lucha interior que, la mayoría de las veces, les lleva al desastre. El destino no suele favorecer a sus personajes. Todos parecen sencillos, pero son complejos y sufren y aman al mismo tiempo.

José Antonio es, pues, uno de esos personajes que, movidos por la pasión, anhela una fortuna que parece no lograr nunca en su vida.

Marilinda lo llena de luz, le proporciona la ilusión, la motivación y la esperanza que ha estado esperando desde que nació. En definitiva, la heroína da sentido a la vida de un héroe que, hasta entonces, se sentía desgraciado. El lector, que se halla identificado con el protagonista, empieza a tener confianza en el amor imposible de los enamorados y puede imaginar un final feliz.

CAPÍTULO IX: *EL VIAJE A MÉXICO*

Esa esperanza de la que hablábamos parece disiparse en este capítulo, donde se manifiesta especialmente el estado de ánimo de un melancólico torero, al cual parece faltarle el aliento que había recobrado en el apartado anterior.

Este último capítulo de la novela está formado por “29 cuartillas, 4 a pluma y el resto a lápiz, corregidas todas a lápiz, en papel timbrado del barco (el grabado de un trasatlántico y la inscripción: «On board the Cunard R. M. S. Mauretania») y papel para enviar telegramas desde allí («Message for Transmission. Westbound. The Cunard Steam Ship Company Ltd. Wireless Department»). Y copia en 8 folios mecanografiados”³⁵⁰.

Su travesía por mar debió inspirar estas páginas a Ignacio Sánchez Mejías que sitúa a su protagonista en un idílico océano, cuya fuerza y belleza serán determinantes para José Antonio. Así, la profundidad del mar se identifica con la profundidad del corazón del protagonista, como se irá manifestando en la lectura del capítulo.

Éste comienza con la personificación de una noche que “amenazaba con echarse encima” (p. 61). El “Celandia” estaba sujeto aún al muelle,

³⁵⁰ AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LVI.

preparado para zarpar. Ignacio Sánchez Mejías no escatima en la descripción de todos los pormenores del ambiente marítimo: su embarcación, los pasajeros, los equipajes, la tripulación...:

El último cable que sujetaba al muelle al “Celandia” golpeó, suelto, el costado del buque. La maquinilla de proa, enrolándolo en uno de sus carretes, tiró de él hasta recogerlo por completo.

La gente de a bordo, experimentada con la frecuente práctica, iba acomodando a pasajeros y equipajes, atendiendo con exquisita solicitud a los apuros de los inexpertos viajeros.

Éstos, una vez averiguados sus camarotes, volvían atropelladamente a la cubierta y, apoyados en la borda, se despedían efusivamente de los familiares que, llenos de verdadera angustia, se apiñaban sobre los muelles del embarcadero.

Algunos corrían por el borde hasta el extremo saliente del barco, que, atrevidamente, se metía mar adentro. Allí trazaban innumerables adioses con sus blancos pañuelos, que más bien parecían bandadas de gaviotas, dispuestas a seguir la ruta del paquebote.

Sonó un fuerte silbato de despedida y el «Celandia», con la proa hacia América, se fue alejando de España.

Poco a poco, se fue despejando la cubierta. Algunos pasajeros se acomodaban en los cómodos balancines [...]. La marinería se ocupaba de los últimos detalles mientras la servidumbre, correctamente uniformada, cargada de paquetes y maletas, dando a las estrechas galerías de los puentes bajos el aspecto de un hormiguero humano. (Cap. IX, pp. 61-62.)

Este entorno tan detallado nos recuerda a la despedida del Titanic antes de poner en marcha la máquina más rápida de su época (como evidencian los documentales y las películas sobre ese trasatlántico) o a las descripciones de las novelas de Julio Verne o Charles Dickens, autores quizás conocidos por Ignacio Sánchez Mejías.

En medio de este bullicio descrito, hallamos al protagonista que se dirigía a la popa del barco a divisar cómo se iba alejando de su patria. En estos instantes, José Antonio experimenta una emoción y expectación que le llevan de nuevo al recuerdo, a través de la técnica del *flash-back*, tan usada por el narrador de la historia. No podía evitar pensar en las luces de la Feria andaluza y sentir también los nervios, motivados por su primer viaje al Nuevo Mundo y por su estado de ánimo:

A lo lejos, las luces del puerto traían a su imaginación la iluminaria de su Feria andaluza. Sentía una inquietud desconocida, que no sabía si atribuir a ser la primera vez que atravesaba el océano o a las circunstancias que rodeaban ese viaje. (Cap. IX, p. 62.)

José Antonio se ensimismó ante la belleza del agua y su misterio le condujo al pensamiento de la amada. La nostalgia y la poeticidad invaden al protagonista. La marcha del barco, con sus estelas en la mar, simboliza la despedida a Marilinda. La ilusión que desbordaba a José Antonio en aquella carta a Marilinda se ve arrebatada por las desesperanzadoras palabras de la Marquesa, que obligan a éste a renunciar al amor de la muchacha y a embarcarse rumbo a México, para probar suerte en los cosos taurinos americanos, tal como hiciera el propio Ignacio Sánchez Mejías. Su contrato en México representa el forzoso olvido a la mujer que más quiere. La soledad del mar es la soledad del personaje principal, que deja cabalgar su imaginación para evocar momentos muy dolorosos:

- ¡Hay que olvidar eso, José Antonio! Es una quimera que sólo te traerá disgustos y contrariedades. Además, es imposible. Su padre no consentirá nunca y la más leve insinuación sería considerada por ella misma como una ofensa. Tú no podrás dudar de que yo te quiero, ¿verdad? Pues por eso mismo te digo que olvides esa locura. Acepta el contrato que te ofrecen en México y vete. Hay muchas mujeres de tu clase que te pueden hacer feliz: ya encontrarás alguna que te guste. Pero, de lo otro, ¡ni lo intentes, José Antonio! No debes ni pensar en su nombre, siquiera. ¡Vete lejos y olvida, olvida!... (Cap. IX, p. 63.)

Conceptos claves pronunciados por la Marquesa en estas palabras evocadas: “quimera” y “locura”. Ambos son fundamentales en las obras de Ignacio Sánchez Mejías. De nuevo, la realidad se ve contaminada por la sinrazón y la tenue barrera es sobrepasada. Estos términos conllevan asimismo a ese amor imposible del que hemos estado hablando durante el análisis de esta novela. Pero no es un amor imposible cualquiera, es el amor imposible de los románticos del siglo XIX, que usaron el tradicional “amor

cortés” medieval en sus obras y lo expresaron a través de personajes que son incapaces de lograr la felicidad, pues el hado les arrebató una y otra vez cualquier atisbo de fortuna. José Antonio, que hasta ahora había sido un don Juan Tenorio, deseoso de conquistar mujeres y anteponía sus aventuras amorosas a cualquier cosa, cae en las trampas del verdadero amor, enamorándose de una mujer inalcanzable, cuya familia no lo acepta, como también sucedía a don Juan Tenorio y doña Inés.

El galán no tiene posibilidades, ya que el clasismo le gana la batalla. Aunque la Marquesa siempre lo ha tratado como a un hijo y, por tanto, como a alguien de su mismo estrato social, finalmente evidencia que en realidad José Antonio no es uno más, sino alguien mucho más inferior, que merece una mujer de su misma índole. Cuando éste piensa en las palabras de la Marquesa (“Hay muchas mujeres de tu clase que te pueden hacer feliz: ya encontrarás alguna que te guste”, p. 63), se siente todavía más humillado por su estrato; la herida del alma se ha abierto enormemente, haciéndose demasiado grande como para levantarse de su caída.

El protagonista no puede dejar de pensar en su conversación con la Marquesa, que golpea su mente incesantemente. Recuerda además lo que él le dijo a ésta, derrochando el último suspiro que le queda, la última señal de orgullo que lleva inserta en su personalidad, para exclamar que, pese a que no puede hacer nada por conquistarla, no puede olvidarla porque forma parte de su ser. Declama una y otra vez el nombre de Marilinda. Necesita mencionarlo y gritarlo para hacer presente el amor inolvidable que siente por ella. Hasta ahora ésta se había convertido en la persona que daba ímpetu a su corazón y a sus acciones y que hacía que luchara en esta vida. Sin ella, la inquietud y el desánimo han vuelto a su alma:

Me dijo usted que me fuera y aquí estoy, de camino; que nada intentara y nada intenté; que no la nombrara y no salió su nombre de mis labios. Pero, olvidarla... Olvidarla no puedo, señora. No puedo olvidarla,

como uno no puede olvidar de sí mismo, porque la llevo metida en la cabeza y en el corazón y en la sangre y en todo mi cuerpo: no hay un átomo de mi ser que no esté lleno de su presencia... ¡Marilinda, Marilinda! Ahora que nadie me oye, quiero nombrarte por todas las veces que dejé de hacerlo. ¡Marilinda, Marilinda!... Olvidarte, no, Marilinda. Olvidarla, no, señora: no puedo olvidarla ni un momento. Yo seguiré mi vida y, de acuerdo con sus consejos, buscaré en las mujeres de mi clase –dijo con ironía– si no felicidad, lo que puedan darme y yo pueda tomar de ellas. Pero olvidar a Marilinda... ¡qué más quisiera yo! La mayor inquietud de mi vida, mi único desasosiego, lo único contra lo que no puedo luchar, lo que de noche me desvela y de día me entristece, lo que no me deja vivir con calma... Marilinda, [...], yo no quiero quererte, yo sé que no debe quererte, que es imposible que tú me quieras nunca, pero... ¿qué hago, señora, si no puedo olvidarla, si la tengo aquí dentro, si no miro a una cosa que no me refleje a Marilinda?... (Cap. IX, pp. 63-64.)

Las contemplaciones que José Antonio realiza del mar, revisando su vida y su tristeza, acordándose de su amor por Marilinda, tan alejado de su existencia, recuerdan las mismas contemplaciones que Juan Ramón Jiménez hace de la inmensidad marina, extrañando a su amada y suscitando una amplia serie de emociones en el poeta. Por eso, Juan Ramón Jiménez, cuando se encuentra por primera vez ante el gigantesco océano, en *Diario de un poeta recién casado* (1916), igual que nuestro protagonista, va a sentirse invadido por muchas sensaciones, como la de la soledad o la del amor hacia una amada que no puede olvidar:

XXVII

¡Tan finos como son tus brazos,
son más fuertes que el mar!

Es de juguete
el agua, y tú, amor mío, me la muestras
como una madre a un niño la sonrisa
que conduce a su pecho
inmenso y dulce...

(*Diario de un poeta recién casado*, p. 121)³⁵¹.

³⁵¹ JIMÉNEZ, J. R.: *Diario de un poeta recién casado*, Edición de Michael P. Predmore, Cátedra, Madrid, 1998, p. 121.

XXIX

SOLEDAD

En ti estás todo, mar, y sin embargo,
¡qué sin ti estás, qué solo,
qué lejos, siempre, de ti mismo!
Abierto en mil heridas, cada instante,
cual mi frente,
tus olas van, como mis pensamientos,
y vienen, van y vienen,
besándose, apartándose,
en un eterno conocerse,
mar y desconocerse.
Eres tú, y no lo sabes,
tu corazón te late y no lo siente...
¡Qué plenitud de soledad, mar sólo!
(*Diario de un poeta recién casado*, pp. 121-122)³⁵².

XXX

MONOTONÍA

El mar de olas de zinc y espumas
de cal, nos sitúa
con su inmensa desolación.
[...]
¡No es posible salir de este castillo
abatido del ánimo!
Hacia cualquiera parte –al oeste,
al sur, al este, al norte–,
un mar de zinc y yeso,
un cielo, igual que el mar, de yeso y zinc,
–ingastables tesoros de tristeza–,
sin naciente ni ocaso...
(*Diario de un poeta recién casado*, pp. 122-123)³⁵³.

Todas estas emociones experimentadas por el poeta ante la presencia regia del mar se parecen a los sentimientos percibidos por José Antonio en la novela, el cual, a través de la contemplación, trae a su memoria todos los destellos de su amor y de su frustración. Pese a la gran desesperación del protagonista porque ha tenido que abandonar a su Marilinda, éste saca de su interior una pequeña esperanza. Su orgullo y su casta hacen que el personaje principal quiera luchar por Marilinda y, por eso, sueña con el instante en que pueda expresarle todo su amor:

³⁵² JIMÉNEZ, J. R.: *Diario de un poeta recién casado*, cit., pp. 121-122.

³⁵³ JIMÉNEZ, J. R.: *Diario de un poeta recién casado*, cit., pp. 122-123.

¡Marilinda, Marilinda!... El día más feliz de mi vida será el día en que pueda decirte cómo te quiero... ¡Sí, llegará ese día! (Cap. IX, p. 64.)

En esta última exclamación, José Antonio nos recuerda al personaje de Scarlett O'Hara³⁵⁴, en la famosa película *Lo que el viento se llevó* (1939) –basada en la novela de Margaret Mitchell–, cuando ésta, al final de la película, expresa que “realmente, ¡mañana será otro día!”, pues tiene la esperanza de que Rhett Butler volverá algún día con ella, a pesar de la ruptura fulminante de los enamorados. José Antonio y Scarlett son personajes muy orgullosos, cuya fuerza interior les hace no rendirse nunca, aunque las circunstancias sean adversas.

Espeleta llega en el momento oportuno, pues sorprende a su muchacho hablando solo y cavilando. Lo conoce bien y descubre la angustia en su mirada y en su voz. Intenta animarlo, como un padre alienta a un hijo. El mozo de espadas muestra siempre sus buenos sentimientos y su fidelidad hacia el protagonista, convirtiéndose en un amigo inseparable. Por eso, le pide que contemple la luz de la luna y de las estrellas, ya que éstas son las dueñas del destino de todos y, con su resplandor, nos guían y nos reservan algo bueno para cada uno de nosotros; sobre todo, no quiere que José Antonio olvide que, a sus 23 años los astros le deparan un magnífico futuro:

¡Arriba, hombre! ¡Póngase usted en pie, que no le veo! *Asín*, mire usted *pa* allá: ¿ve usted el reflejo que hay allá a lo lejos? *Pó* es la luna, que viene de alumbrar en otro mundo. ¡[...] y no deje usted nunca de *mirá pa riba*, que *cá lú* de esas que se ven en el cielo tiene *encerrá* una sorpresa *pa* uno, cuando se tienen 23 años! (Cap. IX, p. 64.)

³⁵⁴ Andrés Amorós, en su “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LX, también considera que las palabras que José Antonio exclama en la página 67 de la novela (“Que, si te va la vida en poseerla, poco debe importarte si la pierdes, para conseguirla”) recuerdan al juramento de la protagonista de *Lo que el viento se llevó*.

El mozo de espadas quiere alejar de allí al torero, ya que teme que pueda hacer una locura. Es más, expresa su temor a la oscuridad, elemento tenebroso y temible en la vida y en la literatura, y a la imponente agua del mar, elemento que suele simbolizar en muchos escritores, como García Lorca o Antonio Machado, la muerte:

¡Ámono de aquí, mataó, que esto está mío oscuro y a mí me da mieo la oscuriá, cuando hay tanto peligro alrreó! ¿No le da a usted mieo de ese ruío del agua que no se ve? (Cap. IX, p. 64.)

Si a Espeleta le produce respeto y le horroriza el ruido del mar en la negrura de la noche y en la profundidad oceánica desconocida, cuyo fin parece no existir, a José Antonio no le asusta nada de eso y, metafóricamente hablando, le confiesa que está muy habituado a ese ruido diario y a ese abismo tenebroso. No olvidemos que José Antonio ha de batallar contra las críticas que recibe en su trabajo y contra los impedimentos que le van dificultando su supervivencia. Además, utiliza un símil que desprende fuerza, ya que compara su vida con la de los barcos: igual que éstos luchan contra las olas y el viento, él protagoniza un combate fiero ante los obstáculos que le va poniendo el destino en su camino. Por mucho que tropiece y se derrumbe, su afán de superación le hace levantarse de la caída y salir hacia delante. Sin embargo, el barco puede llegar a puerto seguro y vararse, pero él no tiene a nadie que lo acoja y le haga la vida más tranquila:

[...] ¿Cómo quieres que me dé miedo ese ruido si hace años que no oigo otra cosa? Ya me acostumbré. Mi vida es como la de estos barcos, que necesitan de toda la fuerza de sus máquinas contra las olas y contra el viento; así, van por la vida dejando en un puerto lo que tomaron en otro. No tienen suyo más que eso, la fuerza de la máquina. Se diferencian de mí en que ellos tienen un puesto donde descansar, y yo, cuando lo intento, se levantan las olas más fuertes que nunca y me echan a la mar, como si yo no tuviera derecho a disfrutar con el sosiego de la bahía. (Cap. IX, p. 65.)

José Antonio se ve incesantemente lanzado al precipicio, sin poder hacer nada por evitarlo. Éste quiere llegar a la bahía, a buen puerto, representado por Marilinda; no obstante, no le permiten hacerlo. Espeleta le recomienda que mire hacia otros horizontes y descubra otros puertos que le otorguen la felicidad. A veces, obstinarse en lo que no se puede alcanzar hace que el camino sea más pedregoso y complejo, por lo que nunca se consigue el bienestar, sino que, de este modo, uno se encierra más en la pena y en el dolor:

¡Busque usted otro puerto, *mataó!* No sé emperre usted en el que tienen tantas dificultades, que hay muchos en el mundo... (Cap. IX, p. 65.)

El lenguaje empleado por ambos personajes es muy metafórico, especialmente por el torero que, por primera vez, confiesa sus temores a su mozo; el mismo Espeleta aclara las metáforas utilizadas y comprende a su muchacho, porque, como figura casi paterna, está muy encima del torero:

- Y, ¿quién te habló a ti de esas dificultades? ¿Cómo lo sabes tú?
- Usted mismo, *mataó*. Usted mismo me acaba de decir: es la primera vez que me habla de eso y ¡hay que ver cómo lo ha hecho! Usted, un barco; y ella, una bahía: ¡poca *clariá* gasta usted conmigo! Menos mal que a mí no me hace mucha falta. Como no tengo *ná* que *hacé má* que estar pendiente de sus cosas, no necesito que usted me hable *pa* adivinar lo que le pasa. (Cap. IX, p. 65.)

No hay nadie en el mundo que entienda mejor los sentimientos de José Antonio que Espeleta porque éste es fiel y leal con el torero, lo aprecia, lo venera, está muy pendiente de éste e, incluso, daría la vida por él. Espeleta es un Sancho Panza, capaz de asistir y de no abandonar a su caballero andante cada vez que se le presenta una aventura con final desastroso. De hecho, en una amplia intervención, el mozo de espadas le dice a José Antonio que cambiaría todo aquello que le hace daño. Como

noble escudero en la senda de la vida, no quiere verlo sufrir, se desvive por él y por su felicidad y le insinúa la pena que siente al verlo destrozado, al verlo sufrir por su padre y por estar enamorado de un imposible. Se siente también afligido por los esfuerzos tan duros que debe hacer el torero y le expresa su amor paternal e incondicional, como podemos observar aquí:

Cuando lo veo *encorajinao* por las cosas que inventan contra usted algunos periódicos, me gustaría *sé* fuego *pa* *hasé* cenizas *tóo* esos papeluchos. Cuando un enemigo inventa una calumnia *pa* molestarlo, me gustaría *sé* el periódico que *má* se leyera en *tó* el mundo. ¿Cómo *pué* usted pensar que yo me burle *si*, tan viejo como soy y con un *mieo* que me asustan hasta los abejorros, he *querío sé* toro *arguna vese*, *pa* que armara usted un escándalo sin que le *rosaran* una lentejuela? Aunque me dé pena, cuando lo veo *mirá pa* el campanario de la Giralda, no piense usted nunca que me burlo, *mataó*. Yo no sé cómo se quiere a los hijos, porque no los he *tenío* nunca, pero por lo que he oído decir, debe de *sé* así, como yo lo quiero a usted. Si *tóo* lo que lo rodea quisiera allanárselo, no he *pensao* nunca en *cogé* el campanario y ponérselo en las manos, porque no le gustaría, *separao* de la torre. Usted está *enamoraao* de *toa* la Giralda y la Giralda entera no se le *pué poné* en las manos: había que *haserla porvo* y, eso, no podemos nosotros ni pensarlo siquiera. (Cap. IX, pp. 66-67.)

En estas palabras se adivinan no sólo los sentimientos tan puros y nobles del mozo de estoques hacia el protagonista, sino también una serie de consejos para que su muchacho no sufra tanto. Intenta hacerle comprender que a veces uno no puede aspirar a tanto y alcanzar algo que es superior a nosotros. Por eso, a través de la imagen metafórica de la Giralda, le hace ver que no debe aspirar al amor de Marilinda si ya no se puede hacer nada más por ello. Sus aspiraciones son demasiado elevadas y en esta vida no siempre se puede conseguir todo.

José Antonio quiere, al menos, intentar pensar en que algún día derribará todas las fronteras que le impiden su felicidad. Al respecto, Espeleta le advierte que es mejor que no piense en ello, que no tenga el tesón de lograrlo, sino que lo deje pasar para evitar un mal mayor. Los consejos de Espeleta son muy sabios y desinteresados:

[...] Hay muchas cosas en que no debemos ni pensar siquiera. Cuando vea usted algo a lo que usted no alcance, estando en pie, con la mano *estirá pa* arriba, siga usted *palante* sin entretenerse en mirarlo; que, si se mira, dan tentaciones de cogerlo y, *pa* alcanzarlo hay que *sartá*, y el que *sarta* suele *perdé er* equilibrio, que es lo último que debe *perdé* el hombre en esta *vía*. (Cap. IX, p. 67.)

El diálogo entre José Antonio y Espeleta se parece mucho a la conversación entre un padre y un hijo. Los dos personajes se desnudan por completo, se sinceran, muestran su autenticidad y dejan traslucir el interior del ser humano. Si Espeleta desea que José Antonio no sufra intentando lograr algo que no es para él, el protagonista hace uso de su espíritu luchador y de su rebeldía habitual –rasgos muy definidores del propio Ignacio Sánchez Mejías–. Con mucha ternura y profundidad, José Antonio se empeña en hacer lo imposible por conseguir esa felicidad que tanto le obsesiona desde niño. Su orgullo es la fuerza que habita en él, por lo que hará que luche hasta el último instante por vencer las trampas de la vida:

Entonces, Espeleta, se empina uno sobre la punta de los pies, se mira al cielo, se le pide a Dios una poquita de suerte y, con la fuerza de los propios brazos y el empeño de toda nuestra alma, se arranca de cuajo la torre a costa de lo que sea; que, si te va la vida en poseerla, poco debe importarte si la pierdes, para conseguirla. (Cap. IX, p. 67.)

En estas palabras encontramos de nuevo el juramento de la protagonista de *Lo que el viento se llevó*³⁵⁵. El ímpetu y la pasión de José Antonio contrastan con la serenidad y el conformismo de un hombre como Espeleta, que conoce los sinsabores de la vida y no quiere que su muchacho padezca en exceso por querer agarrar algo que se le va a escapar de las

³⁵⁵ Ya hemos comentado en otra nota a pie de página que, en “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. LX, Andrés Amorós igualmente observa el paralelismo entre los personajes principales de esta novela y de *Lo que el viento se llevó*, concretamente en estas palabras de José Antonio.

manos. El afán de superación del personaje principal le lleva a la lucha feroz por sus ideales:

Y no argumentes a este empeño mío con estas frías reflexiones que tú usas, porque pierdes el tiempo. El hijo del casero del cortijo de Albento no labró su vida para donarla resignadamente ante un obstáculo, por grande que éste pueda ser. (Cap. IX, p. 67.)

Las meditaciones de Espeleta han dejado paso a las reflexiones de José Antonio, cuya conciencia sale a relucir en una larga intervención del protagonista. Los personajes han demostrado ser complejos, tener una evolución psicológica significativa: ni Espeleta ni José Antonio son simplemente el mozo de espadas y el torero que contemplábamos al inicio de la novela. Son personajes de carne y hueso con sus ideales, con sus sueños, con sus triunfos, pero igualmente con sus frustraciones, fracasos y preocupaciones. De hecho, los pensamientos de José Antonio en estas páginas del capítulo son muy hondos. Éste ha arriesgado su vida en muchas ocasiones y se ha esforzado para ser mejor visto en una sociedad injusta, que no entiende de logros, méritos y empeños:

Me parece absurdo que no sea suficiente, para mi empeño, haber conquistado un nombre y labrado una reputación. Las reputaciones sociales debía concederlas la misma sociedad, después de haber analizado la vida de cada individuo. Y, si actuara con justicia, al mayor esfuerzo daría el mayor premio. (Cap. IX, p. 68.)

En sus deliberaciones, el protagonista echa un vistazo a su vida, para demostrar que realmente ha ganado mucho terreno, pues empezó de la nada y ha llegado a ser un afamado torero. A la sociedad no le importa que José Antonio naciera pobre y sin madre, como si hubiera surgido de la tierra; no sabía leer ni escribir, aunque aprendió junto al señorito, al que quiso como un hermano y sirvió como un esclavo para hacerle la vida más fácil. A la

sociedad tampoco le importa que tuviera que levantarse tras ser humillado y pisoteado por el señorito, que cruzara el Estrecho de Gibraltar, pasando peligros y penurias, que marchara a América y a África, que trabajara en el petróleo, en las minas, en la agricultura y en la ganadería y que regresara triunfal y con fortuna a España, como uno de esos héroes que albergan en su imaginación. Asimismo, el protagonista denuncia una vez más el clasismo de la sociedad española de su época. El mismo autor de la novela tuvo que pasar por trances duros y trabajar con ahínco, desde lo más bajo, en su primera estancia en el Nuevo Mundo.

José Antonio manifiesta su humildad, su dignidad y también su naturaleza, puesto que insiste en que es un hombre que forma parte de la tierra; ha nacido salvaje de esa naturaleza, en la que ha echado raíces:

[...] Como no tengo madre, parece que he brotado de la tierra igual que brotan los cardos y las amapolas. (Cap. IX, p. 68.)

[...] Como no tenía a quién querer, se lo tomé de veras, como toman las cosas los hombres que brotan de la tierra, y los que maltrata el frío, y los quema el sol, y los desprecia la gente, y hasta el hambre los tortura, algunas veces. (Cap. IX, p. 68.)

Otra vez, como en aquellos días de mi infancia, me vi solo, en medio del campo, como si de nuevo brotara de la tierra, como nacen los cardos y las amapolas. (Cap. IX, p. 69.)

Como se aprecia en estos pasajes, José Antonio es de esos hombres buenos y sencillos que, por su bondad y pureza, tienen derecho a pertenecer al campo, a esa tierra que es como una madre para ellos. Este motivo nos recuerda la poesía de Miguel Hernández, en la cual la naturaleza tiene un protagonismo esencial. Tierra, sangre y viento son elementos fundamentales en las obras hernandianas, sobre todo en *Viento del pueblo*, donde el hombre está integrado en la naturaleza y es parte del cosmos. Únicamente la humanidad sencilla, trabajadora y campesina está inserta en

esa tierra. Por ello, las personas humildes y puras de corazón son las ideales para fundirse en esa tierra que es madre y nos da vida. Todas estas imágenes se ven en la “Elegía primera”, dedicada al poeta Federico García Lorca, cuya muerte ha hecho que éste se integre más en la naturaleza. También las observamos en “Sentado sobre los muertos”, cuando Miguel Hernández expresa:

Si yo salí de la tierra,
si yo he nacido en un vientre
desdichado y con pobreza,
no fue sino para hacerme
ruiseñor de las desdichas,
eco de la mala suerte,
y cantar y repetir
a quien escucharme debe
cuanto a penas, cuanto a pobres,
cuanto a tierra se refiere.
(vv. 19-28, pp. 555-556.)³⁵⁶

En “El niño yuntero” de Miguel Hernández encontramos a un ser indefenso y humilde nacido de una madre llamada “tierra”. Este niño es como José Antonio: una persona desprotegida y solitaria que tiene que luchar duramente para poder sobrevivir:

Nace, como la herramienta,
a los golpes destinado,
de una tierra descontenta
y un insatisfecho arado.
[...]
Empieza a vivir, y empieza
a morir de punta a punta
levantando la corteza
de su madre con la yunta.
Empieza a sentir, y siente
la vida como una guerra,
y a dar fatigosamente
en los huesos de la tierra.
[...]

³⁵⁶ HERNÁNDEZ, M.: *Obra completa.I. Poesía*, Edición de Agustín Sánchez-Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, cit., pp. 555-556.

Y como raíz se hunde
en la tierra lentamente
para que la tierra inunde
de paz y panes su frente.
(vv. 5-40, pp. 560-562.)³⁵⁷

En sus meditaciones, el personaje principal de la novela no sólo hace un somero repaso de su vida, ofreciéndonos algunos datos que desconocíamos hasta ahora, sino que va proporcionando ideas de su pensamiento. Por ello, además de conocer la naturaleza silvestre de un joven muchacho que ha brotado de la tierra, como una planta, y dicha tierra lo ha vomitado para dejarlo abandonado a la intemperie de la vida, da noticias de esa mujer morena con la que sueña y que sólo vive en sus fantasías. Esa mujer inexistente y hacia la que quiere caminar es su fuente de inspiración y es, en realidad, el ideal inalcanzable con el que soñaban los románticos del siglo XIX:

[...] volví a España, feliz por ofrendar todo mi esfuerzo a una mujer buena y hermosa, creada y querida por mi fantasía con unos ojos negros, que me miraban con amor, y un corazón noble, que me acogía con piadosa ternura... (Cap. IX, pp. 69-70.)

El protagonista aspira a contemplar el lucero de la noche, que llaman el “matagañanes”, aunque, sin embargo, ese lucero no lo guía lo suficiente, ya que al amanecer su ilusión se ha visto desvanecida. Por eso a dicho astro él lo llama “el mata ilusiones”, pues vive rodeado de sombras y angustias. En el colorido de un paisaje que nos recuerda al cromatismo del Modernismo o a los atardeceres machadianos de *Campos de Castilla*, en las pinceladas de color y poesía, José Antonio sigue anhelando a esa mujer de buen corazón que pueda completarlo:

³⁵⁷ HERNÁNDEZ, M.: *Obra completa.I. Poesía*, Edición de Agustín Sánchez-Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, cit., pp. 560-562.

Solo quedaba en mí la figura de la mujer amada, con sus ojos negros y su corazón bueno, cuando el sol, saliendo del mar, marcó en la tierra un camino: verde, en la campiña; negro, en el monte; blanco, en las paredes de los caseríos; rosado, allá lejos, sobre las nubecillas que cerraban el horizonte. (Cap. IX, p. 70.)

Después de cuatro años de trabajo duro en el campo, el protagonista –según relata a Espeleta– soportó muchas calamidades para ser un buen torero, siempre inspirándose en una mujer merecedora de su querer. Y ahora que había encontrado a esa mujer en Marilinda, tenía que quitarse de en medio. Sus ilusiones han quedado rotas por una sociedad “cargada de absurdos privilegios” (p. 71), que ha colocado “una muralla, entre mi meta y yo” (p. 71), como confiesa José Antonio.

Una vez más su carácter rebelde sale a relucir y el personaje principal se enrabieta, pues no puede resignarse a perder a su amada para siempre. Como ya hemos dicho en otras ocasiones, Marilinda es la ilusión y la luz que guía a José Antonio en su vida y en su profesión. Ella es la que da ímpetu al hombre y al torero. Por eso, de nuevo éste se siente impotente ante la mísera realidad y se esmera por no rendirse en la adversidad:

[...] ¡Eso no, Espeleta! ¡Eso no, mil veces! Mientras los ojos negros de Marilinda marquen mi ruta como el sol de aquel amanecer de Gibraltar, no dejaré de pensar en ella, aunque la clase social a la que pertenezca la coloque cien codos por encima del campanario de la Giralda... (Cap. IX, p. 71.)

En estas palabras, José Antonio expresa hiperbólicamente la categoría social de Marilinda y, aunque él esté muy por debajo de ella, su tesón y su orgullo hacen que éste adquiriera un valor mayor. Su figura ha alcanzado la estela del héroe trágico que no se rinde, pese a las complicaciones halladas y a sabiendas de que quizá muera en el intento.

La fuerza del barco que, personificado, va destrozando las olas en su travesía oceánica, contagia al protagonista, otorgándole un enorme vigor y

una notoria exaltación. No olvidemos que éste se siente identificado con el barco, el cual simboliza su paso por la vida. José Antonio se revaloriza y reafirma su condición de luchador nato, puesto que no está dispuesto a perder lo más importante para él, el amor de Marilinda, ahora que ya lo ha encontrado. Nuevamente su orgullo y su rabia le otorgarán a éste un impulso inusual en su ballalla por adquirirla:

Hubo un momento de silencio. El «Celandia» avanzaba por el océano, devolviéndole, después de haberlas hecho trizas, las olas que él había enviado sobre su costado. Por fin, la excitación nerviosa de José Antonio arrastró su ánimo a la violencia:

- Espeleta –dijo–, ¡contra ti, contra la Marquesa, contra su clase, contra el mundo entero va a luchar el hijo del casero del cortijo del Albento por conseguir a Marilinda! Si ella quiere, todos seréis muy poca cosa, para detenerme. (Cap. IX, p. 71.)

El desánimo se ha tornado en esperanza. El mar ha cambiado, como José Antonio. Ese mar del principio del capítulo parecía atraer al protagonista hacia su oscuridad, hacia su muerte, hacia ese enigmático final desolador, temido por Espeleta. Pero dicho mar ha contaminado al personaje principal con su vitalidad y con su fuerza rompedora; ya no le otorga sentimientos de tristeza, de desolación y de perdición; ya no está desorientado, sino que ya sabe qué hacer, por lo que este mismo mar le está ofreciendo una solución, le está sugiriendo a gritos que luche por ella de forma imparable, igual que él es capaz de mover todas las olas y hacerlas trizas si es necesario, sin que esté presente la rendición. Es un constante y penoso trabajo, es como un castigo incesante, pero es el único camino posible hacia lo inalcanzable.

Ese mar, que impregna al protagonista de desasosiego, de vitalidad, y de lucha al mismo tiempo, y que se halla completamente identificado con José Antonio, es el mismo mar enérgico, fiero y combativo con el que

también se siente identificado el poeta Juan Ramón Jiménez en esta composición poética dedicada exclusivamente a él:

XLI

MAR

Parece, mar, que luchas
–¡oh desorden sin fin, hierro incesante! –
por encontrarte o porque yo te encuentre.
¡Qué inmenso demostrarte,
en tu desnudez sola
–sin compañera... o sin compañero
según te diga el mar o la mar–, creando
el espectáculo completo
de nuestro mundo de hoy!
Estás, como en un parto,
dándote a luz –¡con qué fatiga! –
a ti mismo, ¡mar único!,
a ti mismo, a ti solo y en tu misma
y sola plenitud de plenitudes,
... ¡por encontrarte o porque yo te encuentre!
(*Diario de un poeta recién casado*, p. 130)³⁵⁸.

La condición humilde del protagonista de la novela (hijo del casero de un cortijo) es subrayada con mucho orgullo por José Antonio en sus intervenciones, mientras vislumbra la masa de agua que tanta fuerza le concede. Éste, bajo la atenta mirada de Espeleta y de un océano que lo alienta, jura por Dios y por la Virgen que no se rendirá en su empeño por alcanzar el ideal de Marilinda. Los imposibles no existen para él y, por eso, quiere que este juramento no sea en vano:

¡Te lo juro por mi propia vida, ante Dios, que nos está mirando!
¡Que me mate Dios de mala muerte si no lo consigo! ¡Por la Virgen del Carmen, que me da miedo oírlo siquiera!... (Cap. IX, p. 71.)

Dicho juramento nos vuelve a traer la imagen de Scarlett O'Hara en la película o novela *Lo que el viento se llevó*, a través del cual ella exhorta

³⁵⁸ JIMÉNEZ, J. R.: *Diario de un poeta recién casado*, cit., p. 130.

que no está dispuesta a pasar hambre y se hace la promesa de levantar su casa y sus terrenos amados. La dama, ante la devastadora visión de su tierra, coge un puñado de la misma y jura. Si su pasión está alentada por la tierra, en José Antonio es el agua el elemento que le da el brío para lograr sus anhelos. La fuerza de estos dos personajes está en sus raíces. Scarlett está orgullosa de su Tara querida, no puede verla destruída y, por ello, intentará que vuelva a florecer. José Antonio está orgulloso de ser el hijo del casero de un cortijo, de haber obtenido tantos triunfos, a pesar de sus sacrificios y de haberse hecho a sí mismo él, que había salido de la nada. Por este motivo, éste no va a dejar de escapar el sueño de Marilinda.

El personaje principal quiere resurgir, quiere renacer y se propone de nuevo la gloria y el amor de Marilinda, a la que no puede ni quiere olvidar. Al tiempo que hace este juramento, llora, como Scarlett, y su llanto es plasmado en una dulce, delicada y lírica imagen, en la que además se contempla el rostro de un paternal Espeleta, admirado y cariñoso con su muchacho:

La luna iluminaba las caras de los dos hombres. Los labios del torero recogieron, en una lágrima, una gota de sal.
En los de Espeleta se dibujaba una expresión de ternura y cariño.
(Cap. IX, p. 71.)

José Antonio ha decidido transformarse en un don Quijote, capaz de embarcarse en una aventura disparatada y quimérica y hacer posible sus hazañas, por inverosímiles que parezcan. También se ha convertido en uno de esos héroes que el protagonista siempre ha tenido en mente, se ha transformado en un Hernán Cortés, capaz de combatir contra viento y marea. Espeleta se ha tranfigurado, sin darse cuenta, en una especie de Sancho Panza o de fiel escudero que, con tal de lograr la felicidad de su caballero andante, le sigue en todas sus descabelladas empresas. En estos

instantes finales, Espeleta está sosegado y contento si ve a su muchacho ilusionado.

Mientras tanto, en los salones del barco, la orquesta recibe a los viajeros con las notas de la marcha triunfal de *Tannhäuser* de Wagner, cerrando el capítulo y la obra. Esta melodía que escuchamos en el desenlace pertenece a la ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner, compuesta entre 1842 y 1845. Wagner se inspiró en un personaje que existió de verdad, que, arrepentido de sus inmoralidades del pasado, acude a Roma para obtener el perdón del Papa. En esta ópera, Tannhäuser se enamora de Elizabeth, cuya mano conseguirá el vencedor de un concurso de poesía sobre el amor, inaugurado con una marcha triunfal que recibe a los invitados. Su adversario, Wolfram, hace un himno de alabanza al amor virtuoso en el certamen y es interrumpido por Tannhäuser para hablar de un amor más terrenal. Las mujeres se escandalizan y los hombres luchan contra él. Elizabeth intercede por él, suplicando el perdón divino y finalmente consienten, siempre y cuando acuda a buscar el perdón del Papa. El Santo Padre sólo le otorga el perdón si se obra un milagro: su báculo ha de llenarse de flores. Abatido y desesperanzado por no poder conseguir su salvación, se marcha al monte de Venus, donde ésta le da la bienvenida. Tras el recuerdo de Elizabeth, Venus se siente derrotada. Fallece Elizabeth y en la procesión de su entierro, Tannhäuser muere de dolor; mientras tanto, se anuncia el milagro: el báculo ha florecido y, una vez fallecido, su alma se ha salvado.

Tannhäuser sufre por amor y tiene en contra a una sociedad que va obstaculizando su salvación. Siente la desesperanza y la desolación, pero es un personaje que combate y se enfrenta a todo por el amor de Elizabeth. Es un personaje atormentado, como lo es José Antonio, que asimismo siente el dolor de un amor inalcanzable, porque el entorno de Marilinda se opone a su realización. Ambos pretenden derribar incansablemente todas las

barreras puestas por el destino. Los dos protagonistas rozan la ilusión en algún momento de su vida, aunque después vuelvan a tropezar. Éstos han de poner todo su empeño, han de remover cielo y tierra, si es necesario, para obtener el milagro. En ambos, el amor ha triunfado, aunque los designios sean muy hostiles. Por lo tanto, la marcha triunfal que suena al final de la novela, mientras los rostros de José Antonio y Espeleta se iluminan en un afán por renacer, por lograr el milagro y por resurgir de las cenizas, está perfectamente escogida por Ignacio Sánchez Mejías.

La amargura del triunfo se presenta así como una novela taurina con pretensiones de denunciar algunos aspectos negativos de la vida del torero. Existen también otras obras del mismo tema, en las que existen puntos de conexión con el relato de Ignacio Sánchez Mejías. Sabemos que los toros se han convertido en materia de muchas composiciones a lo largo de la historia de la literatura. Prácticamente, todos los géneros literarios han tratado el asunto: la poesía, el teatro, el ensayo y la novela. Nos dice al respecto Francisco Reus Boyd-Swan, en su artículo “Novelas taurinas”³⁵⁹, que no son demasiadas las novelas dedicadas al ambiente taurino.

De estas narrativas existentes, hemos seleccionado exclusivamente las que más se ajustan a los ejes temáticos de la de Ignacio Sánchez Mejías. Así pues, hay que citar en primer lugar, la novela del célebre Vicente Blasco Ibáñez, titulada *Sangre y arena*³⁶⁰ (1908), en la que se ofrece un relato de la vida del torero Juan Gallardo, el cual, como José Antonio en *La amargura del triunfo*, ha surgido de la nada y se ha transformado en un diestro muy afamado. Sin embargo, éste se rodea de aduladores y gasta el dinero en juergas y en mujeres, como nuestro protagonista. Juan Gallardo tiene relaciones con una mujer caprichosa, llamada Sol, que recuerda a la figura de Marujilla, “la de las perlas negras”, que también se rodea de todos

³⁵⁹ REUS BOYD-SWAN, F.: “Novelas taurinas”, en *Garoza*, Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP), Albacete, nº 2, septiembre de 2002, pp. 187-200.

³⁶⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: *Sangre y arena*, Alianza Editorial, Madrid, 2008.

los toreros exitosos. Nos dice Francisco Reus Boyd-Swan que “Blasco Ibáñez aprovecha este mundillo para criticar realidades de la vida española de la época”³⁶¹. Efectivamente, esto tiene conexión con *La amargura del triunfo*, puesto que si Blasco Ibáñez aprovecha esta novela para denunciar las injusticias de la sociedad española, Ignacio Sánchez Mejías critica fuertemente todos los aspectos negativos de la vida de un torero y el clasismo de la época.

*El Niño de las Monjas*³⁶² (1922), de Juan López Núñez, nos muestra a un muchacho de origen humilde, como nuestro protagonista, huérfano y recogido en un convento. Como José Antonio, se hace torero, se enamora, se dedica a la mala vida y nunca alcanza la felicidad por culpa del amor.

*Currito de la Cruz*³⁶³ (1929), de Alejandro Pérez Lugín, es posterior a *La amargura del triunfo*, pero tiene algunas semejanzas. Así, por ejemplo, tenemos otra vez la figura de un huérfano, Currito, que triunfa en los toros y se enamora de una mujer, Rocío, hija de un popular torero, cuyo amor es inalcanzable (aunque finalmente lo conseguirá). En esta obra, se critica como en la de Ignacio Sánchez Mejías, el mundillo de los toros, con la hipocresía de los seguidores, que sólo están con los toreros en los momentos de éxito y que los abandonan en los de fracaso.

Además de estas novelas, podemos recordar también otras obras dramáticas que ya comentábamos en relación a *Zaya* y que tienen alguna similitud importante. Por ejemplo, *El roble de “La Jarosa”*³⁶⁴, de Pedro Muñoz Seca, posee aspectos que nos traen a la memoria escenas de la novela, ya que en ambas el protagonista es pobre y se marcha de la finca que lo vio nacer para volver triunfal a ella como un afamado torero; a los dos personajes principales les afecta el amor y sufren por sus amadas hasta

³⁶¹ REUS BOYD-SWAN, F.: “Novelas taurinas”, en *Garzoa*, cit., p. 188.

³⁶² LÓPEZ NÚÑEZ, J.: *El Niño de las Monjas*. Novela, Editorial Rivadeneyra, Madrid, 1922.

³⁶³ PÉREZ LUGÍN, A.: *Currito de la Cruz*. Novela, Librería Galí, Santiago de Compostela, 1942.

³⁶⁴ MUÑOZ SECA, P.: *El roble de “La Jarosa”*, cit.

el final de la obra. *El roble de “La Jarosa”* tiene un desenlace feliz, mientras que el de *La amargura del triunfo* posee un final esperanzador, pero amargo y, al no estar terminada, no sabemos cómo acabará la historia de amor de los personajes. *La cornada*³⁶⁵, de Alfonso Sastre, comienza en una habitación de hotel, donde José Alba y su apoderado comparten momentos de confesión, ya que el torero le cuenta a éste sus sentimientos, sus miedos; el apoderado quiere convencerlo de su buen oficio. En *La amargura del triunfo* tenemos alguna escena parecida, puesto que el protagonista y su mozo de estoques hablan y se confiesan en algún momento; sólo el mozo conoce el verdadero sentir del protagonista, sumido muchas veces en la tristeza. La diferencia entre *La cornada* y *La amargura del triunfo* reside en que en la primera el apoderado sólo mira sus propios intereses, mientras que en la segunda el mozo de espadas aprecia verdaderamente al lidiador.

Podríamos seguir repasando muchas obras, especialmente novelas, de tema taurino. En todas ellas, aparece siempre un torero de origen humilde que consigue convertirse en un gran matador de toros. Siempre están movidos por el amor y la mayoría de las veces la tragedia los asola. El ambiente taurino y las faenas del campo son fundamentales en todas estas obras. Sin embargo, ninguna es como la de Ignacio, pues sabemos que sus personajes adquieren una calidad humana incomparable y poseen una difícil y complicada psicología. Sánchez Mejías sabe combinar lo tradicional con lo moderno y nos transmite siempre su personalidad, sus distintos puntos de vista y sus posos literarios, tan arraigados en su literatura. La cosmovisión literaria de Ignacio Sánchez Mejías aborda la complejidad del ser humano, la lucha con uno mismo y con toda la sociedad, si hace falta. Si el torero-escritor hubiese terminado la pieza

³⁶⁵ SASTRE, A.: *La cornada*, cit.

novelesca, hubiésemos obtenido, sin duda alguna, una magnífica composición.

En conclusión, estamos ante una novela de tema costumbrista y taurino, similares a muchas obras de la época, pero con una profundidad mayor si tenemos en cuenta el interior atormentado y arduo del personaje protagonista y la abundancia de temas presentes. No olvidemos que tenemos los temas de la sinrazón, de los sueños e ilusiones truncados, la verdad, la vida y la muerte, el ansia de superar el clasismo, la crítica de la falsedad de los partidarios del torero y de la prensa taurina, el amor imposible del romanticismo, el amor maternal y paternal, la humildad, la naturaleza y el campo andaluz, la felicidad y la ternura, la injusticia, la amistad, la lucha y el heroísmo, la fidelidad de los amigos, el lirismo, el autobiografismo, la identidad, el tema del otro, la amargura del triunfo...

En estas páginas tenemos a Ignacio Sánchez Mejías y a *Joselito*, vemos igualmente la huella literaria y cultural de su autor, pues a veces evoca al Quijote y a Sancho Panza, a los héroes de la épica medieval, *Luces de bohemia*, a don Juan Tenorio, a Juan Ramón Jiménez y coetáneos del 98, al lirismo de un paisaje colorido e impresionista, al Romanticismo literario, la ópera de Wagner... El lenguaje popular andaluz y las metáforas taurinas, el contraste entre lo folclórico y la poeticidad del autor son evidentes en la novela, cuya plasticidad y sentimiento relucen en cada página. Las analepsis utilizadas por el narrador omnisciente y los personajes contribuyen a otorgar un ambiente muy afectivo y profundo a la historia.

Ignacio Sánchez Mejías nos traslada a lugares reales que conoce bien, a su Sevilla natal o a los barrios más pintorescos y flamencos de Madrid, a una travesía por barco –semejante a las que el propio autor realizó, rumbo a México–, cruzando el océano en busca de un nuevo mundo, de nuevas oportunidades y de la felicidad. Ignacio traslada sus

emociones al personaje de José Antonio y al mozo Espeleta, quedando al descubierto sus alegrías y sus tristezas, la dureza de la vida de un torero. Ambos personajes cierran la novela con la esperanza dibujada en sus miradas, aunque el camino para lograr la gloria esté lleno de espinas.

Desgraciadamente, el final se queda abierto, pues, como ya hemos apuntado, la novela está inacabada, pero el lector puede imaginar su desenlace. Quizá el protagonista triunfe, rodeándose de felicidad, o quizá fracase y se envuelva de la pena más profunda porque los impedimentos que tiene que derribar son inmensos y aplastantes. Hay pesimismo, pero también se arroja una pequeña luz en la vida de José Antonio. Hay incertidumbre y desasosiego; observamos inquietud y un halo de misterio entorno al destino del personaje principal, aunque el deseo de que ocurra lo imposible parece querer hacerse realidad en el último momento de la obra, gracias a la voluntad del protagonista.

No obstante, sea del modo que queramos, podemos vislumbrar un alma desnuda, una emoción intensa y sentida desde la primera palabra hasta la última de la novela. Parece que conocemos, con el narrador, todos los rincones de un corazón humilde y orgulloso. Asimismo, parece que escuchamos la melodía final y que percibimos todas las impresiones que albergan en Tannhäuser o en nuestro protagonista. Y, así, en definitiva, no sólo creemos comprender a José Antonio, a Espeleta, a Ignacio Sánchez Mejías y su mundo novelesco, sino también la sufrida vida del torero, con la amargura del triunfo.

V. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, AUTOR

DE CRÓNICAS Y ARTÍCULOS

PERIODÍSTICOS

El torero Ignacio Sánchez Mejías siempre estuvo rodeado de polémicas. Su carácter orgulloso, resolutivo y de ideas claras le granjeó muchos admiradores, pero también muchas enemistades. El diestro andaluz demostró que era un luchador nato, tanto en los ruedos como en todas las facetas de su vida. Su día a día estaba envuelto en la superación de inconvenientes, que Ignacio asumía como un reto y vencía con entusiasmo. Él continuamente sintió la llamada de las letras y de la cultura. Su fuerte personalidad le llevó por muchas sendas, entre ellas por la del periodismo.

Ignacio fue un torero controvertido en su época; todo lo que hacía suscitaba suspicacias entre los seguidores y entre los periodistas taurinos, que miraban con lupa sus actuaciones y estaban muy pendientes de las declaraciones del diestro sevillano, como apunta Beatriz Badorrey Martín en *Ignacio Sánchez Mejías: crónica de una fiesta vivida*:

Sánchez Mejías fue, desde luego, un torero polémico. En su tiempo, era el que más discusiones provocaba entre los aficionados, y sus actuaciones siempre eran objeto de encontradas críticas entre los revisteros de la época³⁶⁶.

³⁶⁶ BADORREY MARTÍN, B.: *Ignacio Sánchez Mejías: crónica de una fiesta vivida*, Cuadernos de *Tauromaquia*, 8, CEU Ediciones, Universidad de San Pablo, Curso Académico 2008-2009, Madrid, 2010, p. 50.

Por este motivo, la expectación como periodista por parte del público estaba asegurada. La gente de su época estaría ansiosa por leer sus escritos periodísticos, por lo que el éxito de los mismos estaba garantizado. De este modo, el periódico *La Unión* de Sevilla no quiso desaprovechar la ventaja que tendría incorporando a Ignacio entre sus críticos taurinos y reporteros, y le brindó la oportunidad de opinar y aportar su versión de la fiesta taurina en 1925. Así, Sánchez Mejías abordará su nueva labor periodística con ilusión y entrega, no se quedará callado y tratará todos los temas taurinos de interés en su época. Hablará de él y de otros, hablará del toreo y del toro y demostrará su gran talento para la escritura. Un talento que derrochará posteriormente en sus obras dramáticas y en las actividades culturales que el espada desempeñó.

Ya es sabido que son muchos los intelectuales que siempre han acudido a los medios de comunicación para darse a conocer y ofrecer sus ideas (Mariano José de Larra, Mesonero Romanos, Ortega y Gasset, Unamuno, etc.). El diestro Ignacio Sánchez Mejías está dentro de este repertorio de personalidades que participan en la prensa. De hecho, nos dice Juan Carlos Gil González, que “Ignacio Sánchez Mejías fue también un intelectual que acudió al socorro de los periódicos cuando se vio agraviado por las interesadas campañas de desprestigio a las que fue sometido”³⁶⁷. Según éste, Ignacio fue un hombre que tuvo una integridad poco habitual y una forma de pensar firme y sincera.

Precisamente por esta rectitud moral del diestro, escribió sus artículos periodísticos, dotados de elegancia e inteligencia, en los que, usando su ironía, pudo denunciar todas las injusticias del ámbito taurino. En este punto, recordemos que en su novela *La amargura del triunfo* también critica fuertemente los recovecos sombríos de la fiesta taurina.

³⁶⁷ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, Berenice, Jaén, 2010, p. XXXVII.

Todo esto nos demuestra que Ignacio era un hombre firme y recto en sus ideas, como demostró en sus artículos escritos en 1925 en *La Unión* de Sevilla y en sus artículos elaborados en 1929 para el *Heraldo de Madrid*:

Ignacio Sánchez Mejías se adentró de lleno en la batalla periodística con pluma de hierro. Utilizó su fina inteligencia para denunciar los sobornos, las campañas en su contra y para defender las causas que él siempre consideró justas. En el ámbito periodístico jamás renunció a la batalla y mantuvo una ejemplar rectitud, esa verticalidad inmutable que ni la comodidad ni la necesidad pudieron quebrantar³⁶⁸.

La faceta periodística de Ignacio Sánchez Mejías no pasó desapercibida y tiene su razón de ser. Para comprender bien el caso del torero que escribe sonados artículos, es necesario trasladarnos al contexto taurino que se da en el año 1925. El torero había vuelto a los ruedos, tras una breve retirada, en 1924, debido a la ya comentada necesidad vital de Ignacio de abarcar muchos proyectos, a cambiar el rumbo cuando se siente cansado de la rutina y a su ansia taurina que perpetuamente vivía arraigada en él. Precisamente su inquietud le llevó a ser Presidente de la Asociación de Matadores de Toros y de Novillos, en contra de muchos empresarios.

³⁶⁸ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., XII.



Dibujo extraído de la revista *K Ch T* (noviembre de 1924), en el que se advierte a Ignacio Sánchez Mejías ofreciendo un discurso como presidente de la Asociación de Matadores de Toros. Imagen perteneciente a *Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata*, de Andrés Amorós y Antonio Fernández Torres (Almuzara, Córdoba, 2009, sin numerar).

El diestro sevillano defendía la libertad de contratación de los toreros según su cartel y no consintió que éstos tuvieran un precio estipulado para todos por igual por la Unión de Empresarios. Todo ello originó la polémica. A pesar de granjearse todas estas enemistades, Ignacio Sánchez Mejías toreó 61 corridas con mucho éxito. En una de ellas fue terriblemente cogido, pero él no se doblegó y siguió toreando, convaleciente aún de la lesión, con su característico valor, como nos recuerdan Antonio García-Ramos y Francisco Narbona:

A pesar de la oposición de la Unión de Empresarios, Ignacio toreó en 1925 sesenta y una corridas. En este año sufre una cogida importante en Burgos, el 29 de junio, lidiando un toro de Miura. Sin estar restablecido del todo, aceptó participar en la corrida de la Cruz Roja, de Madrid, fijada para el 10 de julio. Como Sánchez Mejías no había toreado en la Villa y Corte más que una vez desde 1921, el interés de la afición por verle rebasaba todo lo imaginable. No defraudó, ciertamente. Hizo el paseíllo vendado y en malas condiciones físicas, pero estuvo tan

valiente y tan eficaz que cortó una oreja. Aquel esfuerzo le hizo perder una corrida contratada en Granada³⁶⁹.

El escándalo protagonizado por el torero andaluz con los empresarios le afectó de alguna manera, pues, aunque toreó sesenta y una corridas, le costó su contratación en la Feria de Abril de Sevilla en dicho año. Sin embargo, Ignacio Sánchez Mejías haría su reivindicación particular, como atestiguan las historias que hay al respecto. Así pues, es conocida, por la curiosidad y el interés provocados, la anécdota acerca de la corrida del 21 de abril de 1925, en la Maestranza de Sevilla, durante la Feria, con el siguiente cartel: Martín Agüero, Juan Luis de la Rosa, *Chicuelo* y *Litri*, y reses de Santa Coloma. En todos los libros sobre el torero y en todas las crónicas de la época se relata que Ignacio Sánchez Mejías saltó al ruedo de espontáneo, elegantemente ataviado, para colocar dos magistrales banderillas al séptimo toro de la tarde.

El lance del diestro constituyó un gran titular para diversos periódicos que describieron con detalle lo sucedido en la corrida. Como muestra, podemos recoger el comentario que hizo Antonio Reyes, *Don Criterio*, en *El Liberal* de Sevilla, en la edición de la noche, el mismo 21 de abril de 1925, donde habla del momento en que Ignacio Sánchez Mejías salió al ruedo y de la tremenda ovación recibida:

Armillita clava un par bueno. Sánchez Mejías, que está presenciando la corrida, pide permiso para banderillar, y la presidencia accede. La presencia de Ignacio en el ruedo es acogida con muchos aplausos, tocando la música.

Éste es un espontáneo de categoría. Sánchez Mejías, sesgando por las adentros, se mete muy valiente y prende un buen par. (Ovación y música.) A Ignacio le ayuda Bombita IV. Mejías pretende sesgar de nuevo por las adentros; pero no tiene materialmente salida y se ve obligado a saltar.

³⁶⁹ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 107.

Se mete de nuevo por las adentros con extraordinario valor y sin apenas tener salida y con gran exposición clava un par magnífico (Nueva y prolongada ovación).

Martín Agüero brinda la muerte del bicho a Sánchez Mejías, y muletea cerca y con brevedad, destacándose un par de pases de pecho con la derecha.

Continúa con buenos deseos y cerca, metiéndose de manera soberbia al volapié, magníficamente, suelta una estocada en las alturas rodando el animal sin puntilla.

(Gran ovación, vuelta al ruedo, regalo de Mejías y petición de oreja.)

Así se estoquean los toros.

Sánchez Mejías, a instancia de Martín Agüero, salta al anillo y ambos dan la vuelta al ruedo, en medio de entusiasta ovación.

Los Reyes aplauden también.

Como la ovación continúa, Mejías y Martín Agüero saludan desde los medios³⁷⁰.

Observando la prensa de esa fecha, nos damos cuenta de que el incidente desempeñado por el diestro andaluz no pasó inadvertido. Es más, fue un suceso escandaloso y reivindicativo, aplaudido por el público que vio emoción y espectáculo en el asunto. No obstante, no todos los críticos taurinos elogiaron la acción de Ignacio Sánchez Mejías, la cual era vista como una nota saliente, para dar rienda suelta a su temperamento y mortificar al empresario de aquella plaza, don José Salgueiro.

En *Ignacio Sánchez Mejías: crónica de una fiesta vivida*, Beatriz Badorrey Martín se pregunta el motivo por el que Ignacio decidió lanzarse al ruedo de ese modo. La respuesta para ella es obvia, puesto que el ambiente se enrareció bastante, a consecuencia de que, cuando parecía que todo estaba arreglado entre la Asociación de Matadores y la Asociación de empresarios y propietarios de plazas de toros, surgió este conflicto entre Ignacio Sánchez Mejías y don José Salgueiro, quedando el primero fuera

³⁷⁰ BADORREY MARTÍN, B.: *Ignacio Sánchez Mejías: crónica de una fiesta vivida*, cit., p. 7. En este trabajo, Beatriz Badorrey recoge un artículo de Antonio Reyes, *Don Criterio*, en *El Liberal de Sevilla*, edición de la noche del día 21 de abril de 1925, pág. 2. El fragmento citado pertenece a este artículo de Antonio Reyes en *El Liberal de Sevilla*.

del cartel de la Feria de Abril sevillana y enemistado fuertemente con el segundo, que prometió que Ignacio no volvería a torear en su plaza:

Sánchez Mejías fue excluido de los carteles sevillanos y, al parecer, don José Salgueiro remachó su enemistad advirtiendo a los amigos del torero: “En esta plaza, mientras yo sea empresario, no pisará más su lindo albero ese torero”. Sin duda, el empresario no contaba con el genio y el arrojo de Sánchez Mejías³⁷¹.

Por todo ello, no era de extrañar la decisión de Ignacio Sánchez Mejías de actuar como espontáneo, reclamando sus derechos en defensa propia y de todos los toreros, que afrontaban un peligro extremo y querían cobrar un dinero establecido por ellos mismos y no por unos empresarios que no querían pagar los honorarios que los toreros merecían. Este singular acontecimiento era muy acorde con la personalidad de Ignacio, ya que siempre estaba dispuesto a luchar por unos ideales justos. Como es lógico, esta reacción del diestro fue muy alabada por sus admiradores y fue rechazada por sus detractores.

Envuelto en toda esta controversia, Sánchez Mejías estaba en plena efervescencia. Sus escritos taurinos suscitarían interés y serían muchos los lectores ávidos de leer sus opiniones y sus verdades. Así pues, esto sería un factor determinante para su fichaje en el diario *La Unión* de Sevilla, junto al “buen sabor de boca que dejaron una crónicas cinegéticas, relatando episodios de un concurso de liebres en Jerez”³⁷², publicadas los días 13, 14, 15 y 16 de enero en el mismo periódico. Esta expectación se vio acrecentada por el enfrentamiento abierto que el torero tuvo con algunos críticos taurinos conocidos, como veremos en el análisis de sus artículos.

En la biografía del torero, nos dicen Antonio García-Ramos y Francisco Narbona que no se sabe a ciencia cierta por qué el periódico *La*

³⁷¹ BADORREY MARTÍN, B.: *Ignacio Sánchez Mejías: crónica de una fiesta vivida*, cit., p. 9.

³⁷² SAIZ VALDIVIESO, A. C.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Escritos periodísticos*, Edición de Alfonso Carlos Saiz Valdivieso, Laida, D. L., Bilbao, 1991, p. 8.

Unión incorporó a Ignacio como cronista, pues *El Liberal* hubiera contratado con certeza al diestro andaluz como colaborador. No obstante, el diario *La Unión* se mostró complacido con los servicios de éste:

No está clara la razón de su incorporación al equipo de colaboradores de *La Unión*. Pero lo cierto fue que el torero comenzó a publicar sus trabajos en aquel periódico. *El Liberal*, el otro diario sevillano de importancia (había otros dos: *El Noticiero Sevillano* y *El Correo de Andalucía*), hubiera acogido, de seguro, con complacencia la firma del lidiador metido a cronista. *La Unión* ofreció un cariñoso saludo altarero –doctor, se leía en el anuncio precursor, en el arte de lidiar reses bravas, y bachiller en Ciencias y Letras–, que publicó doce o trece trabajos, como a continuación se explicará³⁷³.

Efectivamente, el 22 de abril de 1925, un día después de que Ignacio salte al coso taurino de La Maestranza como espontáneo, *La Unión* anuncia la colaboración de Sánchez Mejías en su periódico con el siguiente titular: “Sánchez Mejías, periodista”, y con la entrada “Reseñará en *La Unión* las corridas en que él actué, juzgando su propia labor en las plazas de toros”. La noticia es impactante para los aficionados que han vivido el revuelo organizado por el matador, por lo que el éxito del periódico y de sus crónicas está asegurado. El periódico presenta al diestro como nuevo periodista, agradece su participación y explica la tarea que éste va a desempeñar con las siguientes palabras:

Don Ignacio Sánchez Mejías, doctor en el arte de lidiar reses bravas y bachiller en Ciencias y Letras, quiere ser redactor de *La Unión* y le recibimos, persuadidos de que al público interesarán los escritos del nuevo periodista tanto más que sus faenas en el ruedo [...]. Hay quien ha echado a volar la especie de que no está bueno de la cabeza. ¡Gran acierto el nuestro, solicitando su cooperación literaria, a la hora en que la apostilla anónima anda en circulación! [...] Sánchez Mejías va a hacer la autocrítica de su labor en las Plazas de toros, a la vez que el juicio respecto de la actuación de sus compañeros de carteles. Y, ¿verdad que será interesante el contraste de las opiniones de los críticos, con la

³⁷³ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 108.

declaración del criticado, confesando si le embargaba más o menos temor durante el desarrollo de una suerte, de la que los críticos digan que la ejecutó con gran sangre fría, sin miedo visible, sonriente y sereno?³⁷⁴

El 23 de abril de 1925, Don Luis Mejías publica en *La Unión* de Sevilla un poema humorístico dedicado a Ignacio Sánchez Mejías, “Carta al nuevo compañero”, en el que expresa que, si en los toros el diestro posee valentía, en el oficio de periodista ha de tener mucha más, y, utilizando símiles pertenecientes al lenguaje taurino, le indica los capotes que ha de echar y las dificultades que puede encontrarse “lidiando” en su nueva tarea. Efectivamente, Ignacio comprobará que el combate con los medios de comunicación será duro en esta situación taurina tan tensa. Tenemos, pues, otro poema dedicado al diestro, aunque de diferente índole a los que hemos estudiado:

Distinguido compañero:
Antes de tenerle aquí,
muchos elogios oí
de su valor de torero.
Sin embargo, considero
que hace falta más valor
para informar al lector
cuando hay fango y hay basura
que para matar un miura
de un volapié superior
[...]
Es fácil que al manejar
a la vez pluma y estoque,
más le abrume y le sofoque
la pluma. Y hago constar
que se parecen la mar
nuestro oficio y el toreo:
pues hace falta trasteo,
echar capotes, hacer
quites, y, si es menester,
dar largas... a un caso feo³⁷⁵.

³⁷⁴ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 108.

³⁷⁵ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 109.

En general, sus escritos mediáticos tuvieron una gran repercusión entre los aficionados y las gentes del mundo de los toros. En ellos ya se advierte a un Ignacio elegante y original, como se expone en estas palabras del Conde de Peñafior de Argamasilla:

La faceta de Sánchez Mejías, como periodista, es poco conocida. Sin embargo, brilló en ella a gran altura, hasta el punto de merecer la atención del mismísimo Gregorio Corrochano, al elogiar, desde las páginas madrileñas de “ABC”, el sentido de la oportunidad, la claridad y la amenidad del “nuevo compañero” en quien advierte matices de ironía, ternura y humorismo.

Numerosos aspectos de la Fiesta tienen, en los artículos periodísticos de Sánchez Mejías, un tratamiento originalísimo y sumamente atractivo³⁷⁶.

Sobre la faceta periodística del diestro andaluz, Alfonso Carlos Saiz de Valdivieso apunta que Ignacio demostró una gran capacidad a la hora de observar y describir en sus escritos, así como la habilidad en el uso del lenguaje y en la captación de los lectores:

[...] pone de manifiesto una singular capacidad perceptiva y descriptiva, una riqueza del lenguaje poco común, un llamativo sentido de la titulación y una admirable destreza para meter al lector en el argumento de sus escritos, desde las primeras líneas del texto³⁷⁷.

Juan Carlos Gil González resalta en ellos la experiencia y el entusiasmo transmitidos por el torero, así como el amor y la pasión que Ignacio sentía por los toros, reflejados en cada uno de sus artículos. Nos indica además que Sánchez Mejías utilizó una prosa sencilla, certera y atractiva:

³⁷⁶ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Escritos periodísticos*, Edición de Alfonso Carlos Saiz Valdivieso, Laida, D.L., Bilbao, 1991. En la página nº 5 el Conde de Peñafior de Argamasilla, Teniente de Hermano Mayor de la Real Maestranza de Caballería, de Sevilla, afirma ese comentario acerca de la labor periodística de Ignacio Sánchez Mejías.

³⁷⁷ SAIZ DE VALDIVIESO, A .C.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Escritos periodísticos*, cit., p. 7.

Lo que transmiten sus textos periodísticos considerados en su globalidad es un amor instantáneo por la tauromaquia. Además, la prosodia envolvente, el verbo certero, la prosa sencilla, nos permiten alumbrar zonas de su experiencia humana que muestran una curiosidad abismal por todo aquello que le llamó la atención³⁷⁸.

Sus comunicaciones periodísticas están muy bien señaladas en el “Prólogo” que Antonio Gallego Morell hace al *Teatro* de Ignacio Sánchez Mejías³⁷⁹. Éste nos indica claramente todos los títulos aparecidos en *La Unión* de Sevilla y las fechas de publicación. Más tarde, Alfonso Carlos Saiz Valdivieso realiza un libro, llamado *Escritos periodísticos*³⁸⁰, en el que recoge dieciocho artículos publicados en dicho periódico de *La Unión*. Actualmente poseemos una obra más completa, editada por Juan Carlos Gil González en 2010, titulada *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*³⁸¹, que incluye todos los escritos de Ignacio en *La Unión* de Sevilla, publicados entre abril y julio de 1925, en el *Heraldo de Madrid*, en 1929 y otros documentos de interés (como, por ejemplo, sus conferencias).

Todos estos trabajos son muy valiosos a la hora de estudiar la vertiente periodística del diestro andaluz. No obstante, el último ejemplar es determinante para obtener una visión más amplia de la faceta del torero como periodista y para conocer bien todos los artículos de Ignacio a lo largo de su vida. En esta última edición nos fijaremos especialmente para el estudio de los textos de prensa de Ignacio Sánchez Mejías, que comentaremos a continuación, con el objetivo primordial de conocer la faceta periodística del torero-escritor.

³⁷⁸ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., pp. XLI-XLII.

³⁷⁹ GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, cit., pp. 15-16. La noticia del hallazgo de 16 artículos en la prensa por parte del editor está muy detallada y documentada.

³⁸⁰ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Escritos periodísticos*, cit.

³⁸¹ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit.

Así pues, siguiendo los criterios de clasificación de Juan Carlos Gil González en su citado libro *Sobre Tauromaquia*, empezaremos hablando de sus crónicas de viajes. Entre ellas, destacan las publicadas en *La Unión* los días 13, 14, 15 y 16 de enero de 1925. Son los primeros trabajos de Ignacio Sánchez Mejías antes del altercado en la Feria de Abril de Sevilla. El mismo torero le escribe, en papel del Hotel Palace de Madrid, una carta a su amigo José María de Cossío para contarle sus problemas con los empresarios y para referirle que ha realizado unas incursiones iniciales en el mundo del periodismo, escribiendo unas “croniquillas” que piensa enviarle para que las lea. La misiva, aunque está sin fechar, es de principios de año y dice así:

Querido José María:

¿Qué habrás pensado de mí? He pagado tus cariñosas atenciones con un silencio de tres meses. Que ni siquiera intento disculpar. Quiero que esa bondad tuya que tanto prodigas en todas tus cosas no me falte a mí en esta ocasión. Por la prensa sabrás de mis pleitos con los mercaderes. Son cosas tan largas de contar que espero que vengas a Sevilla para referírtelas. Sólo te diré que en la última reunión de empresarios se acordó mantener el veto mío y a esta hora los empresarios asociados –son los menos– se resisten a contratarme.

He hecho mi presentación en el periodismo con unas croniquillas a propósito del concurso de Galgos de Jerez. Te las mandaré desde Sevilla.

Y ahora hablemos de lo más interesante. El mes de Febrero y parte de Marzo me lo pienso pasar en el campo. Por qué no te vienes conmigo y me acompañas durante esta temporada. Nunca viniste a esta tierra con el reposo necesario para disfrutarla suficientemente. ¿Por qué no lo haces ahora?

Contéstame pronto y págame generosamente mi ingratitud, que yo te prometo no faltar a mis deberes de amigo con un silencio tan prolongado.

Un fuerte abrazo de Ignacio³⁸².

³⁸² Esta carta escrita a mano por Ignacio Sánchez Mejías en papel del Hotel Palace de Madrid se encuentra en una carpeta titulada *Homenaje a Ignacio Sánchez Mejías* (Ed. Facsímil), al cuidado de Rafael Gómez, Ediciones de la Junta de Casona de Tudanca, D. L, Presidencia de la Diputación Regional de Cantabria, Santander, 1991. En ella figuran algunas cartas manuscritas del torero y se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Estas primeras cuatro crónicas versan sobre un concurso de galgos y liebres celebrado en Jerez, con el patrocinio de La Ina. Se titulan del siguiente modo: “Cacería de galgos en Jerez de la Frontera. La Gran Copa de la Ina.-La prueba” (13 de enero de 1925), “La Gran Copa de la Ina. Segunda y tercera pruebas” y subtitulada “Yo mismo, que le tengo una gran simpatía a López, empiezo a tomarle miedo a «Pérez»” (14 de enero de 1925), “La Gran Copa de la Ina. El juego de las liebres” y subtitulada “Yo quisiera que Paquito se llevara la copa...” (15 de enero de 1925), “La Gran Copa de la Ina. La desilusión de los camperos andaluces” (16 de enero de 1925).

En todas ellas Ignacio utiliza este género, pues durante el viaje narra lo que ve y lo relaciona con su experiencia personal. Estas cuatro crónicas viajeras son crónicas telefónicas, ya que Ignacio las ha dictado por teléfono en la madrugada, especialmente las dos primeras, cuyo lenguaje es más telegráfico y directo. Ignacio pone énfasis a la hora de relatar los sucesos protagonizados por los galgos y por sus dueños en el torneo. Estas crónicas han sido localizadas por Andrés Amorós y nos indica que son “unas breves notas, improvisadas por teléfono, de madrugada, para que entren en el periódico del día siguiente”³⁸³. El gran interés de éstas reside en que “en ellas ensaya en público Ignacio, por primera vez, sus armas de escritor.”³⁸⁴.

En la primera de ellas se encarga de describir someramente, haciendo uso de oraciones cortas y sentenciosas, el ambiente del público jerezano interesado en la competición. Nos habla de la campaña andaluza, del carácter de los jerezanos, de los perros destacados en la carrera y del final de la primera prueba, en el que ya las libres pueden abandonar sus escondites una vez que se ha marchado todo el mundo:

³⁸³ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit. p. 100.

³⁸⁴ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit. p. 100.

Un par de liebres más y regresábamos a Jérez.
Los más impacientes corren desenfrenados. Los camperos al galope corto siguen a Justo Moreno Santamaría.
Algunos que otros a paso castellano disfrutaban de la observación.
La ruina de La Cartuja marca a lo lejos la ruta a los que regresan.
Media hora más tarde, las nubes de polvo que levantan los autos anuncian a las liebres que pueden abandonar sus camas (p. 4)³⁸⁵.

La segunda crónica sobre la Copa de La Ina se caracteriza igualmente por el empleo de oraciones breves y concisas. Nos dice Ignacio que la segunda prueba no ha tenido casi interés, ya que pocas liebres corrieron y, además, las que lo hicieron, lo hicieron mal. Éste destaca la protesta del dueño del perro “Pérez”, por lo que éste se ha hecho famoso. La tercera prueba se desarrolla en el cortijo de las Torres de Melgarejo, lugar maravilloso para el diestro, que se permite no sólo contar la prueba y los favoritos, sino también el hermoso lugar donde corren las libes:

Una verdadera alfombra de lirios silvestres sirve a las liebres de corredera y unos palmares espesos, refugio seguro, hacen que éstas corran en este coto con más querencia y más rapidez que en las demás (p. 6).

En la tercera crónica, Ignacio se atreve no sólo a narrar lo acontecido sino también a opinar sobre la inteligencia de los perros. Según él, el galgo inteligente pierde velocidad en la carrera y compara a los animales con los hombres, lanzando una metáfora sobre la vida. Especialmente simpática es la figura de Paquito, un niño de 14 años que tiene mucha ilusión con su perra “Montilla”. Este personaje le produce al matador mucha ternura y por ello le gustaría que ganase. Este muchacho le permite reflexionar acerca de estos concursos, ya que asegura que todas las personas a las que les gusta el espectáculo de las carreras de perros llevan un niño en su interior:

³⁸⁵ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. 4. Cualquier pasaje de los artículos del torero pertenecerá a esta edición.

Yo quisiera que Paquito se llevara la copa y hasta me atrevería a decir a los jueces que si “Montilla” corriese menos que las otras, no hiciesen caso y le diesen al chico la copa de todas maneras. Al fin y al cabo, ¿cómo puede interesarles a estos hombres tan serios lo mismo que a ti, estos juegos de perros y liebres?

Para un niño que tenía tu edad se debió inventar esta distracción cuando ya le resultaba poco entretenido los juguetes mecánicos y las bicicletas de tres ruedas.

Que si a todos nos gusta y apasiona ver correr a los perros detrás de las liebres, y a las liebres burlar y cansar a los perros, es porque todos tenemos un poquito de niños (p. 8).

En la cuarta crónica de viaje se sigue hablando de la competición, pero Ignacio le da mayor importancia a otros detalles. Comienza su relato hablando del discurso que dio el duque de Alba en el Congreso de Diputados por unas obras de arte. A simple vista, parece que esto no tiene nada que ver con la justa. Sin embargo, Ignacio, empleando una oración más extensa y elaborada que en las crónicas anteriores, observa la presencia de doña Beatriz de Orleans vestida de amazona en el concurso. El torero la esperaba ataviada con el traje corto, típico del campo andaluz, por lo que se decepcionaron él y todos los que la vieron. Por ello, compara el murmullo que se produjo en el Congreso de los Diputados cuando el duque leyó su discurso, en vez de haberlo aprendido de memoria, con el murmullo que se ha producido en el lugar, al contemplar a doña Beatriz de Orleans con una vestimenta inadecuada. De la carrera se cuenta muy poco, no es tan importante como la anécdota de la indumentaria. Destaca la descripción del traje corto, hecha por el diestro con el cariño y la devoción de un andaluz:

El traje de calzona, con sus broches de estribo con cabecillas de toros; los botines con labrados antiguos; la manta de Grazalema; la silla vaquera moteada; el chaquetón de paño pardo de Ubrique, con el forro de bayeta grana y las coderas y los adornos negros; el sombrero ancho recién estrenado; y un pañolillo a cuadros, grana y negro, que cerrará la chaqueta en la faena, y dentro del pecho toda la emoción que los andaluces nos produce el recuerdo de la Reina de España delante de un encierro en la Feria de Sevilla, con el traje corto de nuestros camperos, más guapa que nunca, más Reina de nosotros, porque iba dignificando

con su realeza estas costumbres típicas que tanto nos enorgullecen... (p. 11).

Ignacio Sánchez Mejías demuestra en estas primeras crónicas que tiene buena disposición para la escritura. En ellas aparecen el paisaje que contempla el escritor y algunos elementos costumbristas, nos introduce en el ambiente del campo andaluz y de la cacería, esboza personajes, nos cuenta pequeñas historias, emplea un lenguaje conciso y con presencia de la oralidad en algunas ocasiones, deja suelta su imaginación y no duda en transmitir su punto de vista.

La otra crónica de viaje se llama “La hora de Belmonte y de Gallito” (16 de abril de 1925). Este texto tiene una estructura circular: Ignacio parte de una idea de Gregorio Corrochano, “la hora de Belmonte” en el crepúsculo, momento en que finalizaba una corrida, y termina recordando esa hora de Belmonte y “la hora de *Joselito* o *Gallito*”. Al atardecer Belmonte hace sus mejores faenas; el arte de este lidiador coincide con la explosión de los colores del ocaso: el color cárdeno, rosado, verde... Nos dice Ignacio que su espectáculo estaba saturado de un color que sólo podría compararse al de la paleta del torero y pintor Zuloaga. Sánchez Mejías está hospedado en el Hotel Cristina y ha sido invitado al tentadero de los Gallardo, en “Las Utreras”. Una vez allí, el torero describe la casa y el paisaje, habitados por las princesas y Amazonas modernistas, y mezcla la realidad con la fabulación, pues nos cuenta una leyenda acerca de la mansión y sus alrededores:

“Las Utreras” tiene una casa blanca que mira a Gibraltar desde la falda de una loma. A un lado el monte de la torre, cuajado de jardines, refugio de un “gentleman” de la familia Larios; más abajo, Guadacorte, la mansión señorial de los Mariscales, una de las más bonitas del mundo, sueño de un artista que pareció presentía, al trazarla, que habían de habitarla esas muchachas tan bonitas, princesas encantadas en el verde laberinto de Guadacorte, y que un día no sé por qué obra de magia partieron de aquí Amazonas en briosos caballos.

Todo se presta a la leyenda; la misma casa de “Las Utreras” nadie sabe aquí cómo se hizo. Unos dicen que la mandó hacer una mujer española que tenía amores con un militar. Otros, que fue el militar quien eligió el sitio para el regalo y comodidad de su enamorada. Yo creo que fueron los dos, u otros dos cualquiera, los que a un mismo tiempo y en un día como éste, idearon labrar este caserío de “Las Utreras”. ¡Vaya usted a saber! De lo que no cabe duda es de que fueron dos enamorados los que eligieron el sitio y labraron la casa (pp. 12-14).

Tras este relato, narra la tienta y a partir de ahora todo se tiñe de color. El atardecer inunda la escena. Es la hora de Belmonte, por lo que, a través de pinceladas impresionistas y de un colorido poético, Belmonte torea una becerra con su maravillosa media verónica dibujada en la tarde. Los grises, los rosas, el rojo de la sangre, el dorado de un sol a medio palidecer... envuelven al torero y dan paso a un anochecer:

Ya finalizada la faena, una eralilla cárdena salió a la placita y, con mucho brío y mucho coraje, se arrancó varias veces al caballo de la tienta. Manó la sangre de los puyazos y como una sierpe se deslizó hasta la pezuña. Se iba el día. Unas nubes grises y otras rosadas parecían caminar por los lomos de Sierra Carbonera. El monte bajo está cuajado de flores amarillas; la casa blanca de la vega y los verdes pinares tiene un color raro e indefinido. Belmonte sale de un burladero y con un capotillo engaña una y otra vez a la becerra cárdena. Juntas sus manos lleva el capote en semicírculo por debajo de la cadera con ese ritmo suyo que tan claramente se manifiesta en la media verónica. Los últimos destellos del sol se reflejan, como un símbolo, sobre la seda roja de su capa. Es la hora de Belmonte. Poco a poco nos envuelve la noche y regresamos a Algeciras (pp. 14-15).

El colorido del paisaje se funde con el ocaso. Todo es color, hasta la becerra es “cárdena”. El impresionismo literario recorre cada palabra de Ignacio Sánchez Mejías. La naturaleza y el arte del toreo se convierten en poesía. El momento descrito es especial, sobre todo cuando aparece Belmonte toreando. La visión que nos ofrece Ignacio Sánchez Mejías es mágica, legendaria. El tiempo, pintado de color, se ha paralizado ante la

lidia del diestro, ante “la hora de Belmonte”, cuyo instante es un ritual sagrado y prodigioso.

Si el atardecer y sus colores anaranjados, dorados, purpúreos constituyen la mítica “hora de Belmonte”, la noche y sus colores plateados y misteriosos constituyen para Ignacio “la hora de *Joselito*”. El ruido del viento y el murmullo del mar hacen callar a la noche. El paisaje se halla triste y taciturno en honor a *Joselito*. Es la hora de la ensoñación. Todo ha enmudecido. Desde el silencio, la luz de la luna irradia divinidad, pues es la luz celestial de un *Joselito* que está en el cielo. El recuerdo de éste hace que Ignacio se convierta en un poeta nostálgico. El tiempo también se paraliza para dar paso a una eternidad solemne y celestial:

Rendidos por el ajetreo del día nos retiramos pronto a descansar. Hay luna creciente. Abrimos el balcón y contemplamos, un momento, el parque que rodea el hotel. Está solo. Todo el suelo es de plata. Así lo hizo la luna. En el fondo hay unas palmeras y unos cipreses. El viento y el mar enmudecieron esta noche. Todo es silencio en el jardín... ¿De quién será esta hora? Yo sin saber por qué evoco en ella el recuerdo de *Joselito*... (p. 15.)

Ignacio Sánchez Mejías ha sido poeta en esta crónica. El escritor evoca imágenes fabulosas. Las bellísimas horas casi litúrgicas de Belmonte y *Joselito* poseen más o menos el duende y la gracia de los versos del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca.

En estas crónicas viajeras hemos observado el empleo de oraciones cortas, de expresiones de la jerga popular andaluza, de puntos suspensivos, que “dotan al texto de un realismo elocuente”³⁸⁶. La poesía, la fábula, la imaginación, el paisaje, los colores, las anécdotas de los galgos y de sus personajes, el ambiente de la cacería, el arte taurino de Belmonte, la nostalgia... se dan cita en ellas. Por ello, Sánchez Mejías, cuya voz

³⁸⁶ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. XLIX.

personalísima está presente, “logra transmitir a los lectores la sensación de ser testigos directos de los hechos”³⁸⁷.

Las crónicas taurinas del torero publicadas en *La Unión* de Sevilla, entre abril y julio, son siete: “La primera de Jerez” (24 de abril de 1925), “El toro embolado de Coimbra” (28 de abril de 1925), “Las enemistades de Aliatar” (30 de abril de 1925), “En Melilla no se puede chaquetear” (13 de mayo de 1925), “Ése es el hijo del amo...” (15 de mayo de 1925), “La casa de todos los toreros” (11 de junio de 1925) y “La corrida de Santoña” (25 de julio de 1925). En todas ellas se dan las características del género de la crónica: se mezcla información con opinión, se destaca una materia de la que es experto su cronista, cuya experiencia se advierte notablemente y dispone de libertad a la hora de narrar los acontecimientos e interpretarlos...

Ignacio Sánchez Mejías participa de estos rasgos de la crónica y las estructura del siguiente modo: introducción (donde aparece el tema de la crónica), nudo (donde proporciona datos objetivos y el comentario subjetivo del firmante) y conclusión (constituída por un párrafo de cierre que une este desenlace con el tema de la crónica y en el que aparece el comentario final del cronista)³⁸⁸. Estas crónicas hablan directamente de sus actuaciones taurinas y de las de los otros compañeros de cartel, por lo que ofrecen una información de primera mano de los protagonistas de la fiesta. Por supuesto, todas ellas estarán envueltas en polémica, teniendo en cuenta que Ignacio tenía detractores en un sector de la crítica taurina. El ambiente estaba muy encendido.

“La primera de Jerez” (24 de abril de 1925) es una crónica que se sitúa muy cercana en el tiempo al escándalo que llevó a cabo el torero, cuando saltó de espontáneo al ruedo sevillano con traje de chaqueta. En ella

³⁸⁷ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. XLIX.

³⁸⁸ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., pp. L-LV.

nos cuenta el cronista que los reyes asistieron al evento de Jérez, pero que “la corrida no pudo tener menos lucimiento” (p. 16), pues los toros no se dejaron torear y el público lo advirtió desde el primer momento. El aspecto humano de Ignacio sale a relucir, puesto que nos indica que a Cañero se le murieron hace poco sus dos mejores caballos, de manera que su tristeza era palpable. A *Algabeño* le dirige palabras bonitas, calificándolo de “muy activo y valiente” (p. 16), el cual ha toreado bien, pero no ha podido hacer más por la escasa calidad del toro. A continuación, se enjuicia él mismo de forma muy escueta:

Mis dos toros no fueron ni mejores ni peores que los cuatro restantes. El quinto, gordito y recogido de pitones hizo lidia de toro recortado. A este toro, que banderilleamos los dos matadores, le puse un par de banderillas, en los chiqueros, de bastante exposición. Otro par al sesgo en el segundo, unos muletazos y un pinchazo a este mismo toro y la estocada al quinto, fue todo lo que pude hacer en esta corrida (pp. 16-17).

El torero se muestra sincero en su actuación y no quiere colocarse medallas que no le corresponden. Así, a modo de postdata indica que el presidente le otorgó más meritos de los que se mereció:

Posdata.-No hago mención de las orejas que nos concedieron en el quinto y sexto toro por creerlas inmerecidas y atribuir las sólo a una exagerada benevolencia del presidente (p. 17).

Aunque su estilo es todavía sucinto, Ignacio Sánchez Mejías contagia al lector con la lectura de su crónica taurina, pues no sólo comenta la corrida de toros con absoluta sencillez, sino que además proporciona el elemento anecdótico, de forma muy personal. Por eso, cuenta la conmovedora muerte de los dos caballos de un diestro, mostrándose compresivo con él, y la fiesta nocturna en una bodega, ofrecida por los

marqueses, en la que los toreros aún se encontraban abatidos por las circunstancias de la corrida:

Por la noche asistimos a la bodega del Mérito a una fiesta que daban los marqueses. Los lidiadores andábamos un poco cohibidos, Cañero triste por la desgracia de sus jacas. Nosotros, poco satisfechos de nuestra actuación. Fue necesario que el vino nos animara para que anduviésemos ante la aristocrática concurrencia con la desenvoltura propia del que ha tenido una buena tarde (p. 17).

Con respecto a esta crónica, es curioso que el mismo periódico acoja la crítica de Ignacio y la crítica de otro cronista de la corrida, como indica Andrés Amorós en la biografía que realiza sobre el torero:

Sí hay que subrayar lo insólito del caso. Por primera vez –que yo sepa– en la historia de la Tauromaquia, una corrida de toros da lugar, en el mismo periódico, a dos críticas distintas: la del cronista habitual y la del propio matador³⁸⁹.

“El toro embolado de Coimbra” (28 de abril de 1925) muestra la fina ironía de su autor y la original forma de tratar la materia. Ignacio ha toreado en Lisboa y, repasando la historia, expresa con humor la experiencia que tienen México y Portugal para hacer revoluciones y apagarlas. Pensaba Ignacio que iba a hacer una gran revolución en el coso taurino de Lisboa, pero no fue así, pues no le resultó tan fácil como él creía:

Yo fui el domingo a torear a Lisboa, con el propósito de armar una revolución. [...] Salió un toro de Coimbra, con los pitones forrados de cuero, como suele usarse en Portugal. Yo no le di importancia. Cogí banderillas y creí que había llegado mi hora. Nada más a propósito para armar yo una revolución que una plaza de toros, un par de banderillas y un bicho embolado. El toro no pensaba lo mismo. Con su experiencia de las revoluciones (los toros en Lisboa son toreados varias veces), me salió al paso y me cogió una y otra vez hasta desconcertarme. Por último, al saltar la barrera en franca retirada, saltó tras de mí y me revolcó con saña hasta dejarme casi inutilizado (pp. 18-19).

³⁸⁹ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 110.

A continuación, el torero describe el ambiente taurino de Lisboa y lo sucedido en la plaza, aunque de forma muy escueta. Es interesante la comparación que realiza entre el público portugués (tranquilo y correcto) y el público español (nervioso y escandaloso):

El público asiste al espectáculo tranquilamente, sin impaciencia. Va a divertirse, y no grita como en España. Las censuras se hacen con voz corriente, huyendo de gritos que descomponen la figura y perjudican la garganta. Es un público verdaderamente correcto, quizá, por preocuparse demasiado de sus revoluciones, no le queda energía para vociferar en la plaza (p. 20).

El final de la crónica es una conclusión en la que Sánchez Mejías, con nota humorística, enlaza con el tema inicial para insistir en que siempre se acordará de ese toro embolado que no le dejó revolucionar la plaza lisboeta.

Ese mismo día, el 28 de abril de 1925, por la noche el torero realizó una fiesta en Pino Montano para agasajar a sus amigos, como era habitual en él. Recordemos que lo mismo hará con los escritores del 27. Esa fiesta tuvo sabor taurino, ya que torearon Cañero, Juan Belmonte, el *Algabeño*, el hijo del *Cuco*, Alfredivo Corrochano y el mismo Ignacio. Este acontecimiento inspiró un poema de Alejandro Collantes de Terán, titulado “Noche de Pino Montano”, en el que describe la naturaleza casi mágica y nocturna de la finca, con un Ignacio alegre, fundido en ella y en el sabor de los toros. Es otro poema en el que el diestro está presente como figura de ensueño y toreo, que nos recuerda al poema estudiado “Pino Montano (Impresión de unas horas en la célebre finca)”, de José del Río Sáinz:

Huerta lejana, dormida
bajo la luna de mayo;
noche de cuento y de cante,
noche de Pino Montano
[...]
Pasa un torero con una

copa de vino de mano,
sus ojos sueñan, evocan
la gloria de los dorados
Alamares, los tendidos,
la llama de los aplausos
y el vuelo de faralaes
del capote colorado
[...]
Primavera... rosa... labio...
noche... mirada... secreto...
noche de cruces de mayo,
noche de cuento y de cante,
¡noche de Pino Montano!³⁹⁰

En “Las enemistades de Aliatar” (30 de abril de 1925), el cronista hace alarde de una gran capacidad de argumentación y de una sinceridad desbordante. En esta crónica éste empieza hablando del debut de Belmonte como ganadero en la corrida de toros. Esto le permite a Ignacio reflexionar sobre los distintos tipos de toros. El comportamiento de los toros es tratado de forma original por Sánchez Mejías. Los ganaderos y los toreros no se ponen de acuerdo en sus preferencias. Elogia el buen criterio de Belmonte y comenta las faenas de sus compañeros y la suya propia, en la que hizo lo que pudo. Finaliza el texto con una frase en la que nos refiere una corrida distinta a ésta. Por eso, nos dice que, mientras escribe este discurso, le llegan noticias del triunfo de *Algabeño* en la Maestranza de Sevilla, con lo que engrandece aún más a su compañero e indica la gran fortuna que ha tenido la Plaza de Toros de la Maestranza, pese a estar presidida por uno de sus enemigos, el empresario Julián Salgueiro –que no quiso contratar a Ignacio en la Feria sevillana–, llamado “Aliatar” por Gregorio Corrochano: “Indudablemente, la plaza de la Maestranza tiene buena suerte para las enemistades de Aliatar” (p. 20).

“En Melilla no se puede chaquetear” (13 de mayo de 1925) empieza ofreciéndonos datos de la plaza de toros de Melilla. Así se indica que es de

³⁹⁰ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 111.

madera, fuerte, sólida y construida en veinte días por ingenieros militares para una corrida de la Cruz Roja. Sánchez Mejías demuestra conocer los detalles de esta improvisada plaza y, además, se atreve a enjuiciar al público de Melilla, el cual es entusiasta y fervoroso cuando el torero se juega exageradamente la vida, pero es un público difícil porque en esta plaza no se puede “chaquetear”. Esa tarde toreaba con él Chicuelo y Saleri. Nos confiesa que él fue a la plaza con el general Sanjurjo, muy venerado por el público. Sin embargo, esto no ha sido un acierto para Ignacio, que asegura que no tendría que haber ido acompañado por este personaje célebre, pues el torero teme una mala actuación suya y sabe que, si eso sucediese, aunque el público lo respetaría por la figura del general, no sabría cómo pedir perdón:

Si tengo una mala tarde, ¿cómo salimos de la plaza? Ya sé que el público por muy mal que yo esté en esta corrida, al salir de la plaza no me dirá nada. La admiración y el respeto que sienten por el general, me servirá de salvoconducto. Pero eso mismo me violenta y me preocupa. Me figuro al público formando calle en embarazoso silencio, mientras yo paso, acompañado del general, sin saber qué decirle ni cómo disculparme ¡Cómo se disculpa uno con Sanjurjo de una tarde de miedo! Y en ese estado de ánimo entro en la plaza (p. 25).

A pesar del temor del diestro, éste consigue hacer una buena tarde y así tuvo “asegurada la salida” (p. 25). El viento de levante les impidió un mayor lucimiento. Con el soplo fuerte del aire la plaza parecía tambalearse, por lo que Sánchez Mejías opina que le asustan este tipo de construcciones y que deberían hacerse de una vez con materiales fuertes, para que sean permanentes, soporten bien el paso de los años y no haya que lamentar desgracias.



Ignacio Sánchez Mejías (en el extremo derecho) junto al general Sanjurjo y otros toreros, en *Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata*, de Andrés Amorós y Antonio Fernández Torres (Almuzara, Córdoba, 2009, la fotografía aparece en un paréntesis fotográfico sin numerar, perteneciente al capítulo III).

“Ese es el hijo del amo...” (15 de mayo de 1925) contiene una fabulación nada más empezar. En esta historia Ignacio se recrea en la descripción de un muchacho recio de campo, de la naturaleza y la tierra andaluzas: sus olivares, las yuntas, los rastrojos, el álamo, los árboles, el río... Muestra además la jerga popular con expresiones como “¡Arre, «Golondrino»! ¡Arre «Regalao»!”. El calor y el sol de agosto están presentes en la narración. El paisaje se funde de nuevo con el lirismo típico del poeta, que utiliza el impresionismo literario con una gran maestría:

Hay un álamo que enseña sus hojas de plata cuando las mueve la brisilla del río, y ya desmontando el jinete, se echa de bruces en la tierra y, sesteando a la sombra del árbol blanco, entorna los ojos y sueña... (p. 27).

El escritor establece en su historia un “locus amoenus”, porque idealiza la realidad circundante, esto es, la belleza del campo andaluz que es ensalzado de forma incesante. Las labores del campo son también mostradas, al igual que las gentes sencillas que habitan por esa tierra. En medio de este paisaje, encontramos la ensoñación del muchacho campero,

alto y moreno, “el hijo del amo”, que aparece en el inicio. Éste sueña, a la sombra del árbol, con que se marcha para hacerse torero y triunfa:

Sueña que, cansado de olivares y labores, de la recogida de la aceituna y de la siega de la sermentera, de la era y del molino, de la medición del grano y de la venta del aceite, cansado de aquella vida siempre igual, rítmica, reducida, sin amplios horizontes, donde desbocaron sus ilusiones, había huido de su casa y se había hecho torero. [...]. Siguió soñando. En la otra orilla del río, sobre un manchón blanco y morado como una alfombra de Rabat, de margaritas y de lirios, pastaban unos toros negros de Santa Coloma. Se vio vestido de grana y oro, y hasta le pareció oír las ovaciones que le tributaba el gentío, apretado en la plaza (pp. 27-28).

Esta especie de ficción novelesca tiene una gran verosimilitud y da paso a la narración de la verdadera crónica taurina, celebrada en Osuna, “la ciudad señorial y moruna, la de los portales con fachá castellana y los árabes castilletes” (p. 28). Tras la descripción de la plaza de toros, indica el diestro que ésta no tuvo aforo completo, pues las gentes del campo estaban preocupadas por la mala cosecha y no tenían ganas de entretenimiento. Los toros eran de Guadalest y los lidiadores son Ignacio, Cañero y *Algabeño*. El gran triunfador de esta fiesta fue *Algabeño*, al que identifica con el muchacho soñador de su relato:

El *Algabeño* va a entendérselas con el toro. Hay una gran faena que corona una gran estocada. El chavalote que un día vimos soñar a la sombra del álamo a la hora de la siesta, recorre ahora el ruedo agradeciendo la ovación entusiasta, y lleva en la mano, como preciado trofeo, la oreja del toro (p. 29).

Ignacio Sánchez Mejías tiene ocasión de hacer un llamamiento a sus enemigos, ya que, con esa sutil ironía que lo caracteriza, expone que no tuvo suerte en la corrida, por lo que incita a sus detractores de Sevilla a que se beneficien del momento y se regodeen del fracaso de su actuación:

Los que vinieron de Sevilla a impresionar mis defectos, tuvieron buena ocasión de hacerlo. Deben aprovecharse, ya que la suerte, no ha de brindarles muchas ocasiones como ésta (p. 29).

“La casa de todos los toreros” (11 de junio de 1925)³⁹¹ constituye un elogio a la ciudad de Córdoba, considerada por Sánchez Mejías la “tierra de toreros” o “la casa de todos los toreros” (p. 29). Insiste apasionadamente en la alabanza a una localidad hermosa y exótica, tomada por *Lagartijo* y protegida por *Guerrita*, como el mismo autor indica:

Sólo Córdoba respira nuestro ambiente y respira nuestra vida. Si Eugenio Noel lograra imponer sus teorías y se nos expulsara de todas partes, Córdoba sería nuestro refugio: un refugio que ganó *Lagartijo* con su arte y defiende *Guerrita* con su prestigio. Nadie intente apoderarse de esta tierra. Es nuestra. La conquistó *Lagartijo* y *Guerrita* la defiende (p. 29).

Con su franqueza habitual, Sánchez Mejías considera que la corrida se tenía que haber celebrado al día siguiente, pero que la empresa quiso aprovechar que los somatenes de la provincia estaban en Córdoba, junto a Primo de Rivera y el infante don Carlos, para celebrar la corrida ese mismo día y así el coso taurino estuviese completo. Sin embargo, las circunstancias impidieron tal hecho y fue un fracaso de la empresa, según nos cuenta el torero: éstos llevaban armas y no pudieron dejarlas solas en el hotel ni tampoco acceder con ellas a la plaza, por lo que no se pudo llenar.

El cronista admira enormemente a *Guerrita*, muy respetado por todos los espectadores y convertido en una institución divina. Ignacio Sánchez Mejías lo engalana con sus mejores palabras, como demuestra en este pasaje:

³⁹¹ En la obra ya citada *Ignacio Sánchez Mejías*, en la página 118, Andrés Amorós indica que, aunque aparece fechada así (11 de junio) en el libro de Alfonso Carlos Saiz Valdivieso, *Escritos periodísticos*, y en otros estudios del torero, él la encontró en el periódico *La Unión* de Sevilla con fecha de 26 de mayo de 1925.

Pasan las cuadrillas, y el cariño se convierte en respeto; que si el nombre de *Guerrita* es para nosotros, en toda ocasión, equivalente a fundamento y maestría en nuestro arte, en este marco, testigo de sus triunfos y armazón de su historia, viene a ser como una divinidad de nuestras creencias profesionales. Quizá de este estado de nuestro espíritu, en presencia de *Guerrita*, naciera la idea de llamar a Córdoba la Meca del toreo (p. 31).

En la narración de la corrida, el torero describe su estocada y, con sarcasmo, le pregunta, en un inciso, al crítico *Don Criterio* si ha expresado correctamente lo que él ha explicado en su crónica: “Lo maté de una estocada corta, delantera, atravesada y ligeramente desprendida. (¿No se dice así, *Don Criterio?*)” (p. 31). El frente con la prensa está abierto.

La postdata final es extensa y en ella el torero explica un turbio asunto de las subvenciones a los críticos taurinos. La corrupción es denunciada por Sánchez Mejías, que no se queda impasible ante los hechos y entra de lleno en el huracán de la polémica.

“La corrida de Santoña” (25 de julio de 1925), que es la última que el diestro escribe para *La Unión*, está impregnada de la ilusión que manifiesta Ignacio Sánchez Mejías de torear en Santander y volver a ver a sus amigos José María de Cossío y José del Río, a los que describe con el cariño y la admiración de un amigo y discípulo:

Yo recuerdo otros días pasados en él bulliciosamente; y de todo aquello sólo echo de menos la compañía de José María Cossío y José del Río, esos dos hombres que tienen en los ojos expresiones de niños y en el cerebro madures de viejos, y cuya charla formó una gran parte de estas ilusiones mías de descansar en Santander, que me alimentan todo el año y que sólo disfruto unas cuantas horas (p. 33).

El escritor destaca los aplausos del público hacia *Rubichi* y hacia él, que transmitían afecto y estima. Ignacio se siente muy agradecido con estas gentes de la montaña que lo protegen y lo adoran. Con esta alabanza, el torero consigue conectar con los espectadores y lectores de su crónica:

Aparte de estos detalles, sólo quedó de mí, de la corrida del domingo en Santoña, la benévola actitud del público de Santander. Al menor motivo me aplaudía con cariño, y si algún intransigente, de Castro «pa» allá, se mostraba huraño, los montañeses, mis montañeses me gustaría decir, cuidaban, con una gran delicadeza que no podré nunca agradecer bastante, de acallar la protesta con sus aplausos.

Lo que no mereces es lo que más gratitud hace nacer en nuestra alma. Más que una ovación que premie una labor afortunada, halaga nuestros sentimientos estas actitudes cariñosas e inmerecidas. Por eso yo, que tengo mucho que agradecer a este público, si no tuviera nada, ya tendría bastante con esas sus demostraciones afectuosas en la corrida de ayer en Santoña (p. 34).

El silencio, que tanto inspira al diestro, reina en el Hotel Real, al final de esta crónica. Solamente el ruido del mar guía al poeta, imbuido de la nostalgia idílica del paisaje. El alma del cronista va derrochando un lirismo sensacional, dejando al descubierto un horizonte de sentimientos. En la lontananza marina el escritor imagina el camino de América, rumbo hacia la conquista y la soñada gloria:

Y aquí estamos de nuevo, en el majestuoso silencio del Hotel Real. Palacio fuera del alcance de una sola fortuna. La bahía es su lago; la montaña su parque. Y a lo lejos, por encima de la Magdalena, el camino de América, que parece como si nos invitara a partir, mientras las olas, símbolo de nuestras pasiones, se hacen mil pedazos al chocar violentas contra las rocas del Cabo Menor (pp. 34-35).

En todas estas crónicas taurinas hemos observado la coherencia discursiva, la mezcla de verdad con fantasía, la voz sincera de un escritor que conoce muy bien el arte de los toros, el “uso delicado y frondoso del lenguaje”³⁹² por parte del torero sevillano que “busca y encuentra la musicalidad en las crónicas taurinas”³⁹³, el paisaje contemplado y ensalzado, la sencillez de las gentes, el carácter de los distintos públicos

³⁹² GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. LXI.

³⁹³ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. LXI.

que llenan los cosos taurinos... En realidad, Ignacio Sánchez Mejías pone en segundo término la crónica de las corridas de toros, pues deja volar su imaginación y, a través de la poeticidad y del impresionismo literario, consigue redactar historias fabulosas como un magnífico escritor. La fabulación inunda sus páginas y el torero muestra su filosofía de la vida y de la tauromaquia.

Siguiendo la clasificación de Juan Carlos Gil González³⁹⁴, el siguiente grupo de escritos periodísticos está configurado por columnas de opinión, cartas abiertas, réplicas y contra-crónicas, esto es, por escritos que están circunscritos en torno al escándalo ocasionado en los inicios de 1925 por el desacuerdo de los toreros y empresarios en la cuestión de los honorarios recibidos por corrida, que ya comentamos anteriormente. No olvidemos que los dos bandos armaron una auténtica revolución, en la que incluso se propuso multar a los empresarios que contratasen libremente a los diestros sin tener en cuenta la normativa estipulada. Se estableció casi una batalla campal, en la que cada uno batalló ferozmente por sus intereses.

En este ambiente tan suspicaz y alborotado se sitúan los combates periodísticos entre Ignacio Sánchez Mejías, a través de *La Unión*, y Antonio Reyes, *Don Criterio*, redactor de *El Liberal*, y Agustín López Macías, *Galerín*, periodista de *Seda y Oro* y alguna vez de *El Liberal*. Así pues, dentro de este contexto tan encendido surgen los siguientes textos, que son, como ya hemos indicado, columnas de opinión, cartas abiertas, réplicas y contra-crónicas: “El criterio de *Don criterio*” (1 de mayo), “Los dos compadres” (7 de mayo), “Préstame tu pluma, *Galerín*” (14 de mayo); “Venga tu pluma, *Galerín*” (16 de mayo), “Recordatorio” (16 de mayo), “Contestando a una campaña” (18 de mayo), “El homenaje a don Juan

³⁹⁴ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit.

Valera” (26 de junio) y “El que no quiera que lo cojan, que se meta a obispo” (8 de julio).

“El criterio de *Don Criterio*” (1 de mayo de 1925) es una réplica a una crítica que *Don Criterio* hizo en *El Liberal* a una actuación de Ignacio Sánchez Mejías en una corrida en Jérez. Los hechos contados por éste no son del todo ciertos, por lo que Ignacio decide contestarle y rebatirle todas las apreciaciones injustas que ha realizado sobre el espada. El texto comienza con la oración “No pensaba yo escribir esta crítica”, pues el torero ha tenido una tarde magnífica y su modestia le impide vanagloriarse de sí mismo. Sin embargo, los elogios que él creía que había recibido se deshacen en un momento, ya que son objetados por la reseña que ha hecho *Don Criterio* en *El Liberal*. La sorpresa de Ignacio, al leerla, ha sido tremenda: todo lo bueno de la lidia del torero es negado por el crítico. Sánchez Mejías había recibido esa tarde las orejas y los rabos por la benevolencia del presidente y del público, según asegura *Don Criterio*. A esto responde el diestro andaluz que “confunde, entre otras muchas cosas, la cortesía con la benevolencia” (p. 36).

Ignacio aprovecha todos los argumentos que éste ha utilizado para ir contestándole y para refutárselos con el magisterio de la justicia y de la verdad, puesto que el lector tiene derecho a saber lo que pasó ciertamente en la plaza. El discurso periodístico de Ignacio se convierte de esta manera en un diálogo constante con el crítico taurino. El torero hace uso de una gran elegancia y emplea la ironía para ir desmintiendo los comentarios de *Don Criterio*. El crítico ataca de forma considerable a Ignacio, de ahí que éste aproveche sus parlamentos para contestarle y demostrarles a los aficionados cuál es la auténtica realidad, como vemos en este ejemplo:

«Mejías –dice– veroniqueó al primero despegado, con lucimiento y movido».

«Citando desde los medios, de poder a poder, un par algo desprendido».

«Hincó ambas rodillas en tierra, y en esta forma avanzó hacia el de Miura, que le acometió, levantándose el espada al tomar el bicho la muleta».

«Una serie de muletazos, de pitón a pitón, movido y deslucido, y sin estrecharse, alargando el brazo, dejó una estocada corta, un tanto delantera y atravesada».

Confiesa, eso sí, que «hubo aplausos y vuelta al ruedo, y hasta pidieron la oreja, e incluso el hijo de ex *Kronprinz*, y el presidente, muy benévolo, la concedió».

Querido don Antonio: usted confunde, entre otras muchas cosas, la cortesía con la benevolencia. Además del público, que ya tiene derecho a pedirla, la solicitó, según usted mismo indica, el príncipe alemán (pp. 35-36).

Ignacio Sánchez Mejías le niega a su vez, con gracia y perspicaz ironía y con un tono fuerte, el “deslucimiento” del torero en el quinto toro de la tarde al que hace referencia el crítico taurino y le va obsequiando una serie de razonamientos que humillan las palabras de *Don Criterio* y le proporcionan veracidad a él, como podemos apreciar en este fragmento:

Y vamos con el otro toro. Dice *Don Criterio*: «con igual deslucimiento y sin parar lanceó al quinto», «al hilo de las tablas hincó las rodillas en tierra y avanzó hacia el animal, no acometiéndole». (Me interesa hacerle saber a *Don Criterio* que yo no tenía intención de acometerle al toro.) «Se le arrancó el bicho, levantándose el diestro al engendrar el pase»; «sigue la faena muy valiente y confiado, supliendo el valor al arte». (Para torear, amigo *Don Criterio*, es indispensable valor y arte, que no es más que el conjunto de reglas. Cuando escasea el valor es cuando se suele suplir con el arte.) «Intercala dos naturales, sin correrle la mano debidamente»; «sin grandes estrecheces, deja un pinchazo»; «y en igual forma una estocada corta, algo delantera y con inclinación». (Esto de la inclinación no sé lo que es, pero me supongo que será un defecto). «Ovación, vuelta al ruedo, las dos orejas, el rabo y saludo desde los medios» (pp. 36-37).

Sánchez Mejías sigue usando el sarcasmo para indicar que tal vez ha sido demasiado vanidoso y presuntuoso, que tal vez el público ha sido excesivamente generoso con él, que quizá no ha tenido la magnífica corrida

de toros que él pensaba. Pondera con ironía la gran profesionalidad del crítico que ha visto muchísimos fallos en tan poquitos:

¡Qué público más benévolo el de Jerez! ¡Qué vanidoso yo! ¡Creerme que ayer había tenido una buena tarde...! Y, ¡qué experto *Don Criterio*, que a dos estocadas y un pinchazo les vio nada menos que diez defectos! (p. 37.)

Ataca además al crítico taurino que ha censurado un dato muy importante: el tercer toro de Ignacio era muy bravo. Considera vergonzoso que un hombre con experiencia haya pasado por alto la fiereza del animal:

Es imperdonable que después de cuarenta años de ver corridas, se le pase a usted consignar en la reseña de un toro tan bravo como el tercero de Miura (p. 37).

Ignacio Sánchez Mejías se permite darle unos consejos, pues el crítico no puede engañar a nadie; sus estrategias y sus ganas de echar por tierra el trabajo del torero, para ganar él más reputación, serían descubiertas por una juventud inteligente e inquieta. Le incita a que sea más bueno, más justo, que estudie para conocer mejor el asunto del que habla y para que –jugando con su apodo– tenga un mayor criterio a la hora de enjuiciar la fiesta taurina:

¡Sea usted bueno, maestro! ¡Ya puedo llamarle así en mi nueva profesión!; sea usted bueno, y sea usted justo. Cuando la edad lo aleja ya de las pasiones y de las luchas y el logro de sus aspiraciones satisfechas de inquietudes económicas, ¿qué trabajo le cuesta, maestro, ser bueno y ser justo? [...] Estudie, maestro, estudie, que el verdadero crítico debe ser sabio en la materia que critica; que la verdad sin adornos, ni ropajes, ni apariencias que la disimulen, hace el efecto de un rayo de luz para los más criticados, que no sólo se someten, sino que se orientan (verdadera obligación del crítico), lo que no sucede cuando el criterio es un pseudónimo caprichosamente elegido (p. 38).

Tras comentar someramente la actuación de sus compañeros de cartel, finaliza esta réplica hablando de la presencia de la Reina en la corrida, la cual utilizaba un abanico para taparse los ojos en los momentos de mayor temeridad. A través de las varillas de este objeto, ésta no perdía detalle de la lidia de los toreros, algo que Ignacio valora enormemente y deja caer el siguiente comentario para realzar el aventurado oficio de los matadores de toros: “Preciado regalo para un torero es esa inquietud de su Reina, que no sabe de otra cosa que del peligro que corremos” (p. 39).

“Los dos compadres” (7 de mayo de 1925) es un texto periodístico que ha sido considerado un cuento por los estudiosos del diestro. El mismo Ignacio Sánchez Mejías empieza el relato dedicándoles este cuento a sus consocios del Ateneo:

A mis consocios del Ateneo
Con el temor de un principiante que se arroja al ruedo con una
muletilla escondido, les dedico a ustedes este cuento, que es como un
ensayo literario (p. 39).

Así pues, el torero habla de “cuento” o de “ensayo literario”, porque, en efecto, estamos ante una ficción sobre unos personajes en una taberna, pero también se reflexiona sobre distintos temas que son criticados, como veremos a continuación. No obstante, según Juan Carlos Gil González estamos ante una columna de opinión “que se centra en la denuncia de la podredumbre del servilismo periodístico, en la denuncia de la bazofia maloliente que se urde tras las bambalinas del toreo y que salpica a los ávidos de grandeza y dinero”³⁹⁵. Indica, a su vez, que la gran “peculiaridad de esta columna está en el recurso de la ficción”³⁹⁶.

³⁹⁵ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. LXIX.

³⁹⁶ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. LXIX.

De este modo, Ignacio Sánchez Mejías proporciona a sus lectores un relato muy atrevido, protagonizado por dos compadres: uno viejo, que es crítico taurino, y otro más joven, con intenciones de suplir a éste y que practica mientras tanto en una especie de semanario. El torero está poniendo en escena a dos personajes en una destartalada y cochambrosa taberna, en la que no hacen más que beber vino barato en abundancia. Son andaluces y se dedican al oficio del periodismo taurino por obligación y no por devoción, como él mismo autor señala:

Son andaluces y hablan de toros; pero obligadamente, a la fuerza. Uno de ellos hace crítica taurina. El otro, mientras llega el momento, mil veces soñado, de sustituir al compadre, ensaya en un semanario de la empresa. Pero ni uno ni otro tienen aficiones taurinas. Antes, al contrario, a las presentes ocupaciones los arrastraron las circunstancias, no sin su íntima protesta, que nada hay tan violento como manejar la escobilla de la cola y el cañero de latón con la mano de la pluma, tan estimada por el literato (p. 40).

El escritor no tiene piedad a la hora de hablar de estas dos figuras, cuya descripción evidencia que, tras esos dos personajes, se esconden sus dos grandes detractores del mundillo de la prensa taurina: *Don Criterio* y *Galerín*. Ignacio usa inteligentemente la ironía, las comparaciones y la abundante adjetivación, entre otras cosas, para demostrar la bajeza de los dos compadres. En el diálogo que mantienen ambos se observa precisamente la hipocresía de éstos. En su conversación, entre copa y copa, salen a relucir, en una risible tertulia literaria, los nombres de Colón, Thomson, Richardson, Goethe, Rousseau, los ideales románticos... El autor demuestra su gran cultura, para ponerla en boca de estos personajes que fingen saber demasiado y juegan a participar en esta animosa reunión como literatos.

Sánchez Mejías afirma irónicamente que, ante tal verborrea, la taberna desvencijada e insignificante se ha transformado en una taberna del

Barrio Latino parisino, lugar de reunión de la bohemia francesa. La situación es ridícula y grotesca; los protagonistas son ahora bohemios fantoches, con aire de esperpento valleinclanesco:

La velada fue larga y ha pasado la primera noche. Cogidos del brazo salen por la puerta de la calle principal, que ahora está desierta, porque es la hora de dormir. El pelo en desorden. La cabeza al aire y la corbata (suelta por comodidad), simulando chalina de poeta. Los dos compadres parecen dos bohemios. Caminan en silencio, cabizbajos, como dos autómatas.

Ya a la salida de la ciudad, cuando empiezan a oírse los murmullos del río y se huelen los perfumes del Parque, los dos bohemios, con un gesto rebelde, apoyados en una valla que resguarda un solar, han proferido gritos, que sólo ellos comprenden (p. 42).

Sánchez Mejías les acusa de deshonestos en sus trabajos. Son seres atados por los intereses. No les agradan los toros, sólo el dinero y la corrupción. Por eso, ya casi en las últimas líneas, observamos a los dos compadres muy molestos y lanzando gritos, deseando salir de la prisión en la que se encuentran. El torero-escritor no deja bien parados a *Don Criterio* y a *Galerín* en esta historia que, más que un cuento, es una denuncia satírica:

Parece ser, que alguien que allí vive les tiene maniatados, y ellos que en la tarde se sentían comerciantes y en la noche bohemios, quieren su libertad a toda costa. Por eso gritan y se enfurecen, y se desesperan entre las redes que los aprisionan. Quieren romperlas y no pueden, porque son muy tupidas. Y seguirán presos, ya que el sueño, que habrá de rendirlos, los volverá a la vida, más prácticos y razonables (p. 42).

El ataque es mutuo entre Ignacio y estos periodistas, pues éstos se van contestando, por medio de sus periódicos, metiéndose los unos con los otros. Nos dice Andrés Amorós que, tres días después de este texto de Sánchez Mejías, aparece “Una carta de *Galerín*”, “en la que se solidariza con *Don Criterio*, su «compare de mi arma» y sugiere que «las crónicas del

nuevo compañero se las escribía Corrochano»³⁹⁷. Continúa explicando en su biografía sobre el torero que incluso se publicó una caricatura de Martínez de León sobre Ignacio Sánchez Mejías:

Se publica también una caricatura de Martínez de León: Ignacio, vestido de torero, con la pluma en la mano, es la «Figura de actualidad» que se pregunta:

(Una autocrítica.)

-¿Qué le pongo a mis faenas? ¿Palmas? ¿Pitos? Le pondré...
división de opiniones.

Nota del dibujante: Adivina, adivina,
que adivinarías,

¿dónde lleva su gato

Sánchez Mejías?

(La solución, mañana.)³⁹⁸

Y en esta línea van a seguir publicándose otros artículos por ambas partes, donde se demuestra la hostilidad existente entre éstos y el ambiente de aversión, que, imagino, suscitaría mucha expectación entre los lectores de estos diarios.

“Préstame tu pluma, *Galerín*” (14 de mayo de 1925) es una carta abierta que se inserta en este contexto de pugna y oposición. Ignacio Sánchez Mejías está cansado de los artículos de *Galerín*, en los que no para de calumniar al torero. Por eso comienza su texto diciéndole que le debe una crónica y para ello ha de pedirle en préstamo su pluma, pegada a la cola de un pato.

Para pagar tus campañas llenas de insidias y de rencores, te debo una crónica, *Galerín*. Que sea ésta. Pero para escribirla, préstame tu pluma; préstame tu pluma, aunque para ello tengas que arrancártela de tu cola de pato (p. 43).

³⁹⁷ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 116. En este libro, Andrés Amorós hace un estudio detallado del enfrentamiento entre estos personajes a través de los medios de comunicación.

³⁹⁸ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 116.

El tono se vuelve más agresivo y esperpéntico, ya que compara a *Galerín* con un pato, que se asemeja tanto en su aspecto físico como en los andares. Su voz ya no es la voz de un hombre, sino la de este animal, por lo que grazna como los patos. Los descalificativos se van sucediendo:

¿No habías observado que te pareces a los patos? Pues fíjate: andas como ellos, y como ellos tienes abullado el buche. Tu voz y sus graznidos se confunden; la misma ronquera, el mismo desentono. Al pato le huyen los pájaros y le huyen los peces. Sólo le aguanta el ganso, que es a manera de su hermano mayor, y lo admiran las ranas, que lo ven vistoso y que lo consideran inofensivo. Ni siquiera se puede vanagloriar de la amistad del cisne [...] (p. 43).

Sánchez Mejías pide la pluma de su “amigo” insistentemente, pues es la única que sabe y puede escribir en ese tipo de periodismo corrupto que desempeña *Galerín*. Lo acusa de interés y de amor a la fortuna; su pluma está al servicio del dinero, a diferencia de la pluma honesta del diestro. Ignacio solamente sabe hacer “la propaganda de un torero, y –nos dice– lo sé porque me costó mucha sangre aprenderla” (p. 44). Precisamente esa sangre fue la que derramó en tantas plazas de toros durante su trayectoria como matador; por eso le recuerda a *Galerín* la única propaganda que conoce: su carrera taurina, plagada de peligros, triunfos y cornadas. Las demás propagandas relacionadas con el dinero y la corrupción no le interesan, a diferencia de *Galerín*:

Estas son, *Galerín*, las propagandas que yo conozco. Ya sé que el mismo resultado que yo obtuve, se obtiene con otra forma de propaganda. Y sé cómo se hace. En uno y otro caso, todo es cuestión de riesgo. Se riega la sangre, o se riegan, por donde se va, los billetes. A mi carácter le fue mejor el primer sistema, y no me pesa, aunque ello me obligara a soportar muchas campañas que se hicieron en mi contra (p. 45).

El torero aconseja a *Galerín* que no use su pluma para injuriar, que cambie su estrategia y se dedique a otras cosas de mayor provecho:

Cambia de procedimiento, *Galerín*. No emplees tu pluma en esos menesteres; ni siquiera tienes necesidad de ello para combatirme [...] (pp. 45-46).

“Venga tu pluma, *Galerín*” (16 de mayo de 1925) es una réplica que el diestro le hace de nuevo a *Galerín*, puesto que éste le ha animado a que utilice más la propaganda, que es lo que le va a dar la fama. Ignacio Sánchez Mejías le contesta en este texto que no quiere la propaganda y mucho menos lo que ofrece este crítico, que le concede la gloria al que más dinero le proporciona. El torero prefiere la publicidad que él mismo se hace en las plazas de toros, a través del riesgo y de las cornadas:

Pero tú también sabes que mi propaganda no se hizo en una agencia de anuncios, y lo sabes, porque la única que hay en Sevilla es la tuya, y ya ves de qué forma me tratas. Por eso, preferí la otra, la de las cornadas, que tú llamas cursilerías (qué lastima que no te dieran una, a ver si seguías opinando lo mismo), es por lo que he soportado las campañas más desvergonzadas que se hicieron en el toreo (pp. 46-47).

El torero-escritor usa de nuevo el sarcasmo y la ironía para devolverle la pluma a *Galerín*, a la que trató con mucho cuidado, pues no la ha usado prácticamente y le pide un único favor: que no calumnie a sus amigos, sino que sólo lo haga con él:

Y nada más, *Galerín*, ahí llevas tu pluma (que te la devuelvo agradecido) y de cuya honradez no dudé jamás. No le viene a mi mano, pero la traté con cariño, puedes notarlo en lo poco que la hice escribir. A cambio de eso, le pedí un favor que, si tú no la obligas, estoy seguro me concederá. Deja tranquilos a mis amigos, que ni siquiera tienen nada que ver con mi toreo. [...] Combáteme a mí cuanto te venga en gana. Pero deja a mis amigos, *Galerín*. Te lo pido por favor, yo que nunca, en mi vida, te pedí nada (p. 47).

El mismo día publica en el periódico “Recordatorio” (16 de mayo de 1925), columna de opinión que rememora a *Joselito* en su quinto aniversario de muerte. Hasta el final de la misma no sabemos que el

personaje del que habla es *Joselito*. Al principio nos menciona, con mucho cariño y con un fuerte lirismo, la existencia de un muchacho que va montado en su caballo y le ha dado una limosna a unos chiquillos pobres. Este joven es alto y fuerte, pero está abatido. Éste ha llegado a su casa y en su rostro se advierte la tristeza de un hombre que está sufriendo por culpa de un amor inalcanzable y no correspondido. La pena de este muchacho es la pena del protagonista de la novela de Ignacio Sánchez Mejías:

Es joven, alto, fuerte, viste el traje corto, con zajones y blusilla blanca y en la cintura un pañuelo verde, que muchas veces en la faena sujetó la chaqueta; y como es verde y rodeó su pecho, pudiera ser como símbolo de esperanza; porque el que acaba de llegar está poseído de amores casi irrealizables. Quizás por eso, su juventud está impregnada de tristezas (p. 48).

Su desánimo contrasta con la alegría de sus sobrinos al verlo, que le propician abrazos y juegos cariñosos y lo aclaman:

Suenan las espuelas sobre el pavimento del zaguán, y al conjuro del rítmico sonido, unos chiquillos (hijos de hermanas), corriendo y gritando, en atropellada algarabía, vienen hacia los brazos del recién llegado [...]. –¡Tito José! ¡Tito José! ¡Tito José!... Y empiezan las cuitas familiares, y la tristeza deja un momento a *tito* José, y en la misma escalera se sientan todos (que todos son ya niños) y juegan (p 48).

Entre los juegos, se presenta de nuevo la tristeza en *Joselito* al acordarse de su madre fallecida y, subiendo la escalera, se quita el pañuelo que simbolizaba la esperanza. De ahí que nos diga Ignacio Sánchez Mejías que la tristeza fue lo que realmente mató a *Joselito*, puesto que el torero estaba muy apenado y desmotivado a la hora de torear. Ahora que se cumplen cinco años de su aniversario el hogar familiar está aún de luto, ya que esos niños que corrían y jugaban están en este momento cogiendo flores para hacerle una corona fúnebre:

El *tito* José, ha muerto. Lo mató la tristeza de su juventud. Tenía una profesión, donde el ánimo lo es todo, y como vivía triste, perdió lo suyo y se dejó que lo mataran.

Ha pasado el tiempo. En el día del aniversario de su muerte, vengo a refugiarme en mi casa, un poco cansado de las luchas y sinsabores. En el jardín, los hijos de Gabriela y los nuestros andan cogiendo flores con que tejer una corona para *tito* José. Y como si sintieran lo mismo, tienen la misma cara de tristeza que aquel otro niño que un día, sentado en la escalera, en la felicidad de sus juegos, evocaba el recuerdo de la madre muerta (p. 49).

Finalmente, Sánchez Mejías establece las fechas de nacimiento, muerte y alternativa, señala las tres cornadas más graves sufridas por éste y recuerda el quinto aniversario de muerte de *Joselito*. El sentimiento de desolación inunda cada línea escrita; Ignacio también está cansado y apenado. Sus palabras emotivas homenajean al mito de mirada triste y alma pura y desconsolada.

“Contestando a una campaña” (18 de mayo de 1925) es una carta-denuncia, puesto que, cansado ya del desprestigio tan feroz hacia su persona, Ignacio Sánchez Mejías realiza una serie de acusaciones, a través de las cuales expone “el dibujo moral” que los mismos críticos se han hecho a sí mismos con sus malas acciones. Ignacio denuncia que éstos han puesto sus insultos en boca de un hombre muerto, han tergiversado constantemente la verdad y han forzado al fotógrafo Sánchez del Pando para que inmortalizase al diestro en unos momentos muy desafortunados, según ha confesado el propio fotógrafo al diestro andaluz:

Sánchez del Pando, fotógrafo que hizo la información gráfica de Osuna, me dijo delante de testigos que había sido obligado a ello por *Galerín* y por *Don Criterio*; que él nunca había querido prestarse a «esas cosas», aunque se lo habían pedido algunos periodicuchos taurinos, que a tales «faenas» se dedican. Pero ahora no había tenido remedio, porque tenía que mantener su casa con lo que ganara en el periódico (pp. 50-51).

Ni *Galerín* ni *Don Criterio* tienen moral en sus actos, ya que son capaces de conseguir que hombres buenos, como este fotógrafo, tengan que hacer perversidades. No sólo juegan con las personas y las arrojan al precipicio, sino que además piden subvenciones para llenarse los bolsillos de dinero. De ahí que Ignacio Sánchez Mejías critique duramente la subvención que éstos han pedido a la Asociación de Ganaderos, en la cual está su buen amigo Fernando Villalón. Informa el diestro que dicha asociación denegó la solicitud porque para ellos su obligación no es pagar para acrecentar la fiesta, sino que es la de criar buenos y bravos toros como único camino hacia la dignificación de dicha fiesta:

Entendían estos señores, con muy buen criterio –creo yo– que el engrandecimiento de la Fiesta, en la parte que a ellos corresponde, consiste en criar los toros lo más bravos posible, y no subvencionando a periódicos que hacen campaña más o menos tendenciosa (p. 51).

Sánchez Mejías se pregunta si éstos han pedido y han recibido una subvención a la Asociación de Empresarios. Con su habitual ironía, apunta a que su otro enemigo, el señor Salgueiro, empresario de la plaza de Sevilla, tiene que conocer la respuesta a este enigma que se está planteando:

Y ahora quisiera saber, por cualquier conducto, si ese semanario hizo la misma petición a la Asociación de Empresarios, y si tuvo el mismo criterio que la de ganaderos, o si, por el contrario, concedieron la subvención pedida.

A esto podría contestarnos el representante, en Sevilla, de dicha Asociación, señor Salgueiro (pp. 51-52).

El final es apoteósico, ya que Ignacio Sánchez Mejías no se esconde de nada. Asegura que se ha visto envuelto en la polémica sin querer y, usando un símil con mucho carácter, les da a estos dos críticos taurinos una advertencia, en la que expresa que llegará hasta el final como periodista

que es ahora, demostrando así que Ignacio Sánchez Mejías es un hombre intrépido y valeroso, es un hombre que busca la verdad y quiere hacer justicia:

Y nada más por hoy, a no ser advertir a los que tengo enfrente que de nada sirven los amigos componedores. A la fuerza vine a esta polémica. Ya en ella, y concedido el honor de discutir conmigo, no me cuesta trabajo llegar al final, sea el que fuere, que el periodismo se adueñó de mí, viniendo a ser como la nicotina para el fumador, que daña, molesta, trastorna, pero se sigue fumando (p. 52).

A los dos días de esta carta-denuncia, aparece un artículo de F. López Grosso, director de *Seda y Oro*, titulado “Contestando a Sánchez Mejías”, en el que se defiende de las críticas realizadas por el diestro y en el que niega que hayan recibido subvención alguna³⁹⁹.

“El homenaje a don Juan Valera” (26 de junio de 1925) es una columna de opinión en la que el diestro acude al homenaje que Cabra le va a realizar a Juan Valera, el célebre autor de *Pepita Jiménez*. Ignacio nos cuenta su llegada al pueblo natal del escritor y asiste a un espectáculo patriótico, realizado por somatenistas. Por ello, como buen observador que es de los hechos presenciados, nos muestra la imagen de estos militares con sus armas y nos enseña una de ellas, limpia y adornada con colores nacionales. Nos describe la vestimenta de estos soldados, que por cuya indumentaria parecen cazadores más que hombres del ejército. A través de sus ojos, contemplamos los balcones engalanados también. Parece que escuchamos con él la música de la Marcha Real, interrumpida por el Gobernador Civil de Córdoba.

Ignacio Sánchez Mejías demuestra los elementos patrióticos de estas fiestas del pueblo. Por eso, el lugar está teñido de los colores nacionales y la música es la Marcha Real que emociona al torero. Ignacio se enfada

³⁹⁹ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 118.

porque no se respeta lo suficiente esta melodía tan especial para él, “tan sagrada, tan venerable, tan emocionante para todo buen patriota” (p. 53), y que, sin embargo, está “al libre capricho de unos músicos de pueblo” (p. 53).

Además, nos explica un hecho que le ha producido un enojo considerable, dejando a flor de piel su gran sentimiento nacional por el himno, una composición que conoce bien, pues nos explica cómo es y cómo se entona:

Al acabar las dos lecturas, suena otra vez la Marcha Real, y de nuevo se ordena a los músicos que guarden silencio. Faltaba de hablar el general Pérez Herrera, que preside el acto. A mí me dio coraje. Yo he sentido muchas veces ganas de llorar al oír el himno de España y me enfurece que se tome a broma. Lo mismo debió suceder al general, porque noté que le costaba mucho trabajo hilvanar su discurso. La Marcha Real es como un saludo a la nación. Se entona delante de la Bandera, delante de los Reyes, y no debemos consentir que la manejen a su antojo los aduladores. Después, desfilaron los somatenistas y terminó el acto (pp. 53-54).

Esta sensibilidad de Ignacio para el himno nacional ocupa todo el texto, en el cual casi no aparece el homenaje a Juan Valera, ya que es al final del mismo donde se hace mención. El diestro nos indica al respecto que recorrió el pueblo, siguió a la gente y les preguntó dónde se hacía dicho homenaje y la gente no sabía qué contestarle, con lo cual, seguramente, por la improvisación o mala organización, no llegó a realizarse:

Pregunto:

-El homenaje a Valera ¿dónde es?

No saben contestarme. Alguien dice haberse suspendido. Yo así lo creo (p. 54).

“El que no quiera que lo cojan, que se meta a obispo” (8 de julio de 1925) es, según Juan Carlos Gil González, una contra-crónica, ya que es “un texto que se funda en otro que le precede, la crónica de la corrida y al

que complementa con otro punto de vista, con otro matiz, con otro enfoque que busca una nueva dimensión del hecho”⁴⁰⁰. En efecto, Ignacio Sánchez Mejías había sido cogido por un Miura en Burgos y el periódico *La Unión* le había metido prisa al diestro, convaleciente aún de la operación, para que escribiera una crónica de su propia cogida. Sin embargo, Ignacio se ve atascado y habla antes de otros aspectos para él más interesantes. Nos dice Juan Carlos Gil González lo siguiente:

Se supone que iba a describir su cogida, sin duda el acontecimiento más impactante informativamente hablando, pero el protagonista, en este caso se deja llevar por la profesión taurina y no la periodística⁴⁰¹.

Ignacio es fundamentalmente torero y, como tal, le cuesta mucho tratar el asunto de su cornada. Ignacio divaga en su redacción, puesto que nos comenta todos los pensamientos que ha tenido mientras era operado (la dureza del público, el toro de Miura...), su traslado al hotel tras la intervención quirúrgica, la preocupación familiar por el diestro... Pero él mismo nos confiesa que no sabe cómo abordar la narración y que Antonio Jiménez Oliver lo visita incesantemente y le pide que realice el escrito. Insiste en que no es pereza lo que siente y que lo intenta constantemente por las noches:

Y sin embargo no es pereza. Todas las noches, cuando al fin se marchan los mejores amigos, cojo la pluma para escribir la crónica de mi cogida, y no me sale. Repaso los motivos. Público del norte. Su dureza. Grupo de intransigentes apasionados. Toros de Miura. Gritos, aplausos, sangre, enfermería. Presidente que atropella con órdenes absurdas. La cornada. El rítmico andar de los camilleros. La piadosa exclamación del pueblo al paso del herido. Y... no me sale. Y es que pasadas las primeras

⁴⁰⁰ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. LXXII.

⁴⁰¹ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. LXXII.

emociones de los primeros días, para un torero no tiene crónica su herida (p. 56).

Ignacio no para de repasar en su mente todas las imágenes del instante. Las enumeraciones, el polisíndeton acusado para dar énfasis a esta sucesión de pensamientos y la aglomeración de ideas son acusadas en esta contra-crónica. Sánchez Mejías siente una gran dificultad a la hora de narrar lo acontecido, pues para él, como para todos los toreros, una cogida es algo muy normal; los diestros viven su día a día sometidos a las heridas propiciadas en su profesión, por lo que Ignacio no tiene palabras para comentar la cogida que tanto interés ha suscitado a los periodistas y a los espectadores. Así pues, nos dice el torero que, usando la frase de *El Gallo* padre, “El que no quiera que lo cojan, que se meta a obispo”:

No es nada extraordinario ni interesante que al que se pasa la vida toreando le griten y le aplaudan los públicos y le cojan y le suelten los toros. Son cosas corrientes en nuestra profesión. «El que no quiera que le cojan, que se meta a obispo», solía decir *El Gallo* padre. Y es verdad. Las cornadas siempre se las dieron a los toreros. A mí me dieron muchas; tantas que, cuando recibo una nueva, me parece tan lógico, tan natural, tan razonable, que ni siquiera se me ocurre el comentario (p. 56).

Si continuamos con la clasificación de Juan Carlos Gil González, el siguiente y último apartado de estos escritos periodísticos de Ignacio Sánchez Mejías, publicados en *La Unión* de Sevilla en 1925, tiene que ver con dos reportajes informativos muy sugerentes, en los que el periodista “combina mundos” y “pinta una atmósfera amigable”⁴⁰²: “El gato que regalé a Belmonte” (9 de junio de 1925) y “Los niños que juegan a ser hombres” (25 de junio de 1925). Ambos reportajes poseen toda la personalidad del torero y son un ejemplo de elegancia narrativa. Éstos están alejados de toda lucha contra sus detractores.

⁴⁰² GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. LXXIV.

“El gato que regalé a Belmonte” (9 de junio de 1925) introduce el tema principal desde el inicio: los gatos de Angora que él, Belmonte y Lalanda trajeron de Portugal y regalados por el empresario Eduardo Pagés. Ignacio expone el asunto y se remonta a la corrida de Lisboa, celebrada en marzo del mismo año. El escritor nos dice que, de los tres gatos que Pagés le regaló a él, uno se lo dio a Belmonte y dos se los quedó él. En total ahora tienen, entre uno y otro, doce gatos, seis cada uno. Estos gatos que parecen insignificantes y anecdóticos tienen un lugar destacado en la tauromaquia, puesto que libran de todo peligro y de la mala suerte a los diestros, que son muy supersticiosos por el hecho de jugarse la vida frente al toro:

Un día salimos a la calle y nos dedicamos a buscar gatitos de Angora. Por fin los encontramos, y Eduardo Pagés, que era el empresario de mi corrida, me regaló tres gatos. Uno di a Belmonte y dos me reservé para mí. En realidad nuestros gatos eran los de Pagés. Pero Belmonte no tenía bastante con uno. [...]. Lalanda fue a Lisboa y también le regalaron sus gatitos. Se me olvidaba consignar que los gatos... son necesarios en el toreo. Nosotros, como todo el que tiene su vida en peligro, somos muy supersticiosos, y una de nuestras supersticiones, tan arraigada que parece creencia, es la de que los gatos nos libran de toda acechanza por parte de nuestros enemigos. Estas supersticiones nuestras se extendieron a los demás elementos de la Fiesta, y resulta rarísimo el ganadero, empresario, cronista taurino, apoderado, representante o torero que no tenga sus gatos (p. 57).

Sánchez Mejías explica las clases de gatos existentes (domésticos, monteses, cervales, de Angora, de Algalia...). Los que más suerte le proporcionan al diestro son los de Angora, según éste. Y, además, cree que el gato que le regaló a Belmonte tenía un poder mayor, por lo que ha estado buscando uno similar, pero, cuando creía que lo había encontrado, se le ha perdido. En clave de humor, nos cuenta el diestro que esto le causa preocupación y quizá el miedo de la superstición, pues puede ser una señal de mal augurio o bien que el gato vaya a ser encontrado por Belmonte, con lo que sumaría siete gatos, número perfecto para que éste sea invencible:

Todo esto viene a cuento de que, empezando a sospechar que el gato que regalé a Belmonte en Lisboa tenía una influencia bienhechora que yo había desperdiciado con mi generosidad, recientemente al ir a torear mi última corrida busqué otro del mismo color, y con otros cuatro metidos en una caja me vine hacia España. Al llegar a la frontera hubo que abrir la cajita, y cuál no sería mi sorpresa al notar que faltaba el gato preferido.

Estos incidentes empiezan a preocuparme. [...]Y todavía me preocupa más que el gato perdido en la frontera vaya a parar a sus manos, lo que podría suceder con ocasión de las próximas corridas de Badajoz que él torea. Entonces resultaría que con los cinco suyos, el de Pagés, que yo le cedía, y el desaparecido en la frontera, Belmonte tendría siete gatos, y Belmonte, con ese número de gatos, además de la sorpresa que ello nos produciría, podría ser sumamente peligroso (pp. 60-61).

“Los niños que juegan a ser hombres” (25 de junio de 1925) es un bonito reportaje que constituye lo que Juan Carlos Gil González denomina “laberinto constructivo”, el cual “va siendo descifrado por el proceso de lectura y la imaginación del lector”⁴⁰³. En el inicio del mismo, el periodista realiza una introducción en la que exterioriza la sufrida vida de los toreros, sometidos a constantes amarguras que pesan más que los triunfos. Estos conceptos de “amargura” y “triunfo” son esenciales en el universo literario de Ignacio Sánchez Mejías, como podemos apreciar en su novela titulada precisamente *La amargura del triunfo*. Subraya la idea de que los toreros tienen que padecer muchas penas y calamidades en su vida taurina, en contra de lo que la gente cree, pues la gran mayoría de las personas sólo ve los gozos y las alegrías de las que disfrutan. El dolor y el sacrificio pesan más que el júbilo y la satisfacción:

En la vida del torero hay muchas amarguras y renunciaciones y sufrimientos. El público no las ve, pero las hay. El público ve a los toreros de feria en feria, en continuo trajín, halagados por el aplauso, acariciados por la gloria; los cree siempre contentos y los considera dichosos. [...]. De esas alegrías todos participan: partidarios, amigos, parientes, la misma cuadrilla, el mozo de estoques; todos, cada uno, participa del regocijo (p. 61).

⁴⁰³ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. LXXV.

Las familias de los toreros y las mujeres de éstos son las únicas personas que no participan de esa alegría, ya que son las que más inquietas y preocupadas; participan de ese dolor y de ese sufrimiento del torero en mayor medida, pues se hallan inmersos en esos instantes de angustia y siempre están pendientes del telefonema que les diga que todo ha salido bien y que sus diestros están sanos y salvos:

Su vida está llena de inquietudes, de ansiedades, de dolores. El alma en un vilo. El pensamiento en continua preocupación. De noche no duerme; de día no vive. Hasta su casa nunca llega el sol de las plazas de toros, ni el entusiasmo del público, ni el pasodoble de las charangas, ni el bullicio de la multitud. De vez en cuando un telefonema, disimulando, cariñosamente, el percance, restándole importancia. «*Puntazo leve, está tranquila, no es nada*». Y la mujer del torero, que sabe lo que son estos telefonemas, teme por su vida, y mientras estruja desesperadamente la noticia, lleva al pecho sus manos como si sintiera que el alma y el corazón se le hiciesen pedazos (pp. 61-62).

En estas imágenes bellísimas de la mujer sufriendo por su torero, Ignacio sabe como nadie transmitir la desesperación que ésta siente. Las esposas no disfrutaban de la gloria y se les pasa la vida, sumidas en la impaciencia y en el desasosiego, esperando su regreso. Ignacio Sánchez Mejías realza con mucha ternura la figura materna de estas mujeres que sufren en silencio por sus esposos:

Lo tremendo, lo doloroso, es que se pasa la vida esperándolo, sin una alegría, sin un regocijo, sin un paréntesis de tranquilidad. Para ella son las amarguras del toreo. Y si unos chiquillos alborotan la casa, pierde su medida el sufrimiento, y muchas veces la podríais recoger las lágrimas con la puntilla de los dedos, para evitar que empapen las caricias, en sus desahogos maternos (p. 62).

Estos sentimientos de angustia infinita le llevan al torero al nudo de su reportaje. En él enlaza este tema con la corrida de los hijos de Bienvenida, Pepe y Manolo, dos niños que juegan con sus hijos en Pino

Montano y que van a torear unos becerros en un espectáculo benéfico para casas baratas. Ignacio Sánchez Mejías los honra y siente por ellos un gran afecto. Además, nos ofrece momentos enternecedores de éstos jugando a ser matadores de toros. Nos dice Ignacio que son toreros por su dinastía y que solamente les falta ser hombres:

Más de una vez, después de simular una corrida, los sorprendí saludando a los árboles, como si las hojas fuesen grupos de entusiastas partidarios. En otras ocasiones conversaban ingenuamente de sus planes. «*Cuando yo toree en Sevilla...*» y cogiendo un capotillo o una muleta completaban la frase con unos lances que sólo estos niños son capaces de ejecutar. Son dos toreros a los que sólo falta llegar a ser hombres, y lo son, como son Reyes los hijos de los Reyes, por sucesión, por derecho dinástico (p.62).

Ignacio sigue dignificando a Pepe y a Manolo Bienvenida e insiste de nuevo en la idea de que “solo les falta para ser toreros llegar a ser hombres” (p. 63) y éstos “empezarán a jugar a serlo, ganando dinero para su madre” (p. 63), esa madre que es sufridora y que le toca padecer por sus hijos también. Recuerda que el padre de los niños jugaba igualmente a ser hombre en su infancia. Sánchez Mejías tiene una fe ciega en ellos y pronostica que tendrán el éxito garantizado, mientras la madre los espera afligida. Sánchez Mejías quiere un aplauso muy sonado que pueda llegar a la madre de éstos en esa corrida benéfica, en la que jugarán a ser hombres y así serán toreros:

Harán el paseillo llenos de ilusiones y armarán un alboroto. Yo lo vaticino. El público no se cansará de aplaudirlos. También estoy seguro. Yo quisiera que exageraran el aplauso; que, generosamente, lo hicieran llegar hasta la casa donde la pobre madre, llena de angustias e impaciencias, esperará rezando a que terminen su corrida estos niños que, para ser toreros, sólo les falta ya ser hombres, y que en esa corrida van a jugar a serlo, ganando dinero para ella (pp. 64-65).

Ignacio ha emocionado con este escrito y ha conseguido llevar el mensaje a todos los aficionados a la fiesta del toreo. Su gran arte para escribir y su intención de transmitir la verdad a los aficionados a la tauromaquia están demostrados en cada uno de los textos periodísticos que realizó para *La Unión* en 1925. Hasta 1929, momento en que Ignacio está dedicado a diversas actividades culturales y creativas, no podremos disfrutar de más artículos de Ignacio Sánchez Mejías en la prensa. Lo hará en el *Heraldo de Madrid*, como ya hemos apuntado anteriormente. Su decisión de retomar su labor de periodista está relacionada con el hecho de que hubo manifestaciones en contra de la fiesta e Ignacio quiso estar en el frente para defender, como torero y hombre, las corridas de toros.

José María Salaverría escribió para *ABC* artículos que calificaban el toreo como algo horrible y monstruoso, como parte de esa España negra, cuya sombra sigue acechando a los españoles. Ignacio Sánchez Mejías escribirá en las filas del *Heraldo de Madrid* seis artículos de opinión (fechados desde el 24 de mayo hasta el 6 de junio de 1929), en los que el torero tratará de preservar y enaltecer la tauromaquia, empleando su habitual estilo refinado, sarcástico, irónico y sagaz, acorde con el talento del diestro andaluz. Sus artículos son: “¿Cuándo hay que suprimir las corridas?” (24 de mayo de 1929), “Sobre la censura” (28 de mayo de 1929), “Las corridas de toros y los vendedores de plátanos” (30 de mayo de 1929), “Los nuevos sentimentales” (31 de mayo de 1929), “El guardia de la porra” (4 de junio de 1929), “Fakires contra teólogos” (6 de junio de 1929).

El 22 de mayo de 1922 José María Salaverría publica “El turno de los alemanes” en *ABC*. En este artículo el periodista nos habla de los turistas alemanes que vienen a España y la mala impresión que se llevan de los españoles ante espectáculos deplorables, como los toros, los gitanos, las golfas...:

Ellos traen su idea previa, y vienen a ver la España que les interesa. Traen su cuaderno de notas, de itinerario bien apuntado: toros, gitanos, segovianos viejos y tristes, golfas, vagos, un poco del Greco, otro poco de Goya. El Escorial con el Pudridero, una procesión, un vencedor de navajas. Y es inútil que se les invite a contemplar los lados risueños del paisaje, los cuadros amables y ricos de la España múltiple. ¿Para qué? Todo eso no haría más que estropear la obra de conjunto. Todo eso no está en el itinerario, y lo que se busca es el verdadero camino de la España monstruosa. La España de barraca de feria⁴⁰⁴.

El escritor enfatiza estas denominaciones negativas de España y concluye con las mismas aseveraciones, en las que presenta un país monstruoso que mantiene las corridas de toros y que no hace nada por evitar esta imagen que los alemanes se llevan de España:

Mientras los españoles se obstinan en mantener las corridas de toros, será difícil extirpar de las imaginaciones extranjeras la idea de una España extravagante y monstruosa⁴⁰⁵.

Ante estas palabras, Ignacio Sánchez Mejías, que posee un carácter combativo en honor a la verdad y a la justicia, se lanza al ataque en defensa de los toros con un artículo, titulado “¿Cuándo hay que suprimir las corridas?” (24 de mayo de 1929), en el que contesta a José María Salaverría, de forma respetuosa, pero contundente. Sus ideas están muy claras; su sinceridad es absoluta, como ha demostrado en todos sus escritos periodísticos.

Como observamos en el inicio del artículo, Ignacio Sánchez Mejías aprovecha las frases y argumentos de Salaverría, para rebatirlos con los suyos propios. De hecho, comienza prácticamente igual que éste, situándonos en la hipotética visita de los alemanes a España y el

⁴⁰⁴ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. 68. Juan Carlos Gil González transcribe en este libro el artículo de José María Salaverría, que da lugar a la réplica de Ignacio Sánchez Mejías.

⁴⁰⁵ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. 69.

descubrimiento que éstos hacen de nuestro país, con Goya, el Greco, El Escorial y los elementos sórdidos (toros, golfas, vagos...). Nombra varias veces al señor Salaverría en su texto periodístico, pues éste va dirigido exclusivamente a él, al mismo tiempo que intenta que el lector lea sus razonamientos y se sitúe del lado del torero. El poder de persuasión de Ignacio es llamativo y rotundo.

Los aspectos negativos de España se centran fundamentalmente en las corridas de toros para Salaverría, por lo que Sánchez Mejías entiende que éste quiere que “escondamos nuestras corridas de toros” y desea que los alemanes no las contemple, ya que es una vergüenza nacional. Es más, da la “voz de alarma” y, con su ironía tan característica, exhorta con énfasis que qué imagen van a tener de nosotros estos alemanes, si tenemos unas tradiciones muy salvajes:

¡Qué van a decir los alemanes de nuestras corridas de toros! ¡Qué pensarán los alemanes de nuestras bárbaras costumbres! (p. 71.)

Sánchez Mejías indica la universalidad del tema taurino y que los españoles deben exponer su punto de vista. Éste se muestra muy respetuoso con la opinión de Salaverría, que constituye para él una opinión más de las muchas que hay, pero no la comparte. Además, trata de comprender lo que éste quiere decirnos:

Las corridas de toros son una crueldad, ¿no es eso? Una de las tantas crueldades que andan todavía por el mundo. Todos tenemos la obligación de ir destruyendo las crueldades. Es una obligación colectiva en la que el mundo entero está comprometido (p. 71).

En efecto, Ignacio Sánchez Mejías sabe que la cuestión que Salaverría quiere mostrar es la brutalidad de la fiesta taurina y como tal hay que eliminarla. El torero-escritor reconoce la obligación de toda la

humanidad a la hora de ir quitando las crueldades que se dan en este mundo que nos ha tocado vivir, y para ello propone el plan de suprimirlas todas y cada una de ellas: luchas, guerras, linchamientos de personas negras, trata de blancas, riñas de gallos... Y, a continuación, es necesario establecer el orden de supresión de todas esas fatalidades. La primera de ellas debe corresponder a la guerra, con todas sus consecuencias: gases, aviación, submarinos. Ignacio Sánchez Mejías parece recordar aquí partes importantes de la historia de los alemanes que son indignas a nuestros ojos, como, por ejemplo, la Primera Guerra Mundial, en la que participaron las grandes potencias. Así también recuerda los linchamientos humanos acaecidos en el siglo XX.

Por todo ello, el torero-escritor enuncia claramente que existen numerosísimos actos infames y bárbaros en el mundo que son mucho más importantes a la hora de enjuiciarlos y de eliminarlos definitivamente de nuestras vidas. La fiesta de los toros es un mal menor si se compara con todos éstos. Así pues, Ignacio considera que una vez que se descarten todos los espectáculos que hacen daño a la humanidad, entonces se podrá proceder con el taurino, pero que, mientras tanto, debemos dejarlo como está. De este modo, concluye que los alemanes han de visitar nuestro país y descubrir la belleza, el arte, la ciencia, la literatura y los buenos hábitos que tenemos en España y han de observar así las corridas de toros dentro de ese entramado que conforman las cosas buenas y extraordinarias de los españoles:

Y cuando le llegue el turno a las corridas de toros suprimámosla tranquilamente, sin ninguna clase de remordimientos, ninguna clase de quejas. Mientras que esto no llegue dejemos quietas las corridas de toros Señor Salaverría. Para conquistar una buena reputación en el extranjero basta con que cada cual ocupe su sitio. Que cuando lleguen los alemanes (esos que usted anuncia) a España y destapen la pandereta se encuentren sorprendidos ante la brillantez de nuestra ciencia, la belleza de nuestra arquitectura, el ingenio de nuestros literatos y la corrección de nuestras

costumbres. Que cada cual cumpla con su obligación como la han cumplido los toreros. Y las corridas de toros pasarán la visión del visitante al lugar que el corresponde, por el peso de su calidad, en el conglomerado de las cosas de España (p. 72).

El siguiente artículo publicado en el *Heraldo de Madrid* se titula “Sobre la censura” (28 de mayo de 1929). Ignacio ha tenido que sufrir una serie de retoques en su escrito periodístico por las acusaciones que hace a los alemanes. Este hecho ha provocado que el torero se queje de la censura en este artículo. En él el torero hace una pequeña introducción en la que recuerda el asunto a los lectores y en la que insiste en que su intención no es otra que amparar la fiesta de los toros, pues se siente obligado patrióticamente. Sin embargo, su artículo ha sido sometido a la censura y esto le ha causado un gran desconcierto. Considera, además, que los pueblos que han intervenido en la Primera Guerra Mundial no han de tener reparo en contemplar el espectáculo taurino. Él solo ha respondido a unos ataques sin menospreciar nada y, quizá por eso, no hay motivo para una corrección de sus palabras:

Una crónica del Sr. Salaverría, en la que exterioriza su opinión de que deben ser suprimidas las corridas de toros para que el turismo alemán no se forme una visión monstruosa de España, me movió a escribir unas líneas con la intención de demostrar que la sensibilidad de los pueblos que han intervenido en la última guerra no tiene por qué sufrir ninguna molestia ante nuestro espectáculo popular, y que nosotros, como táctica para defendernos de sus acusaciones, podíamos hablarles a ellos de sus propias crueldades.

Satisfecho con lo que yo creía obligación patriótica, mandé mis cuartillas al *Heraldo*, y al releer en él mi artículo he quedado sorprendido de cómo la criba de la censura, al cerner mi propósito, debilitaba todos mis argumentos (p. 77).

Sánchez Mejías se dispone a meditar sobre la censura, sobre su definición y su finalidad e intenta comprender la postura de los que la practican, aunque sigue insistiendo en que su propósito no es dañino, por lo

que quiere saber la forma de poder publicar sus argumentos sin ningún tipo de retoque:

Es indispensable pensar, por lo tanto, que las cuartillas censuradas lo fueron en evitación de un daño que seguramente habrían de producir. Al poner yo las corridas de toros frente a otras crueldades extranjeras me guiaba la más sana y limpia intención, y quisiera saber, si hay forma posible para ello, en qué conceptos de mi artículo está lo nocivo para la opinión (p. 78).

Lo más importante para Ignacio Sánchez Mejías es defender las corridas de toros por encima de todo, sobre todo si tenemos en cuenta las barbaries extranjeras. En la conclusión muestra su ironía para pedir libertad de expresión a la hora de proteger la fiesta taurina, pues, según él, parece que los toreros son los únicos que están cometiendo atrocidades al matar toros, mientras que el resto de la humanidad solamente ejecuta buenas acciones:

Yo quiero vía libre para defender las corridas de toros comparándolas con las crueldades extranjeras, o, de lo contrario, que se me señale un sitio donde hacer penitencia por haber contribuido al descrédito de mi país matando toros por esas plazas de Dios, mientras el resto de la humanidad se dedicaba a rezar el rosario o a adornar con lacitos de colores el rabo y el cuello del hermano lobo (p. 79).

Ignacio Sánchez Mejías lanzó este mensaje, ocasionando de nuevo un gran escándalo. En medio de toda esta polémica, hubo intelectuales que defendieron al diestro y se sorprendieron por su capacidad de reacción y por su tenacidad y astucia. El torero mostró una gran firmeza y perseverancia a la hora de sostener sus ideales. Unamuno fue uno de esos intelectuales que aplaudió el artículo de Ignacio escribiendo una carta el 29 de mayo de 1929, en la que expresa su admiración por su fortaleza, su gran persistencia, su importancia como escritor, la capacidad de mover a las masas, su valor y su hondura de pensamiento y palabra frente a las

opiniones insignificantes de José Salaverría. Unamuno, que no es su amigo, aunque tiene “buenas referencias” de él, lo elogia enormemente y le ofrece su amistad:

Sr. D. Ignacio Sánchez Mejías:

No le conozco a usted, señor mío, ni como torero ni como escritor, pero tengo muy buenas referencias de usted. Sé que tiene muy buenos amigos, y lo sé por algunos suyos que lo son míos, y que el que tiene buenos amigos es porque lo es bueno. Y esto basta. Ahora lo que yo ignoraba es su importancia como escritor. Y créame que como es español, me enorgullece el pensar que una opinión suya expuesta –lo he de creer– con toda serenidad, pueda molestar u ofender a las potencias extranjeras. A las potencias extranjeras ¡Ahí es nada! ¿No será que la censura –o el mentecato que la inspira– está ofendida o molestada porque la prensa extranjera no se aviene a someter a ella sus opiniones, si es que en ese pobre pueblo aherrojado y amordazado se celebra la reunión de la Sociedad de Naciones? De todos modos me satisface como español ver el valor internacional o mundial que la censura atribuye a sus opiniones. Las de Salaverría ni ofenden ni molestan a nadie.

Estimándose su compañero de letras –y en ciertos respectos hasta de lidia, aunque no tauromáquica– se le ofrece amigo.

Miguel de Unamuno⁴⁰⁶.

El 30 de mayo de 1929 publica “Las corridas de toros y los vendedores de plátanos”, artículo en el que Ignacio se dirige al director del *Heraldo de Madrid* para explicarle que su objetivo es defender las corridas de toros, pero no en contra de los intelectuales como se ha dicho, porque, según él, éstos no han arremetido contra la fiesta taurina.

Tras esta aclaración, el torero continúa con sus argumentos en defensa de ésta. Así pues, considera que no se deben esconder las corridas de toros cuando se intenta fomentar el turismo en España. Es más, relaciona la literatura con la tauromaquia, ya que las mejores composiciones literarias son de tema taurino. Autores reconocidos como Lord Byron, Merimée, Maurice Legendre, entre otros, se sintieron atraídos

⁴⁰⁶ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., pp. 79-80.

por las corridas. Además el arte español, tan relacionado con la fiesta taurina, no sólo está en Cervantes, Velázquez o Murillo, sino también en la tauromaquia de Belmonte y *Joselito*.

Para Ignacio Sánchez Mejías es evidente que los extranjeros sienten curiosidad por nuestras corridas de toros y sospecha que los que atacan a éstas es por motivos de celos “mal nacidos y mal disimulados” (p. 82). Pone como ejemplo la historia de un vendedor de plátanos que los tiene echados a perder, por lo que la gente compra naranjas a otro vendedor. El que vende los plátanos no tiene más remedio que embestir a la naranja, cuando en realidad habría que resguardarla y pensar que se deben cuidar tanto plátanos como naranjas. Esta especie de parábola, que da título al artículo, le sirve a Sánchez Mejías para insistir en que cualquier ataque a los toros por parte de los españoles es antipatriótico:

En el fondo de todo esto hay una cuestión de impotencia. Se trata de adoptar la postura más cómoda. Los extranjeros llegan a España sintiendo la curiosidad de conocer las corridas de toros. «Eso –grita cualquiera de ellos, uno de los seis– no es razonable ni justo estando nosotros aquí». Es la misma cosa (y seguimos hablando de turismo) que si un vendedor de plátanos negruzcos, echados a perder, viendo que el público se dedica a comprar naranjas sanas y vistosas a otro vendedor situado enfrente, se pone en jarras y grita: «Ciudadanos: no se puede consentir esto. La naranja es una fruta grosera y áspera, hay que acabar con ella. Cerremos esa tienda y arrasemos los campos de Valencia». No, señor vendedor de plátanos: hay que cuidar los plátanos como cuidan los otros las naranjas, mejor si cabe. Lo que pasa es que ustedes han privado a nuestro paladar con su abandono del placer de saborear los plátanos. Por ahora démosle las gracias a las naranjas...

Todo ataque a las corridas de toros, al hablar de turismo, es suicida y antipatriótico. La propaganda que de ellas han hecho los mismos extranjeros hubiera costado una cantidad de millones superior a la capacidad económica de España. De no existir la leyenda europea sobre España, debiéramos inventarla nosotros (pp. 83-84).

En “Los nuevos sentimentales” (31 de mayo de 1929), Ignacio Sánchez Mejías se dirige a la Sociedad Protectora de Animales y Plantas, cuyos integrantes, llamados por el diestro “los nuevos sentimentales”, no

saben que el toro es una fiera que puede con animales tan fuertes y salvajes como la pantera, el tigre o el león. Según éste, el toro tiene como único fin servir al espectáculo artístico de la lidia. Por eso, indica que este dato es desconocido por muchos y la ignorancia es la que propicia la indefensión de las corridas de toros:

El toro (única víctima segura de este espectáculo) es una fiera. Esto no lo sabe nadie de la Sociedad Protectora de Animales y Plantas.

El toro es una fiera. El toro es una fiera que le puede al león, al tigre, a la pantera y que además no sirve para nada. Es decir, sólo sirve para dar vida a las creaciones artísticas que se verifican en una lidia. La ignorancia sobre esta materia produce toda una historia de sucesos extravagantes donde promiscuan lo insensato y lo ridículo (pp. 86-87).

Ignacio Sánchez Mejías quiere demostrar su teoría contándonos algunas de sus experiencias: una corrida por las calles de Nueva York, unos empleados de sanidad que querían vacunar a unos toros, sacando los toros de los cajones como si fuesen animales indefensos y débiles... Todos estos ejemplos le sirven al diestro andaluz para argumentar que el toro no es un animal pacífico, sino indomable, peligroso, y su fiereza es lo que justifica el toreo y el oficio del torero:

Aquella corrida, suelta por las calles de Nueva York, hubiese demostrado la fiereza del toro y hasta justificado el toreo y el torero. El toro de lidia que se da en España no se deja uncir el yugo de la carreta o del arado. Esa teoría de utilidad restada a las faenas agrícolas es una tontería que sólo cabe en la cabeza de unos de esos nuevos sentimentales (p. 88).

El torero, manifestando su hábito lector y su gran poso cultural, trae a colación una narración del marqués de Benavite, en su libro *Fiestas de toros*, en la que cuenta el milagro de cómo Santa Teresa evitó una posible cornada de un toro que la embistió. Este suceso le ayuda a Ignacio a remarcar la idea de que el toro es un animal salvaje y bravo, cuya muerte es

dignificada por el torero en el arte de matarlo. Las desgracias personales acaecidas en las plazas de toros son para Sánchez Mejías accidentes inevitables:

Quizá, dada la ingenuidad extranjera, encuentren un argumento para su teoría en el relato que el marqués de Benavite hace en su libro *Fiestas de toros* de lo sucedido a Santa Teresa en uno de sus viajes. Parece ser que un toro embistió a la santa en medio de una carretera, y la santa, con esa repajolera gracia torera de que estaba dotada [...], paró la embestida y, como si rematara una suerte, acarició la cabeza del toro. Pero esto mismo fortalece mis argumentos y debilita los suyos. Si el toro no fuera una fiera no se hubiese realizado el milagro. A las razones incontrovertibles de orden humano hay que añadir esta otra de orden divino, y si todavía dudase alguien de la fiereza del toro español, que me dé su nombre, y yo, con un toro, le convenceré fácilmente de lo que quiero demostrar; es más, la forma de matarlo constituye un arte exclusivo de nuestra raza, que tiene en sí tales valores de orden estético que incluso justificarían su existencia, en el caso de que el toro tuviera unas cualidades pacíficas, de que carece. De esto hablaremos más adelante, y como las dimensiones de este artículo no nos permiten más razones, dejemos para otro la demostración de que la muerte del caballo y del hombre en las corridas de toros son accidentes, sucesos antirreglamentarios, que nada pueden probar en contra de ellas (pp. 88-91).

“El guardia de la porra, director de lidia” (4 de junio de 1929) se inicia con una defensa al caballo, cuya muerte en la plaza no es un espectáculo agradable. Sin embargo, la probabilidad de su fallecimiento sólo depende del toreo. Por eso, nos dice Sánchez Mejías, aportando testimonios célebres (“El sentimiento del toreo” de José Bergamín y “Tauromaquia o arte de torear”, de Pepe-Hillo), que “un toro bien lidiado no debe matar a ningún caballo” (p. 92). Es “la ineptitud de los lidiadores” (p. 92) la que conlleva la muerte de este animal. Expone casos en los que el matador que ha toreado bien al toro ha devuelto sanos y salvos los caballos a la cuadra.

Una idea que quiere resaltar el escritor en este artículo es la desaprobación del uso del peto en el equino, el cual equivale “a sustituir el

guardia de la porra por una camilla de la Cruz Roja” (p. 93). Por eso, nos dice que “hay que quitar los petos. Entre el toro y el picador, el público, gigantesco guardia de la porra, cuidará de la circulación” (p. 94).

El pueblo español ama al caballo considerablemente. Y ese amor hacia el caballo se expresa claramente en la suerte de picar. El caballo y el torero se unen contra el toro en las plazas. Este pacto de unión es demostrado por Ignacio con su experiencia como diestro:

La raza española ama el caballo más delicadamente que ninguna otra raza del mundo. La suerte de picar lo prueba mejor que lo niega. En ella, el hombre y el caballo establecen una alianza contra la fiera. No importa la traición del caballo o del hombre en un momento determinado (p. 94).

La conclusión a la que llega el escritor y que quiere que los lectores entiendan es que la muerte de los caballos no es un motivo para ir en contra de las corridas de toros. No hay que temer por sus vidas cuando son leales y obedientes en la lidia. Además, el picador, el torero, las gentes que contemplan el espectáculo estiman mucho a los caballos que participan en las corridas de toros.

En su último artículo, “Fakires contra teólogos” (6 de junio de 1929), Ignacio Sánchez Mejías continúa con su defensa de las corridas de toros. Si en artículos anteriores ha probado que el toro es una fiera y que el caballo no ha de morir si el torero lidia bien al toro, en éste quiere manifestar que el matador que sigue las mismas reglas no debe morir y está seguro de todo incidente en la plaza.

Considera además que “los nuevos sentimentales” sufren más por los animales que por el torero que se juega la vida en los cosos taurinos, cuya muerte no les importa. Esta idea se relaciona con un hecho lamentable que sucede en la India: citando páginas de la *Historia de la Humanidad* de Laurent como argumento de autoridad, se expone que los niños y las

personas en general mueren de hambre, pero no los animales que son curados en hospitales y por curanderos oficiales.

También cita a Blavatsky para demostrar que hay en el mundo espectáculos más deplorables que la fiesta taurina y donde el hombre importa muy poco. Para el torero todo esto es incomprensible, de ahí que reflexione y se haga estas preguntas: “¿Es ahí donde vamos a parar? ¿No les asusta a los nuevos sentimentales (antiguos por esos datos) las consecuencias que esto entraña?” (p. 97.)

Finalmente, nos indica ejemplos de teólogos que defienden el arte de torear y establece una conclusión en la que resume todo lo expuesto: la tauromaquia está por encima de todo y los toreros aportan a la humanidad la grandeza de su arte:

¿A qué seguir? Faquires frente a teólogos. A poco que profundicemos en estas cosas llegamos al convencimiento de que el arte de torear, a pie y a caballo, entre los oscuros medios de que se valen la civilización y el progreso, está situado por encima de las Sociedades protectoras de animales y plantas, y de que los toreros en activo laboran por la humanidad en mejor ruta que los nuevos sentimentales (p. 99).

Juan Carlos Gil González observa que “en todos estos artículos convergen las virtudes literarias de Ignacio Sánchez Mejías: la digresión novelesca, el trazo naturalista, el esbozo entre lo folletinesco y lo dramático, la fascinación por el toreo como manifestación artística y la trascendencia ética y moral de éste”⁴⁰⁷.

En efecto, no podemos negar todas estas cualidades en los escritos periodísticos del diestro andaluz. Precisamente, Ignacio Sánchez Mejías demuestra en ellos su gran virtud para escribir, su cultura, su voz personalísima, su ironía inteligente, su elegancia, su gran sinceridad, su carácter belicoso y desafiante ante las injusticias, su emoción ante la fiesta

⁴⁰⁷ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., p. LXXXII.

taurina y ante la literatura y, en definitiva, el gran amor que siente por lo que hace, revelando su empeño y su buen hacer en todo lo que se propone.

Si en los textos periodísticos publicados en *La Unión* de Sevilla en 1925 los temas reflejados son variados y predomina en ellos, sobre todo, la ficción narrativa fusionada con fuertes dosis de realidad, el impresionismo literario, el gran lirismo del torero, las sensaciones y la gama de colores que tiñen cada línea enunciada por la voz poética de Ignacio Sánchez Mejías, en las escritos periodísticos publicados en el *Heraldo de Madrid* en 1929 el eje temático se centra fundamentalmente en la defensa de las corridas de toros, empleando el diestro una sólida argumentación en cada uno de ellos. En todo caso, todos estos textos no estarán exentos del escándalo que el torero propiciaba cuando defendía, con ímpetu y perseverancia, su filosofía de la tauromaquia.

No escribió más artículos periodísticos que sepamos, pero todos los que tenemos, publicados en *La Unión* en 1925 y en el *Heraldo de Madrid* en 1929, constituyen un magnífico ejemplo de alma literaria y torera, que aúna sentimiento y ficción, emoción y literatura, arte y devoción. Ignacio Sánchez Mejías es indiscutiblemente un personaje controvertido, envuelto en polémica y defensor de sus ideales, por muy quijotesco que pudieran parecer, pues, como Don Quijote, salió al mundo para deshacer entuertos y vivir numerosas aventuras en su vida como torero y escritor. Sin sus textos periodísticos los lectores no hubiésemos conocido y entendido tan bien la intensa y agitada época de la tauromaquia que le tocó vivir. Él siempre defendió el arte de los toros, lo ejecutó como torero y lo ensalzó con la pluma, envolviendo a la fiesta taurina con el arte y la elegancia de sus palabras.

VI. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, CONFERENCIANTE

Ignacio Sánchez Mejías tuvo una vida breve, pero intensa. Murió joven y, sin embargo, le dio tiempo a desempeñar diversas y variadas tareas. El torero sentía mucha curiosidad por todos los aspectos de la existencia. Su forma de ser era alegre y despierta, siempre dispuesto a triunfar en todos los terrenos. Jamás se dio por vencido y, cuanto más difícil parecía el reto, más atractivo le resultaba el objetivo propuesto. Por eso, es indudable que el matador de toros poseía una personalidad verdaderamente arrolladora, que lo demuestra en su gran vitalidad y en los numerosos quehaceres realizados.

Como ya hemos indicado, Ignacio Sánchez Mejías abordó infinidad de proyectos: presidente del Real Betis Balompié (1930-1932), presidente de la Cruz Roja de Sevilla (1932), piloto de coches y de aviones, jugador de polo, presidente de la Asociación de Matadores, periodista, dramaturgo, novelista, conferenciante, mecenas o casi mecenas de la generación del 27... Entre todas estas ocupaciones, indudablemente la más destacada es la de torero, puesto que es su proyecto de vida, por el que luchó hasta su muerte. Fue un gran deportista y amante del riesgo. El peligro siempre estuvo presente durante su existencia, así como su gran tesón y su iniciativa a la hora de embarcarse en cualquier actividad.

La literatura fue otra de sus grandes ocupaciones. No pudo vivir sin ella: sentía infinita efusión por la cultura y las letras. Su amistad con poetas y escritores reconocidos, y sus frecuentes visitas a tertulias literarias,

hicieron que Ignacio percibiera constantemente la tentación de la literatura. Por eso, Ignacio abordó casi todos sus campos, incluso hasta ofreció lecturas de sus obras, representaciones y conferencias. De esta manera, hay que subrayar la faceta de conferenciante de Sánchez Mejías, que llevó sus pensamientos taurinos a otros rincones del mundo. Ignacio es torero ante todo y en esta vertiente de conferenciante aún perfectamente sus dos caras más famosas: torero y escritor.

Ignacio Sánchez Mejías pronunció así dos conferencias sobre tauromaquia: la primera y menos conocida fue pronunciada probablemente en San Sebastián en 1928, cuyo texto ha permanecido inédito hasta nuestros días; y la segunda de ellas fue pronunciada en Nueva York en verano de 1929, siendo ésta la más importante y célebre del diestro, por consiguiente, la comentaremos en primer lugar.

Por ello, con respecto a esta última, hay que destacar la figura de Federico García Lorca, ya que sin él Ignacio no hubiera ofrecido ninguna conferencia en territorio americano. El poeta granadino se encontraba en Nueva York, pues sufría su gran crisis sentimental (había roto con el escultor Emilio Aladrén Perojo) y necesitaba cambiar de aires y mirar otros horizontes. Allí, Federico se sentía arropado por numerosos amigos: Rubio Sacristán, Fernando de los Ríos y Encarnación López, *la Argentinita*, novia ya del diestro andaluz, entre otros. Federico daba clases en la Universidad de Columbia y se estaba adaptando a su nueva vida en la ciudad neoyorkina. Así pues, él propuso que Sánchez Mejías diera una conferencia de tema taurino “a los muchos estudiantes hispanos o hispanófilos que frecuentaban la Universidad de Columbia”⁴⁰⁸. Parece ser que Ignacio puso algún reparo al principio, como señalan Antonio García-Ramos y Francisco Narbona:

⁴⁰⁸ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 176.

Se resistió débilmente el diestro -«aquí no tengo documentación para hacer una cosa en serio»-, pero al final sucumbió a los requerimientos de su amigo, quien, a cambio, le aseguró su colaboración en el guión escénico de *Las calles de Cádiz*⁴⁰⁹.

Efectivamente, el torero andaluz accedió a cambio de unos arreglos del poeta granadino en el espectáculo que tenía pensado para su novia Encarnación López, *la Argentinita*, muy amiga también de García Lorca. *Las calles de Cádiz* se convertirá en una obra musical, en la que se observa la afición del diestro por desempeñar cuantiosas y diferentes tareas, relacionadas especialmente con el mundo del arte y de la cultura. El intercambio era razonable, ambas partes salían beneficiadas. De hecho, tras la conferencia, Ignacio se quedó unos días más en Nueva York y no regresó a España hasta que Federico García Lorca armonizó las canciones prometidas para *Las calles de Cádiz*.

Así pues, en verano de 1929 debutó como conferenciante en tierras extranjeras. El público no era español y vivía muy ajeno a la fiesta nacional. Por ello, Sánchez Mejías sabía que este público no era experto en estos temas y que su mentalidad era completamente diferente a la nuestra. Era más que evidente que el conferenciante estaba muy limitado en su repertorio: tenía que ofrecer un discurso que tuviera el atractivo suficiente para captar a esta clase de público y que contuviera conocimientos básicos para que sus oyentes comprendieran el espectáculo taurino. La tarea no era nada sencilla, pero Sánchez Mejías era amante de los retos y éste era uno más de los que tuvo que asumir.

Es verdad que el torero no disponía de la documentación que él hubiese querido, pero no le hacía falta. Su oficio de matador de toros, que tanto conocía y que tenía bien arraigado en su interior, es más que suficiente para que Sánchez Mejías componga un magnífico escrito. Además, todos

⁴⁰⁹ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 176.

percibimos su gusto por la fabulación, su exquisito estilo literario, su experiencia como escritor, sus posos literarios y la labor de periodista taurino. Todos estos elementos serán fundamentales en la nueva faceta de conferenciante.

Hay que recordar que ese mismo año Ignacio Sánchez Mejías había colaborado en el *Heraldo de Madrid* escribiendo artículos que defendían el arte de los toros y las corridas. Por ello, no será difícil para Ignacio abordar de nuevo un aspecto que había estado tratando todo el año en sus publicaciones. De hecho, en algunos fragmentos de la conferencia, advertimos la huella de estos artículos de prensa, pues anotará ideas que ya estaban muy presentes en éstos, como iremos viendo conforme comentemos el texto pronunciado en Nueva York.

Con respecto a dicho texto, hay que señalar que tenemos tres versiones de éste: la realizada por Pedro Romero de Solís⁴¹⁰, la interpretada por Antonio García-Ramos y Francisco Narbona⁴¹¹ y la llevada a cabo por Juan Carlos Gil González⁴¹². Las dos primeras versiones parten de un manuscrito a lápiz en papel que Antonio García-Ramos había conseguido de Pilar López, la hermana de *la Argentinita* (novia del torero andaluz):

Las notas previas a la conferencia, que fueron originalmente manuscritas a lápiz en papel timbrado del Hotel Ausonia, me llegaron gracias a los buenos oficios que Antonio García-Ramos había hecho cerca de Pilar López, la genial intérprete de la danza española, que como

⁴¹⁰ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: “La Tauromaquia. Texto de la conferencia pronunciada, por el matador, en la Universidad Columbia de Nueva York en 1929”, Edición de Pedro Romero de Solís en *Revista de Estudios Taurinos*, Monográfico “Ignacio Sánchez Mejías. Periodista y dramaturgo”, cit., pp. 47-68. En este artículo Pedro Romero de Solís nos ofrece su versión de la conferencia y la de Antonio García-Ramos Vázquez y Francisco Narbona. También encontramos la conferencia en SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: “La Tauromaquia. Conferencia pronunciada en la Universidad Columbia de Nueva York en 1929”, Ed. de Pedro Romero de Solís, en *Qutes*, nº 6, Valencia, Diputación Provincial, 1987, pp. 13-20.

⁴¹¹ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., pp. 176-185.

⁴¹² SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: “Conferencia sobre tauromaquia. Universidad de Columbia, Nueva York, 30 de febrero de 1930”, en SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e introducción de Juan Carlos Gil González, cit., pp. 99-116.

se sabe estuvo muy vinculada biográficamente a los artistas de la generación del 27, que las guardaba⁴¹³.

En cualquier caso, el manuscrito que manejaron Pedro Romero de Solís, Antonio García-Ramos y Francisco Narbona es prácticamente un esbozo de la conferencia, es decir, está compuesto por párrafos muy breves sobre cada uno de los aspectos que iba a tratar el torero en su conferencia. Probablemente, como nos indica Andrés Amorós en la biografía del torero, Ignacio desarrolló de forma oral los puntos de su trabajo:

El texto que conservamos está compuesto por una serie de párrafos breves, cada uno sobre un punto concreto. (En la conferencia, quizá Ignacio amplió oralmente algunos de estos apartados.)⁴¹⁴

Juan Carlos Gil González nos ofrece una versión que procede de una copia mecanografiada del archivo familiar. Cotejando las transcripciones disponibles, advertimos que ésta tiene algunos aspectos más desarrollados y elaborados, presenta alguna variante en la ordenación de los apartados tratados en la conferencia y tiene un desenlace distinto al de las otras versiones. Una cuestión que llama la atención es la fecha de la conferencia sobre tauromaquia, ya que el torero la impartió en verano de 1929 y, no obstante, en el libro de Juan Carlos Gil González está fechada el 20 de febrero de 1930. Por ello, se puede deducir que esta versión fue retocada y mecanografiada posteriormente. El propio Juan Carlos Gil González aprecia alguna incongruencia en el manuscrito en el que se basa y nos dice al respecto lo siguiente, en una nota a pie de página:

⁴¹³ ROMERO DE SOLÍS, P.: “Un torero en Nueva York. Sobre la conferencia de Ignacio Sánchez Mejías en la Universidad de Columbia”, en ROMERO DE SOLÍS, P. (director): *Revista de Estudios Taurinos*, Monográfico “Ignacio Sánchez Mejías. Periodista y dramaturgo”, cit., pp. 35-36.

⁴¹⁴ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 164.

Este texto procede de un documento mecanografiado del archivo familiar cuyo titular es equívoco: “Conferencia del propio Sánchez Mejías sobre el toreo y el toro, en el Ateneo de Valladolid”. Una vez leído, consideramos este documento coincidente con la conferencia de Nueva York, aunque parece un tanto desordenada y difiere de las versiones de Romero de Solís y de García-Ramos y Narbona⁴¹⁵.

Leyendo bien las versiones existentes, apreciamos que todas tienen la misma esencia y abordan las mismas ideas, como veremos a continuación. Sánchez Mejías tiene la posibilidad de seguir defendiendo el arte de los toros desde Norteamérica. Así pues, sea cual sea la versión que manejemos, en general, en este texto observamos “una interpretación filosófica y simbólica de la Tauromaquia que hubiera interesado igual –probablemente, más– al público del Ateneo de Madrid que a unos estudiantes neoyorkinos”⁴¹⁶. El diestro andaluz exterioriza su pasión taurina y saca a relucir igualmente la verdadera naturaleza de los toros y de los toreros.

En el inicio de la conferencia se establece ya el tema de la misma: la tauromaquia. No obstante, en la versión de Juan Carlos Gil González se da un mayor rodeo a la hora de señalar el tema, ya que indica que su labor de conferenciante es sembrar la semilla que el oyente va a cultivar, pues es el encargado de pensar y digerir lo que éste le va a explicar. Una vez hecha esta apreciación, se define, como en las otras versiones, la tauromaquia y el toreo, siendo éste último “la ciencia de la vida”:

Vamos a hablar de tauromaquia. La tauromaquia es la ciencia del toreo. El toreo es la ciencia de la vida: saber torear es saber vivir⁴¹⁷.

Antes de adentrarse en este aspecto fundamental, se dispone a analizar los elementos básicos del toreo. Las tres versiones disponen en

⁴¹⁵ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., p. 99.

⁴¹⁶ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, p. 164.

⁴¹⁷ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., p. 100.

distinto orden estos elementos. Todas empiezan con “el toro” y “el torero”, pero mientras que Pedro Romero de Solís, Antonio García-Ramos y Francisco Narbona establecen “el caballo” en tercer lugar, Juan Carlos Gil habla del toro, torero y público. La disposición es distinta pero todas abordan, antes o después, los mismos factores. Aún así es indiscutible que los protagonistas de la fiesta taurina son el toro, el torero, el caballo y, en cierto modo, el público que vive y participa de esa pasión; después se establecen los instrumentos necesarios para llevar a cabo la lidia (pica, banderillas, muleta, estoque, puntilla...).

Estos utensilios son indispensables para llevar a cabo el ritual sagrado con el toro, símbolo de muerte que constantemente acecha a la vida, ejemplificada en el torero. Así pues, el toro constituye el máximo peligro para el torero, puesto que es la encarnación de la muerte que nos acecha a todos nosotros. El torero es el que se enfrenta a ese peligro, a esa muerte que lo persigue en el toreo, en la vida, por eso es el que consigue el triunfo y la gloria:

EL TORO.- El toro es el peligro, la muerte. La muerte que nos rodea por todas partes, que nos busca o que nos espera, que nos acecha, o nos viene al encuentro. No se puede esquivar. En la vida, en el toreo dentro de la plaza, enfrentarse con ella es inevitable.

EL TORERO.- El torero es el que sortea el peligro, el que engaña a la muerte traficando con ella. El que crea una regla, un arte para no morir. El que se enfrenta con el toro, con el peligro, con la muerte, y en sus propias narices elabora su triunfo, conquista su gloria, su bienestar⁴¹⁸.

Efectivamente, Ignacio Sánchez Mejías sabe captar la atención de su público, porque ha convertido la tauromaquia en ese juego mortal que todos los humanos protagonizamos en la vida en nuestro enfrentamiento con la muerte. El toro es la muerte y el peligro que acecha al torero, como a

⁴¹⁸ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., p. 100.

cualquiera de nosotros en esa plaza de toros que es la vida. Para poder sortear la muerte y librarse de ella en dicho enfrentamiento ha de inventar su propio arte, por lo que la lidia se transforma en la lucha contra la muerte.

El caballo hace un pacto de unión con el torero para combatir la muerte del toro y en su diálogo se observa que han de unirse para poder vencer. Unas veces muere el caballo, otras el torero y nos dice el autor que es por una razón maquiavélica, es decir, “porque la muerte, como Maquiavelo, divide para triunfar”⁴¹⁹. Si el pacto se rompe y no acatan las normas, entonces triunfa la muerte. Pero si ambos son leales en el toreo, entonces pueden vencer al toro fatídico. Esto nos recuerda el artículo publicado en el *Heraldo de Madrid* el 4 de junio de 1929, titulado “El guardia de la porra, director de lidia”, donde establece la tesis de unión entre el caballo y el hombre contra la fiera mortal.

El público es importante en esta representación. Está compuesto por diferentes tipos: el público de sol, que es apasionado y entusiasta con sus toreros, y el público de sombra, que es menos efusivo. Los espectadores que eligen el sol, ocupan localidades más baratas e incómodas, mientras que los que ocupan la sombra tienen asientos más caros y confortables; normalmente las mujeres y la aristocracia prefieren la sombra. De todos modos, este público participa considerablemente en la fiesta, contemplando y admirando el arte de la tauromaquia.

Otros utensilios que se lucen en este espectáculo son el capote, de color vistoso, que sirve para invitar al toro a este juego o a esta lucha, en la que uno de los protagonistas ha de triunfar, y se convierte en el instrumento que sirve a la imaginación de los toreros que ejecutan con él sus destrezas artísticas; las banderillas, que ayudan al torero a dominar al toro; la muleta, con la que el torero juega con el toro y lo engaña; el estoque y la puntilla,

⁴¹⁹ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., p. 101.

que sirven para matar al toro; la pica, necesaria para herir al toro en el sitio de su muerte y es indispensable para que la vida conquiste a la muerte. Ignacio Sánchez Mejías realiza una comparación que le sirve para justificar el motivo de esa herida que se le hace al toro con la pica:

Esa herida es como un carril, una vereda que se abre para que camine nuestra seguridad. Es como el túnel que hace posible el recorrido por debajo de la muerte, por debajo de la nada, hacia la vida, hacia el ser. Shakespeare cuando estaba ejecutando su mejor faena, escribía sobre la conciencia del universo las reglas exactas que han de regir eternamente la suerte de picar. ¿Ser o no ser? He allí la disyuntiva de todo picador, de todo torero de a caballo, de todo el que trafica con la muerte⁴²⁰.

En la descripción de estos elementos que conforman la lidia, el orador ha empleado comparaciones, símbolos y metáforas brillantes, que pueblan toda la composición y que podrían parecer propias de un escritor del 27. Ignacio demuestra una vez más su maestría a la hora de redactar un escrito que ha de llegar a unos oyentes que desconocen el significado de nuestra fiesta. La lectura de la misma es interesante y sugerente: nos hace pensar, pero también nos hace vislumbrar la belleza de sus palabras.

Por lo tanto, es una delicia hallar esta serie de recursos literarios en una conferencia que pretende dignificar la tauromaquia y lo consigue, no sólo por sus argumentos, sino también por el arte que ha utilizado el escritor en cada línea de su texto⁴²¹: “El toro es el peligro, la muerte” (p. 100), “El capote es la imaginación del torero” (p. 102), “Esa herida es como un carril, una vereda [...]. Es como el túnel que hace posible el recorrido por debajo de la muerte” (p. 102), “Las banderillas son las flores

⁴²⁰ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., p. 102.

⁴²¹ Todos los ejemplos de los recursos literarios empleados por Sánchez Mejías en su conferencia, que aportamos a continuación, están extraídos de la versión de Juan Carlos Gil González, que aparece en el libro SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit. Las páginas en las que se encuentran dichos ejemplos están anotadas al lado de cada uno de ellos.

que el torero fácil, el torero dominador, el torero seguro pone sobre los lomos de la muerte” (p. 102), “La suerte de banderillar a cuerpo limpio es la manifestación poética del lidiador que la practica” (p. 102), “La muleta es el pararrayos de las cornadas, la maquinilla de terrera donde va la muerte a estrellarse” (p. 103), “El estoque es el rayo de plata y sangre que tiene en la derecha todo hombre que triunfa de la muerte” (p. 103), “El mundo entero es una enorme plaza de toros” (p. 103), “El toreo no es una crueldad, es un milagro” (p. 103)...

Una vez que Ignacio Sánchez Mejías ha expuesto todos estos aspectos básicos en la lidia, se propone concretar aún más y apuntar directamente a la cuestión referente al mundo de los toros. Por eso nos hace una definición del toreo y nos dice de él que “es la lidia universal del peligro, del peligro a la muerte, a la nada”⁴²², cuyo arte es el único que tiene unas reglas. Es ahora cuando difieren en el orden las tres versiones, puesto que la de Juan Carlos Gil González establece en esta ocasión lo que correspondería prácticamente al apartado final de las otras dos versiones de Pedro Romero de Solís y Antonio García-Ramos y Francisco Narbona. Nos referimos a la filosofía de Sánchez Mejías acerca de la vida, la muerte y la tauromaquia. Por eso nos dice que el mundo es una plaza de toros enorme, en la que hay dos bandos: el toro, símbolo de muerte, y el torero, símbolo de la vida. Todo el mundo se somete a este enfrentamiento taurino entre la vida y la muerte y todos luchamos por conseguir vencerla, sin embargo el torero es nuestro representante en ese combate. La identificación de nuestro mundo y nuestra vida con la plaza de toros y el torero es evidente:

El mundo entero es una enorme plaza de toros donde el que no torea, embiste. Eso es todo. Dos inmensos bandos, uno de toros, y otro

⁴²² SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., p. 103.

de toreros, y es, por lo tanto, la lucha por nuestra propia vida la que nos obliga a torear⁴²³.

A pesar de que la disposición de las tres versiones no sea exactamente igual, hemos de indicar que en todas ellas hay un hilo argumental muy bien cohesionado y que presenta coherencia. Las tres versiones están perfectamente ensambladas y transmiten el mismo sentido, las mismas ideas que Ignacio quería mostrar.

En ese enfrentamiento entre la vida y la muerte, cuyo escenario es la plaza de toros y el mundo que nos rodea, se presentan dos personajes identificados con el toro y el torero. Estamos hablando de Sancho Panza y Don Quijote respectivamente. El primero es “espectador eterno e inmovible”, pertenece al público, perturba a don Quijote y quiere asesinarlo, mientras que el segundo es el torero que lidia la muerte y el peligro, que triunfa sobre el toro, y que tiene el cuerpo lleno de heridas por su gran esfuerzo en la batalla. En definitiva, Sancho es el enemigo de don Quijote, es el que quiere amargarle las glorias a don Quijote, el cual es un luchador que no está dispuesto a dejarse matar tan fácilmente. El caballero medieval es el que tiene el arte de los toros para hacerse con la victoria. Su esfuerzo es monumental y a veces no puede evitar la terrible cogida cuando alguna de las reglas de la tauromaquia le falla. La identificación de Sancho Panza con el toro o la muerte y la de don Quijote con el torero o la vida son magistrales y conllevan una mayor captación del público asistente:

Sancho es la amargura del tirunfo de Don Quijote, el hacha que poda todas sus alegrías, todas sus ilusiones. Don Quijote tiene el cuerpo lleno de heridas, de cornadas que le han dado los toros. Porque los toros dan cornadas, hieren, matan. El toro es la muerte. Por mucho que se sepa

⁴²³ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., p. 103.

del toreo hay momentos en que no se puede evitar la cogida, falla la regla o se equivoca el lidiador y entonces viene la cogida⁴²⁴.

Ese arrojo se ve en los tercios de la corrida. Y es capaz de torear todos los toros en cualquier sitio. Por eso, nos dice Ignacio que al torero o a don Quijote se le abren las heridas y su sangre se derrama en esa lucha fiera y descomunal, en la que no tiene más remedio que buscar la gloria, si no quiere morir. La sangre de Don Quijote es la sangre de la vida, que recorre cada rincón en el tiempo:

Eso sólo lo puede hacer el que es capaz de torear a todos los toros en todos los terrenos. Por eso lo hizo Don Quijote aunque en el esfuerzo se abrieron todas sus heridas y se derramó casi toda su sangre. La sangre de Don Quijote que ha regado más de medio mundo enseñando su arte, su arte de ser, de ser siempre, de ser y de estar, de estar eternamente por los siglos de los siglos, sin dilema, sin vacilaciones, dormido y despierto, a todas horas, en todo lugar, por algo Cervantes nació en la fe de España y escribió su credo con una sola mano⁴²⁵.

El autor quiere que comprendamos que el torero o don Quijote es un artista que dibuja el arte del toreo, en su combate contra el toro. Su obra se funde con la naturaleza. Además, insiste en que el toro es una fiera destinada a morir; su instinto es asesino y por ello irrumpe en la plaza para destruir la existencia del diestro. En este sacrificio del toro se observa la victoria de la vida, por eso Ignacio encuentra una justificación razonable a la muerte del toro. Todo esto nos recuerda al poema que Rafael Alberti dedicó a Sánchez Mejías, tras su fatídica desaparición, titulado, como ya sabemos, *Verte y no verte*, en el que aparece “ese toro de la muerte” que ya estaba predestinado a matar o morir, incluso antes de su nacimiento.

⁴²⁴ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., p. 104.

⁴²⁵ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., p. 105.

Para salvaguardar las corridas de toros, el orador indica que, aunque siempre ha existido algún ataque a la fiesta taurina, en la antigüedad Fray Luis de León y “los teólogos Salmanticenses” defendieron este espectáculo, señalando los beneficios del arte de torear. Asegura que “las normas clásicas de torear las dan los ángeles” y “las de embestir, el demonio”. En el artículo publicado en el *Heraldo de Madrid*, el 6 de junio de 1929, “Fakires contra teólogos”, Sánchez Mejías ofrecía los mismos argumentos de defensa. En el discurso de su conferencia utiliza también la historia del milagro de Santa Teresa, consistente en que esta mujer le pudo poner el yugo a un toro bravo. Esto nos trae a la memoria otra anécdota similar de Santa Teresa que contó el diestro en su artículo “Los nuevos sentimentales” (*Heraldo de Madrid*, 31 de mayo de 1929). Ésta le dio así un pase de muleta al demonio, pues para Ignacio el toro no es más que un ser demoníaco, que encarna la muerte y el peligro. La santa hizo el milagro de combatir el mal. Por este motivo está justificada la muerte del toro bravo.

Sánchez Mejías señala lo mismo que en su artículo “Los nuevos sentimentales” (*Heraldo de Madrid*, 31 de mayo de 1929): el toro es un animal muy fiero, capaz de imponerse al tigre, al león... Su instinto es el de embestir. Su bravura y su fiereza hacen que este animal sea muy peligroso. Ese toro se funde con la naturaleza, pues es ésta la que le da esa ferocidad y esos instintos asesinos que ya hemos comentado anteriormente:

El toro bravo es una fiera como el león y como el tigre a quienes acomete y vence porque el toro bravo, el toro de casta, del sur de España ha vencido en muchas peleas públicas al león y al tigre. No sirve para el trabajo porque acomete y mata al hombre cuando va a sujetarlo, a uncirlo. El toro bravo embiste por naturaleza, por instinto, lleva la furia en la sangre, en la sangre elaborada por la hierba de las marismas del Guadalquivir, dehesas Salmantinas o de las vertientes del Guadarrama. Porque el toro bravo tiene un sitio donde nacer como el petróleo tiene

otro sitio donde brotar. La fiereza del toro la da la hierba que nace del suelo⁴²⁶.

España es un país sensible que entiende el arte del toro como cualquier otro arte. Por eso, no le da importancia a la sangre que se derrama en las corridas de toros. Los nuevos sentimentales son los que no entienden la tauromaquia. Ignacio nos dice también que el torero se juega la vida y sólo tiene su inteligencia para no sucumbir; el toro tiene más ventajas en la lucha, pues es la muerte y la fuerza bruta.

Lo funesto está presente en la humanidad desde tiempos antiquísimos y existen cada vez más crueldades en el mundo: caza, boxeo, guerras... Estas barbaries no son comparables a las corridas de toros, cuya crueldad es insignificante y además está justificada por el diestro a favor de la vida. Utiliza el mismo argumento que en el artículo “¿Cuándo hay que suprimir las corridas?” (*Heraldo de Madrid*, 24 de mayo de 1929):

Cuando la humanidad esté en un grado tal de civilización que no quede ninguna crueldad por nada ni para nada entonces sería cosa de hablar de suprimir las corridas de toros, pero mientras que en este orden de cosas hablen los hombres serenamente, tranquilamente, del número de hombres que cada nación puede matar en un momento determinado, hablar de las corridas de toros no es injusto, ni agresivo, ni imprudente, es pueril, ridículo, extemporáneo⁴²⁷.

Las corridas de toros no son una crueldad para Ignacio Sánchez Mejías, son belleza o lo que es lo mismo “la realización artística del toreo”. Éste es el arte de la vida, un milagro, la victoria de la vida sobre la muerte:

Pero cerremos este paréntesis abierto a la crueldad del toreo, porque el toreo no es una crueldad, es un milagro. Un milagro repleto de

⁴²⁶ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., p. 108.

⁴²⁷ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., p. 112-113.

gracia, de belleza, de poesía. El milagro es la realización de lo imposible, el toreo. El triunfo de la vida sobre la muerte⁴²⁸.

La gran verdad para el espada es que el toreo es milagro, como lo fue el diluvio. Además, habla de la tragedia griega para establecer un parangón con la lidia. Hace lo mismo con Jesús en el Cristianismo, cuya muerte y resurrección salvan a la humanidad. El milagro ha sido realizado por el pueblo. Lo mismo ocurre con la tauromaquia, donde se enfrentan el torero y el toro. Cuando el torero fallece, como le pasó a *Joselito*, éste también resucita aunque sea a través de la poesía. La muerte de *Joselito* fue cantada por Alberti en esta elegía que Ignacio transmite en su conferencia:

A la muerte de *Joselito* dice Rafael Alberti:

Cuatro arcángeles bajaban
y abriendo surcos de flores,
al rey de los matadores
en hombros se lo llevaban.

Y luego describiendo su entrada en el cielo:

Virgen de la Macarena
mírame tú como vengo,
tan sin sangre que ya tengo
blanca mi color morena⁴²⁹.

Con estos versos termina la versión que ofrecen Antonio García-Ramos y Francisco Narbona. Sin embargo, la versión de Pedro Romero Solís finaliza con los pasajes que ya hemos comentado acerca de que “el mundo entero es una enorme plaza de toros donde el que no torea, embiste”. Su final coincide con el triunfo de don Quijote sobre la muerte:

⁴²⁸ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., p. 113.

⁴²⁹ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., p. 115.

Triunfa Don Quijote de los toros aun a costa de Sancho, su enemigo. Sancho Panza es el mayor enemigo de la Tauromaquia porque en ella es el estómago lo que más peligró. Las cornadas en el vientre son mortales de necesidad. Y Sancho no quiere morir nunca. Don Quijote torea con la izquierda y con la derecha, pica y banderillea, lidia y mata. A esta lucha eterna se llama lidiarse o torear un cuerno que quiere clavaros la punta de su muerte⁴³⁰.

En la versión de Juan Carlos Gil González, los versos sobre la gloria de *Joselito* dan pie a una reflexión final de Ignacio Sánchez Mejías, donde, con aires de poeta, describe el color de muerte que posee el mismo *Joselito*, ese blanco impoluto de la Virgen de la Inmaculada, que cubre la sangre, cuyo color rojo ya no se ve porque se ha realizado el milagro del toreo: *Joselito* simbolizaba el arte perfecto y, aunque ha muerto el héroe, ha resucitado en la poesía. Ha fallecido como mueren las personas en el mundo, pero se ha eternizado por la belleza de su lidia:

Joselito era la perfección del arte de torear, mejor dicho, el mismo arte de torear, por eso cuando muere, es decir, cuando resucita, está tan sin sangre que ya tiene blanca su cara morena. Porque el toreo, el milagro cuando se realiza no tiene sangre, cuando se realiza plenamente no es rojo, es blanco. Es blanco como la cal, como la Inmaculada. Como la Inmaculada a quien el torero brinda la muerte de su toro, porque el torero no brinda su toreo, su milagro a Carmen, sino a Inmaculada y cuando resucita se presenta ante ella y se muestra a sus ojos. Porque cuando se realiza el toreo, el milagro, la sangre no se ve, no existe, no está⁴³¹.

Esta conferencia constituye, sin duda alguna, toda una filosofía de la tauromaquia, de la vida y de la muerte. Puede que no estemos de acuerdo con el torero, pero sus conceptos, sus razonamientos, su lenguaje elegante y poético, con un uso maravilloso de los recursos literarios (metáforas,

⁴³⁰ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: "La Tauromaquia. Texto de la conferencia pronunciada, por el matador, en la Universidad Columbia de Nueva York en 1929", Edición de Pedro Romero de Solís en *Revista de Estudios Taurinos*, Monográfico "Ignacio Sánchez Mejías Periodista y dramaturgo," cit, p. 67.

⁴³¹ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., pp. 115-116.

comparaciones, personificaciones, antítesis, símbolos, repeticiones...) y su sinceridad y su originalidad en el discurso nos demuestran que estamos ante un magnífico escritor y orador, que sabe despertar la conciencia de las masas y sabe captar su atención con su gracia habitual. Con ella el diestro supo conquistar el Nuevo Mundo, como los conquistadores que imagina el protagonista de su novela.

Precisamente, señala Andrés Amorós que este discurso tan eficaz y con el hábil manejo del lenguaje podría pertenecer a un célebre escritor como José Bergamín. De hecho, si no supiéramos el nombre de su autor podríamos pensar que esto lo ha redactado otra persona:

Se puede compartir o no estas ideas, pero no se puede negar la altura de su concepción ni la brillantez de su estilo. Juguemos con una hipótesis. Imaginemos que leemos este texto sin saber quién lo ha escrito: ¿a quién se lo atribuiríamos? A José Bergamín, probablemente, o a algún otro importante ensayista y pensador del 27...

Nadie –creo– hubiera podido imaginar que escribió esta conferencia un matador de toros que no llegó a concluir el Bachillerato: así era Ignacio...⁴³²

Efectivamente, esta conferencia le confiere una gran distinción a Ignacio Sánchez Mejías. Hasta ahora pensábamos que ésta era la única que había impartido el diestro andaluz en estos años de brillantez literaria para él. Sin embargo, Juan Carlos Gil González ha demostrado la existencia de otra conferencia y la ha publicado en el libro *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*⁴³³. Ésta ha sido encontrada entre los manuscritos del archivo familiar y de Estudio Puerta de Tannhauser:

En los documentos que hemos manejado y que gentilmente nos han cedido tanto la familia del torero como Estudio Puerta de

⁴³² AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 166.

⁴³³ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*. Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, cit., pp.116-124. Todos los pasajes de esta conferencia, citados en este trabajo, estarán extraídos de este libro.

Tannhauser, hemos constatado que la conferencia está inconclusa. El argumento del último párrafo no está terminado y el hilo discursivo no ofrece una conclusión clara, más allá de la taxonomía en la bravura. Muy posiblemente, este hecho se deba a que lo trabajado por nosotros fuese una serie de notas, unos trazos recordatorios que sirvan para centrar la conferencia y así poder hilvanar la conversación con sus oyentes⁴³⁴.

Así pues, esta conferencia, que aparece nombrada como “Conferencia sobre encastes”, está inconclusa y su manuscrito está formado por una serie de notas breves. Ésta no está fechada, pero señala Juan Carlos Gil González que, según el director artístico de Estudio Puerta Tannhauser, Antonio Fernández, este documento podría ser de 1928 y posiblemente fuera ofrecida por Sánchez Mejías en San Sebastián⁴³⁵.

En el inicio del discurso, el torero sevillano se muestra muy sincero y cuenta al público su indecisión a la hora de aceptar su participación. De hecho, se encuentra en una disyuntiva, ya que considera que aceptarla puede significar su fracaso y rechazarla puede interpretarse como signo de desprecio. No obstante, se ve en el compromiso de asumir la invitación. Sabe que puede decepcionar al público y confiesa que está seguro de que su conferencia no va a gustar. Este inicio muestra la franqueza y la espontaneidad del conferenciante y consigue captar aún más la atención de los oyentes:

Al recibir vuestra invitación me encontré ante el siguiente dilema: o rechazarla, cosa que hubiese sido un desprecio dada las poderosas razones que se me repusieron, o aceptarla, cosa que representaba para mí un probable fracaso, pero entre la consideración que ustedes me merecen y por la que me tengo a mí mismo, opté por no rectificar la mía. Ese ha sido el motivo de vivir aquí seguro como estoy de que voy a defraudar vuestras esperanzas (p. 116).

⁴³⁴ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., pp. LXXXVIII-LXXXIX.

⁴³⁵ GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., LXXXVII.

El torero manifiesta en sus palabras modestia y sencillez ante el auditorio, pues insiste, y así justifica el posible descontento del público ante su discurso, en que no es un orador profesional, sino que es un simple torero, por lo que no quiere que este texto se convierta en una conferencia, sino que quiere que sea una conversación fluida entre amigos, cuya generosidad y compasión ayudarán al diestro en esta especie de sacrificio o de castigo al que se ha sometido él mismo con ello:

Creo que no tengo necesidad de excusarme ante ustedes por mis faltas de elocuencia. Yo no soy orador, soy un torero que rompiendo con la costumbre vengo a hablar ante un público de cosas de toros. He de hacerlo en tal forma que más bien que disertación o conferencia, sea una conversación entre amigos y para ello cuento con una extraordinaria benevolencia por parte de ustedes que atenúe el penoso sacrificio que me he impuesto (pp. 116-117).

Antes de comenzar con el asunto en cuestión, no quiere dejar escapar la ocasión para hacer una denuncia y manifestar así su opinión sobre las actuales normas de la Real Orden de lidia del toro con cuatro años, puesto que solamente beneficia a los ganaderos. Tras esta breve confidencia, se dispone a hablar de lo que verdaderamente le importa al auditorio, esto es, del toro: “Hablemos del toro con la completa seguridad de que por muchas cosas que de él digamos, no nos ha de llevar la contraria” (p. 117).

El tema que enuncia es el desacuerdo manifiesto entre ganaderos y toreros a la hora de clasificar los toros. El concepto de bravura entre ambos es dispar y está sujeto a distintas opiniones. Este asunto ya era expuesto en “Las enemistades de Aliatar”, artículo publicado en *La Unión* de Sevilla, el 30 de abril de 1925. Cuando los ganaderos consideran un toro bravo, los toreros lo ven más bien bronco, esto es, el toro que pelea con picadores, que puede cornear muchas veces y quiere embestirlo todo, pero no deja que el torero pueda lucirse. Al respecto, nos dice Sánchez Mejías que, en realidad, la única verdad es que a los toreros les da igual cómo sea el toro,

lo que les importa es que esté bien cuidado y que sirva para la lidia. El ganadero busca la rentabilidad y el torero la comodidad para su lucimiento.

El conferenciante nos habla de la raza vazqueña y de las distintas ganaderías que surgieron para la crianza de los toros destinados a la lidia: Veragua, Pablo Romero, Concha y Sierra, Benjumea, Miura, Murube, Santa Coloma... De todas ellas, explica especialmente las reses de Antonio Miura y las de Felipe Murube:

Al hablar de esto vienen a mi imaginación los nombres de dos grandes inteligencias andaluzas, fundadores cada una de ellas de esas dos diferentes escuelas. El uno, es Don Antonio Miura, el otro, Don Felipe Murube. El primero, sólo se preocupaba de que sus toros menearan la cabeza queriendo hacer daño cuando embestían. El segundo tuvo como única preocupación que sus toros se dejaran engañar fácilmente al ser toreados (p. 120).

Para reforzar todas sus ideas, el torero lee al auditorio un párrafo de un libro titulado *El arte de torear* en el que se analiza el toro bravo. Ignacio vuelve a hacer alarde de sus grandes conocimientos sobre el tema, puesto que no sólo parte de su experiencia como matador de toros, sino que además aporta datos procedentes de sus lecturas sobre la materia. El torero tiene una gran cultura, que atestigua en cada uno de sus escritos.

Ignacio Sánchez Mejías hace referencia asimismo a que las ganaderías poseen toros bravos, unas veces por obligación y otras por devoción, como podemos apreciar en estas palabras del diestro, en las que se muestra tan contundente y sincero como siempre:

Decía yo antes, que la opinión de los toreros había influido grandemente en la de los ganaderos y esto unido a que esta diferente escuela de ganaderos ha sido mal interpretada por alguno de los dueños de ganaderías, ha dado lugar como consecuencia de todas estas cosas que las ganaderías se han dividido en dos clases: unas que dan toros que embisten, podríamos decir por la afición, y otras por obligación (p. 122).

Finalmente, el orador habla de la becerro de la tintera y ahí se queda interrumpido su relato. Notamos que falta una conclusión. Así pues, observamos que el matador de toros manejó estos datos, pero seguramente se explayó más en su discurso hacia el auditorio. Conociendo como conocemos la figura de Sánchez Mejías, la improvisación, la espontaneidad, el genio creador y la imaginación estarían muy presentes en esta conferencia que nosotros podemos concluir de la siguiente manera: el orador pretende indicarnos insistentemente la bravura del toro y las distintas perspectivas que tienen matadores de toros y ganaderos acerca de ello. Como el torero tiene la misión de torear muchísimas corridas, necesita un animal menos fiero; por el contrario, el ganadero se debe más al espectador y ha de mostrar un animal indomable para venderlo mejor.

Y así se acaba la nueva aventura de Sánchez Mejías, el torero quijotesco que supo escribir y alentar al público como nadie, desde su profesión taurina y desde el oficio de conferenciante. Siempre fiel a sus ideas, defendió por el mundo las corridas de toros, demostró que el toro es un animal bravo y que el torero es el artista que esquiva con su arte de la tauromaquia el peligro y la muerte. La gloria de un matador de toros está en ese enfrentamiento entre la vida y la muerte, aunque a veces el torero no sea el vencedor. Ignacio Sánchez Mejías lo demostró en sus discursos; fue el Don Quijote que murió a manos de Sancho Panza. No venció la vida, pero sí alcanzó la gloria, como ya haría su admirado *Joselito*. El diestro andaluz no era un orador, pero consiguió ser un destacado conferenciante.

VII. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS Y *LAS CALLES DE CÁDIZ*

La inquietud y las ilusiones que vivían en el interior de Ignacio Sánchez Mejías condujeron al diestro a los caminos del arte. Así pues, el flamenco y el baile español también fueron abordados por el torero, formando parte éstos de su variado repertorio literario, cultural y artístico. Esta nueva experiencia la protagonizó junto a Encarnación López, *la Argentinita*, excelente *bailaora*, coreógrafa y cantante hispanoargentina.

Sabemos que Encarnación López ya conocía a Ignacio, cuando éste era banderillero de *Joselito*, aunque no entablarían su idilio hasta más tarde. Ella dejó prendado a *Joselito*, pero la muerte de éste truncó una relación formal y dejó desconsolada a *la Argentinita*. Para superar esta desilusión se fue a trabajar a América: Buenos Aires, Chile, Cuba, México... y en este último lugar fue donde se volvió a encontrar con Ignacio; desde entonces surgió un lazo sentimental que no se rompería hasta el día en que murió el torero. Ella era una mujer muy atractiva, “una mujercita de rostro agraciado, de grandes ojos, talle esbelto y encantadora sonrisa”⁴³⁶. Su gracia encandiló primero a *Joselito* y después a Sánchez Mejías.

Éste continuó casado con Lola Gómez, pues en esos años no existía como ahora la idea que tenemos del divorcio. Ambos aparentaban un matrimonio estable por el bien, sobre todo, de sus hijos. Lola siempre estuvo pendiente de los demás, como madre y esposa, y fue el ejemplo de una

⁴³⁶ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 191.

mujer fuerte y doliente al mismo tiempo, que supo sobrellevar la situación desde el silencio y desde la pena callada de su corazón.

En la década de los veinte del siglo pasado, Encarnación López estuvo trabajando en Madrid y así estaba cerca del torero. En 1926 tuvo un retiro momentáneo que pesaba sobre ella. Ignacio pronto comprendió que Encarna necesitaba volver a los escenarios, pues era un espíritu inquieto como él, por lo que ya desde entonces floreció en el diestro el pensamiento de un espectáculo pensado para *la Argentinita*, que se fraguó definitivamente años más tarde:

A causa de su relación con Ignacio, llevaba Encarna algún tiempo sin actuar. Un día, él le dijo: «¿Tú quieres bailar? Pues bailarás»⁴³⁷.

En el verano de 1929 el proyecto seguía en marcha. En Nueva York coinciden *la Argentinita*, Sánchez Mejías y García Lorca. A cambio de la conferencia que Ignacio ofrecería en la Universidad de Columbia, el poeta le arreglará cuatro canciones populares para Encarnación López: “Los cuatro muleros”, “Anda jaleo” y “Sevillanas del siglo XVIII”, que se incluirán en el número que tenía en mente la pareja. En realidad, la idea de un nuevo espectáculo no sólo fue del diestro, sino también de la coreógrafa y *bailaora* hispanoargentina. Ella era muy creativa y tenía amplias miras, puesto que, como Sánchez Mejías, no se conformaba con lo existente y quería innovar y dejar su sello en la cultura española:

[...] Pretendía elevar la canción y el baile español hasta niveles hasta entonces desconocidos. Por eso mismo, su arte, tan nuevo, no agradaba a todos⁴³⁸.

⁴³⁷ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 161.

⁴³⁸ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 158.

El espectáculo se llamaría *Las calles de Cádiz* y tanto Encarnación como Ignacio participarían activamente en la confección del espectáculo. Pero no sólo eso, crearon, como ya se estaba haciendo en otros países europeos, la Gran Compañía de Bailes Españoles, según relata Andrés Amorós en su biografía del torero:

A partir de las canciones populares recogidas por Federico, idearon un espectáculo más ambicioso y un nuevo elenco: la Gran Compañía de Bailes Españoles⁴³⁹.

El texto estaba firmado por Jiménez Chávarri, pero en realidad era el propio Sánchez Mejías. No utilizaría su verdadero nombre, puesto que para él las estrellas indiscutibles de la obra eran *la Argentinita* y las personas de sabor popular que trabajaron en ella con la gracia y el arte gitanos de Andalucía. Ignacio Sánchez Mejías “asumió las funciones que podríamos llamar de autor, director de escena, empresario, coordinador...”⁴⁴⁰. *La Argentinita* se encargó de la coreografía. El decorado fue confeccionado por Ontañón. Había composiciones populares, armonizadas algunas por Federico García Lorca, que tanta pasión sentía por el flamenco y el folclore español⁴⁴¹, y obras de otros compositores, como Manuel de Falla:

Entre los dos confeccionaron el espectáculo de *Las calles de Cádiz*, cuyo texto firmaría Jiménez Chávarri, pseudónimo ideado por Sánchez Mejías, que, a estas alturas –1932– ya tenía cierta experiencia como autor teatral. Asesorado por García Lorca, que aportó varias canciones populares por él salvadas del olvido, fueron concretándose varias estampas de auténtico sabor, para las que *Argentinita* creó una bellísima y original coreografía mientras Ontañón se ocupaba de los bocetos de los decorados. La música procedía casi toda del acervo

⁴³⁹ AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, cit., p. 162.

⁴⁴⁰ AMORÓS, A. / FERNÁNDEZ TORRES, A.: *Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata*, Editorial Almuzara, Córdoba, 2009, p. 339.

⁴⁴¹ PINEDA NOVO, D.: “Lorca y el flamenco”, *Monteagudo*, nº 12, Universidad de Murcia, 2007, pp. 169-184.

popular, aunque también había obras de Falla y de otros compositores contemporáneos⁴⁴².

Ignacio Sánchez Mejías fue contratando durante un tiempo a artistas no profesionales en su mayoría, gentes que malvivían de las escasas propinas que sacaban cantando en lugares muy modestos de Jerez y Cádiz, pero que tenían un arte muy puro, de raíces profundas. Además, contrató a artistas ya olvidados en los escenarios españoles como son *la Macarrona*, *la Malena*, *la Fernanda* y el *bailaor Rafael Ortega*. Por supuesto, actuarían también *la Argentinita* y su hermana Pilar López. Rafael Alberti recuerda en *La arboleda perdida* los esfuerzos de Ignacio por contratar a estas personas. Su relato es digno de ser leído en su totalidad, ya que está impregnado de anécdotas muy curiosas durante su viaje a Rota:

Pero nuestra tranquilidad duró bien poco. No llevábamos ni una semana por aquellas arenas, cuando se presentó Sánchez Mejías proponiéndonos acompañarlo a Jerez. Proyectaba ya Ignacio la compañía de bailes andaluces que –encabezada por “la Argentinita”–, adquiriría después, con la ayuda de García Lorca, renombre universal. Iba a la caza de gitanos, “bailaores y cantaores” puros, que no estuviesen maleados por eso que en Madrid se llama “la ópera flamenca”. Y nada como Jerez y los pueblos de la bahía para encontrarlos. ¡Qué fantásticos descubrimientos hizo nuestro amigo en aquella gira! Al lado de la figura monumental de “Espeleta”, que parecía un Buda cantor, extrajo Ignacio de las plazas y los patios recónditos toda una serie de chiquillos, bronceados, flexibles, cuyas extraordinarias contorsiones llegaban a veces hasta la más escandalosa impudicia. Pero su más grande adquisición la hizo, luego, en Sevilla, con “la Macarrona”, “la Malena” y “la Fernanda”, tres viejas y ya casi olvidadas cumbres del baile. La última, anciana que apenas podía tenerse en pie, había alcanzado a bailar con “la Gabriela” y “la Mejorana” en el famoso café del Burrero. Ningún gitano rechazó las proposiciones de Ignacio. Todos, más o menos a tiros con el hambre, decían que sí, llena de fantasía la cabeza ante la idea de correr mundo. Sólo hubo uno que dijo que no. Y fue allí, en Jerez, al día siguiente de nuestra llegada.

Estábamos en el cuarto del hotel, dispuestos para salir a la calle, cuando alguien empujó la puerta, preguntando:

⁴⁴² GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: Ignacio *Sánchez Mejías*. *Dentro y fuera del ruedo*, cit., pp. 194-196.

- ¿Está aquí don Rafael Alberti, el empresario más grande “del varieté” de España?

Una de las bromas de Ignacio. Clavada. Efectivamente muerto de risa apareció en seguida tras el gitano: un tipo vivaz, de unos cuarenta años, cimbreante, afilado, blanquísimos los dientes, todo él repicando alegría.

- Soy el “Chele” (¡ole, ole!), y vengo aquí para que usted me contrate.

- Bueno –le respondí muy serio, dentro ya del papel que Sánchez Mejías acababa de asignarme–. ¿Y qué sabes hacer “Chele”?

- ¿Yo? ¡El baile del cepillo!

Y agarrando uno, de ropa, que había sobre la cama, se marcó un fantástico zapateado, cepillándose a la vez, con ritmo y gracia, el pantalón y la chaqueta.

- ¡Bravo! –le dije–. Va a ser un número magnífico. Contratado, desde este instante.

Entonces terció Ignacio:

- Muy bien, “Chele”, pero escúchame ahora. Te vamos a pagar, además de vestidos, fondas y viajes, diez duros diarios sólo por ese número: el baile del cepillo. ¿Qué te parece?

- ¿Diez duros? –se quedó pensativo un rato grande. Y luego–: ¿Tiene usted por ahí un lápiz, don Ignacio?

Maravillados, nos miramos los tres. Ignacio, sin decir palabra, se lo dio. El “Chele”, muy en serio, se sacó entonces del bolsillo un papelucho medio roto, trazó en él unos cuantos garabatos, hizo luego como si los sumara y rubricase, declarando, rotundo, con ínfulas de potentado:

- No me conviene. Pierdo dinero.

(¡!)

- ¿Conque pierdes dinero, eh? –le dijo Ignacio lentamente, ya casi sin poder aguantar la risa.

- Seguro. Ahí tiene usted las cuentas –le respondió el gitano, largándole el papel, en el que sólo había unos rayones sin sentido–. Pierdo dinero. Porque, vea usted, don Ignacio: esa colocación que quiere darme, no va a ser, digo yo, para toda la vida. Y yo vivo nada más de que soy muy gracioso y de decir sermones, que oigo a los curas en la iglesia, y cuando esa colocación se acabe y me vean en Jerez, con traje nuevo y fumándome un puro, dirá toda la gente: el “Chele” ha vuelto rico, está nadando en oro, y entonces ¿quién va a llamar al “Chele” para oírle sus gracias? Así que no me conviene, don Ignacio. Pierdo dinero. Buenos días. ¡Ole! Me voy.

Y se marchó, contoneándose, devolviéndole el lápiz al torero⁴⁴³.

La hermana de *la Argentinita*, Pilar López, rememora también los viajes que tuvo que realizar Ignacio a Cádiz y a Jerez para contratar a estos

⁴⁴³ ALBERTI, R.: *La arboleda perdida*, I. *Primero y Segundo libros (1902-1931)*, cit., pp. 338-340.

artistas y la gran labor de organización que desempeñó el torero, el cual adoraba el flamenco. En la biografía que Ángel Álvarez Caballero ha escrito de Pilar López se cuenta todo ello:

Sánchez Mejías, quien ya había estrenado alguna obra teatral de la que fue autor, en esta ocasión firmaba el texto de “Las calles de Cádiz” con el seudónimo de Jiménez Chávarri, y participó activamente en toda la preparación del espectáculo. En especial en la búsqueda y contratación de los artistas, de muchos de los cuales era él amigo por ser un gran aficionado al flamenco y hacer con frecuencia reuniones de cante que él pagaba. Ignacio hizo para ello varios viajes a Cádiz y Jerez, consiguiendo el concurso de gentes como Juana la Macarrona, la Malena, Fernanda Antúnez, Rafael Ortega, Antonio Triana, una jovencísima Adela la Chaqueta, el guitarrista Manolo de Huelva, el Niño Gloria, Espeleta y otros⁴⁴⁴.

Sabemos en qué consistió la representación de *Las calles de Cádiz* por los periódicos de la época que reflejan su estreno, por las biografías del torero y, sobre todo, por los testimonios de Pilar López, que bailó por primera vez junto a su hermana en este espectáculo, haciendo el personaje de Lucía en *El amor brujo*. La misma bailadora nos relata el éxito de dirección de Sánchez Mejías para coordinar a tanta gente variopinta que conformaba el espectáculo:

“Las calles de Cádiz” fue, sobre todo, un éxito de dirección porque figúrate tú lo que era conjuntar a aquella gente en aquellos tiempos [...] Un señor que vendía camarones y que se daba dos desplantes... Ignacio Espeleta que hacía unos tangos de Cádiz “pa comérselo”. Con un niño que bailaba con cuatro o cinco años. Y tú figurate, aquello era esperpéntico –casi de Walt Disney– porque Ignacio era gordo y con dos metros de alto, y el niño era un renacuajo y que no bailaba más que cuando le cantaba Ignacio. ¡Era asombroso! ¡Como si un elefante le cantara a una hormiguita...! Aquello era surrealista. Parecía que lo iba a aplastar⁴⁴⁵.

⁴⁴⁴ ÁLVAREZ CABALLERO, A.: *Pilar López: Una vida para el baile*, cit., p. 13.

⁴⁴⁵ ÁLVAREZ CABALLERO, A.: *Pilar López: Una vida para el baile*, cit., p. 17.

Finalmente, *Las calles de Cádiz* vieron la luz en un escenario en junio de 1933, haciéndose realidad el proyecto tan esmerado y trabajado por Ignacio y Encarna. Primero en Cádiz, en el Homenaje a Manuel de Falla, con la Orquesta Bética de Cámara, dirigida por Ernesto Halffter, discípulo del compositor. Después se representó en el Teatro Español de Madrid unos días más tarde.

El espectáculo que el público pudo ver representado constaba de varias partes. En la primera, se llevó a las tablas *El amor brujo* de Falla, cuyo decorado era de Fontanals. La segunda parte estaba formada por bailes populares y regionales y por *Las calles de Cádiz*, representada por artistas no profesionales, donde Ignacio y Encarna demostraban su gran conocimiento de los bailes gitanos de Cádiz y Jerez. Como broche de oro, se escenificó “Nochebuena en Jerez”:

Pero lo que causó sensación fue la segunda parte, con “Las calles de Cádiz” y la estampa navideña de Jerez. “Las calles...” era una estampa lírico coreográfica de un Cádiz en trance de desaparición, con los últimos tipos característicos, algunos de los cuales, como el propio Espeleta, habían sido arrancados de la misma realidad y llevados al escenario; por primera vez se presentaba un cuerpo de baile flamenco; seis bailaoras hacían las alegrías con su propia personalidad, su bata de cola de distinto color, todas a un tiempo, cosa nunca vista; (hubo que hacer un biombo para que medio se escondiera Manolo el de Huelva, genial guitarrista, famoso tanto por su arte como por su nerviosismo); luego, números de tangos, el romancillo de Lorca “Los Reyes de la Baraja”, metido por bulerías y bailado por un corro de gitanitos; los Pregones del camaronero y la florista, el tango de la hija de Villacampa que cantaba Encarnación. Tras “Las calles...” el broche de oro: “Nochebuena en Jerez”, festejo andaluz con un Nacimiento (ante el que el Niño Gloria hacía sus hoy tan populares villancicos) y que terminaba con un semicírculo con el fin de fiesta, al modo de cómo se suele hacer hoy, pero que entonces era la primera vez. Un espectáculo inolvidable⁴⁴⁶.

La acción de la obra es muy sencilla: aparece en escena un zapatero, encarnado por Ignacio Espeleta, arreglando tapas mientras

⁴⁴⁶ Estas palabras de Pilar López están recogidas por Ángel Álvarez Caballero en *Pilar López: Una vida para el baile*, cit., p. 15.

canta. Hay también unos niños que cantan en coro bulerías. El vendedor de camarones ejecuta un tanguillo. Encarna, Pilar, *Malena*, *la Macarrona* y *la Fernanda* aparecen en el baile por alegrías ocupando cinco calles, cada una llevando una bata de un color diferente (blanca, amarilla, verde, roja...), causando una gran impresión, puesto que esto era algo nuevo en el baile español. Cierra el espectáculo el número de la “Nochebuena en Jerez”, en la que aparecen unos gitanos que cantan villancicos y en semicírculo van dirigiéndose al centro para efectuar un único baile.

De estas escenas, llama la atención la gracia y el duende de los artistas, que muestran en todo momento su pasión por la cultura andaluza y gitana. De todos ellos, merece la pena destacar una anécdota del *cantaor* flamenco y gaditano Ignacio Espeleta momentos antes de comenzar la función, en plena tarde calurosa de verano. Esta historia es recordada por José María Otero en “Sánchez Mejías e Ignacio Espeleta. Historias de Cádiz”, el 16 de agosto de 2009, en *Diario de Cádiz*, con motivo de los 75 años de la muerte de Ignacio Sánchez Mejías:

Cossío recordaba el trabajo que le costó al torero reclutar a Espeleta para que trabajara en el espectáculo de *la Argentinita* y refería lo sucedido una tarde de inmenso calor en Sevilla. A la hora de comenzar la función, Espeleta no aparecía por ninguna parte. Tras intensa búsqueda fue encontrado metido en una bañera y con agua hasta los ojos. “¿Pero vamos a cantar con esta calor?”, fue la respuesta del gaditano ante las prisas de los organizadores⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ OTERO, J. M.: “Sánchez Mejías e Ignacio Espeleta. Historias de Cádiz”, en www.diariodecadiz.es, 16 de agosto de 2009.



El actor Ignacio Espeleta, en <https://facebook.com/PTIgnacioSanchezMejias>.

El decorado de *Las calles de Cádiz*, elaborado por Ontañón, era también transgresor, pues tenía un fondo azul y dos columnas de gasa que iban cambiando de color para indicar las distintas escenas del espectáculo. Este decorado en nada se parecía al tradicional escenario de un espectáculo flamenco y popular. Así pues, *Las calles de Cádiz* se convirtió en una pieza arraigada en la tradición, pero innovadora, original y adelantada a su tiempo, por lo que Ignacio y Encarna mezclaron tradición y modernidad, y se adentraron en la vanguardia del baile español:

Una obra en la que, según la propia Pilar, su hermana se adelantó veinte o treinta años a lo que por entonces se hacía en España. Prescindió de las cuevas y los peroles con humo y lo típicamente gitano, resolviendo el decorado con un ciclorama de fondo azul y dos columnas de gasa que iban anunciando por el color lo que pasaba en escena: en las partes dramáticas, las columnas daban una luz morada, en las alegres, rosa, amarilla...⁴⁴⁸

El estreno de la obra en junio de 1933 fue un éxito de público y de crítica tanto en Cádiz como en Madrid. Pilar López recuerda el acontecimiento en el Teatro Español de Madrid, donde cuenta que el público “enloqueció” con el espectáculo. Destaca la euforia de la gente y la asistencia del duque de Alba a todas las representaciones. Recalca, además,

⁴⁴⁸ ÁLVAREZ CABALLERO, A.: *Pilar López: Una vida para el baile*, cit., p. 13.

el hecho de que dicho espectáculo supuso un gran adelanto en los escenarios españoles:

¡En el Teatro Español de Madrid, no es ningún chiringuito! La gente se enloqueció; la gente... había gente que iba... Me acuerdo que el duque de Alba iba todos los días. La gente chillando en los palcos... Fue un éxito fenomenal, nunca visto... Fue la primera compañía que montamos. Mi hermana se adelantó en cuarenta años: tenía una visión muy certera de lo que tenía que ser el teatro⁴⁴⁹.

En cuanto a la crítica de *Las calles de Cádiz*, poseemos varios testimonios que aseguran el impacto causado por la obra. La documentación de la época es muy clara al respecto: el espectáculo flamenco es un éxito entre el público y es innovador y entusiasta. Felipe Sassone escribe un artículo titulado “Un milagro de arte”, publicado el 22 de junio de 1933 en *ABC* de Madrid, en el que destaca la gran actuación de los artistas, la exquisitez de *la Argentinita* y de su hermana Pilar o la grandeza de Rafael Ortega. Indica que el flamenco que se ha visto y oído no es el “flamenco de oficio”, sino el flamenco gitano puro y dinámico:

Pero no era el flamenco de oficio, el flamenco suburbano, que llega a la ciudad para afeminarse de amaneramiento, con la pesadez de su gracia rebuscada, sino el gitano campesino, lleno de rítmico y espontáneo dinamismo poético⁴⁵⁰.

Felipe Sassone enfatiza el aplauso caluroso de los espectadores, entre los que se encontraba el poeta Federico García Lorca, que también estaba encantado y satisfecho con la representación de *Las calles de Cádiz*. Además, resalta que el teatro ha tenido un lleno histórico desde la representación de *Los autos sacramentales* de Calderón:

⁴⁴⁹ ÁLVAREZ CABALLERO, A.: *Pilar López: Una vida para el baile*, cit., p. 15.

⁴⁵⁰ SASSONE, F.: “Un milagro de arte”, *ABC*, 22 de junio de 1933, p. 14.

Ya no aplaudían sólo los entendidos; aplaudían los que lo sentían sin entender, que es acaso la mejor manera de entender. Y esta reversión del arte del baile andaluz era lo más bonito del triunfo. Como una prueba de todo ello, entre el grupo de “intelectuales” bullía, loco de regocijo y de entusiasmo, Federico García Lorca, flor de simpatía inteligente, artista puro, poeta grande, a quien no le parece molde pequeño para su sensibilidad el vaso del romance octosílabo, que se animaba popular y casi primitivo, como si hubiera reencarnado en él el alma del inolvidable Fernando Villalón.

¿Era eso lo que se propuso *la Argentinita*? ¡Qué sé yo! Ése fue su hallazgo, y yo me limito a aplaudirle el sueño y la porfía. Por ella, unos días, merced al arte español, el teatro Español ha vuelto a serlo tanto como cuando se representa, con buena prosodia, un auto sacramental de Calderón⁴⁵¹.

Después de las representaciones del verano de 1933, la obra volvió a ocupar los carteles de la próxima temporada. Así, se estrenó nuevamente el 14 de octubre de 1933 en el Teatro Español de Madrid. Un día antes de la función, *la Argentinita* fue entrevistada por el *Heraldo de Madrid*, mientras ultimaba todos los detalles de *Las calles de Cádiz* con ritmo frenético. La introducción de la entrevista es la siguiente:

Mañana... El teatro Español lucirá sus mejores galas. Luces, silencios, caminos luminosos hacia el escenario. Y un repiqueteo inconfundible. El maravilloso baile, exquisito e inimitable de Encarnación López, la ilustre *Argentinita*.

Atenciones tensas, ojos asombrados y esos olés y aplausos delirantes a que el más culto público la tiene acostumbrada en los finales⁴⁵².

En dicha entrevista *la Argentinita* confiesa que vuelve a hacer de nuevo temporada en Madrid como prometió, antes de estrenar el espectáculo de *Las calles de Cádiz* en otros teatros extranjeros. Advierte que la compañía es más extensa, pues ha fichado a nuevos componentes, como son Pablo Jiménez, Pablo *el de Rosas*, *Currito*, *Juanito* y *Antoñito*,

⁴⁵¹ SASSONE, F.: “Un milagro de arte”, *ABC*, cit., p. 14.

⁴⁵² M. P. F.: “Antes del estreno. Mañana en el teatro Español, se presentará la ilustre bailarina Encarnación López (*Argentinita*) con la compañía de bailes que ha formado. Y estrenará «*Las calles de Cádiz*», de Jiménez Chávarri”, en *Heraldo de Madrid*, 13 de octubre de 1933, p. 4.

Joselito el Churri, nieto del *Churri*... Además, participan prácticamente los mismos que integraron la primera compañía de baile: Espeleta, Pilar López, Rafael Ortega, *Malena*, *la Macarrona*, Fernanda... Con respecto a la segunda parte de la obra, nos dice *la Argentinita* en esta entrevista lo siguiente:

- “Las calles de Cádiz” –dice *Argentinita*– se deben a un músico joven que obtendrá los éxitos a que están destinados los grandes maestros. Se llama Jiménez Chávarri y es del propio Cádiz. Yo lo considero el número de fuerza de esta presentación, ya que el público conoce “El amor brujo”⁴⁵³.

Al final de la misma se muestra que en la anterior temporada esta pieza obtuvo un gran éxito, por lo que se esperan idénticos resultados en esta ocasión. El periodista le desea mucha suerte en el estreno:

- Esto será un éxito tremendo como lo fue la anterior temporada, porque no puede ser de otro modo.
- Usted estaba contenta entonces y presente que lo va a estar ahora. ¿Verdad?
- Sí, a qué negarlo.
- Bueno, pues que se repita y hasta que se supere, si cupiese la superación⁴⁵⁴.

Efectivamente, la representación triunfó en los escenarios madrileños, cuyo estreno fue un éxito rotundo. El mismo periódico que la había entrevistado el día antes de su puesta en escena, el *Heraldo de Madrid*, publica el 16 de octubre de 1933 la noticia de su estreno con el titular “*La Argentinita* y su compañía de bailes en el Español”. La crítica la realiza E. Ruiz de la Serna, que indica el aplauso de la obra, la descripción

⁴⁵³ M. P. F.: “Antes del estreno. Mañana en el teatro Español, se presentará la ilustre bailarina Encarnación López (*Argentinita*) con la compañía de bailes que ha formado. Y estrenará «*Las calles de Cádiz*», de Jiménez Chávarri”, en *Heraldo de Madrid*, cit., p. 4.

⁴⁵⁴ M. P. F.: “Antes del estreno. Mañana en el teatro Español, se presentará la ilustre bailarina Encarnación López (*Argentinita*) con la compañía de bailes que ha formado. Y estrenará «*Las calles de Cádiz*», de Jiménez Chávarri”, en *Heraldo de Madrid*, cit., p. 4.

del programa presentado y el estremecimiento causado por los bailes y cantes gitanos. No obstante, aunque considera buena la versión musical que hacen de la pieza de Falla, le parece peor que otras:

Nuevamente se ha presentado en el Español *la Argentinita* con su compañía de bailes nacionales. Y nuevamente se ha acogido con aplauso.

El programa era casi el mismo de la temporada anterior: “El amor brujo” en la primera parte, y en la segunda, una serie de “estampas” –en su mayoría andaluzas– de intenso sabor racial.

Esto fue lo más interesante, ya que el magnífico “ballet” –prefiero escribirlo así en francés, a traducir ridículamente bailete– de Falla tenemos ocasión menos infrecuente de verlo y oírlo. Sobre todo de oírlo en versiones que musicalmente superan a la de ahora, que, sin embargo, hubo de ser aplaudida.

Lo verdaderamente notable fue, como queda dicho, la parte segunda. Por muy despegado que se esté del arte “jondo” –al que autores recientes atribuyen origen israelita– y por muy desvinculado que uno se crea de la gitanería andante, se siente ante este cante y este baile un estremecimiento que viene de no sabemos qué hondos entresijos del alma: de allá, sin duda, donde dejó su impronta el cordón umbilical que nos une a la raza.⁴⁵⁵

E. Ruiz de la Serna ensalza el baile de *la Argentinita* y de su hermana Pilar, de *la Malena*, *la Macarrona*, *la Fernanda* y Rafael Ortega, entre otros, y alaba también la gracia de los temas populares, como “Los cuatro muleros”, de Federico García Lorca o “Nochebuena en Jerez”. La Orquesta Bética hizo además un buen trabajo:

Todos ellos pusieron la nota justa, de donde resultó el perfecto acorde de un conjunto admirable.

[...]

La postura en escena, original –demasiado original– en “El amor brujo” y muy adecuada en todas las “estampas” de la segunda parte, que en esto, como en todo, tuvo su mejor fortuna⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ RUIZ DE LA SERNA, E.: “*La Argentinita* y su compañía de bailes, en el Español”, *Heraldo de Madrid*, 16 de octubre de 1933, p. 4.

⁴⁵⁶ RUIZ DE LA SERNA, E.: “*La Argentinita* y su compañía de bailes, en el Español”, *Heraldo de Madrid*, cit., p. 4.

El 15 de octubre de 1933 *ABC* de Madrid igualmente recoge, aunque de forma más breve, en la sección de informaciones teatrales y musicales, el aclamado estreno de *Las calles de Cádiz*, en la crítica titulada “Español: Presentación de la compañía de bailes de la «Argentinita»”, firmada por A. C. El periodista confirma en su artículo el reparto de artistas, integrantes de la compañía de Encarnación López, los números interpretados, el extraordinario recibimiento del público que se mostró encantado con la obra, motivando así, como consecuencia, la repetición de “Nochebuena en Jerez”:

En el teatro Español se verificó anoche la presentación de una notable compañía de bailes en la que figura como primera bailarina la gentil *Argentinita*.

La compañía cuenta, además, con *bailaoras* y *cantaoras* como Pilar López, *la Fernanda*, *la Macarrona*, *la Malena* y otras de análoga sandunga y parecido trapío, más un plantel de *tocaors*, *bailaroes* y *cantaors*, unos marchosísimos; otros, calvos, y, algunos, realmente infantiles. Entre todos descuella el arte y la sabiduría flamenca de la *Argentinita*.

En la función de anoche interpretaron los aplaudidos bailes de *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*, estrenándose al final uno nuevo, titulado *Calles de Cádiz*, del que es su autor el Sr. Jiménez Chávarri. Es una interpretación lírica de la vida callejera de Cádiz, en que *tangucean* los chicos, los paseantes, los vendedores, los zapateros de portal y los guardias del Municipio.

El baile, que se compone de una “Canción de corro”, una “Lección de baile”, un “Tango” cantado y danzado por la *Argentinita*; unas “Bulerías del Camaronero” y una intervención de los guardias municipales, termina con una “Nochebuena”, en que se desatan a villancicos bailables todos los que componen el cuadro flamenco; los mocitos de pantalón ceñido y las mocitas de moño bajo y flores en el occipucio o en los alrededores. La “Nochebuena” fue repetida, y los otros bailes, calurosamente aplaudidos por la numerosa concurrencia⁴⁵⁷.

En la actualidad *Las calles de Cádiz* han vuelto a los escenarios de manos de Juan José Jaén, *el Junco*, que durante la temporada 2007-2008 presentó la obra en Cádiz, Jaén, Córdoba, Madrid, Sevilla... con un éxito

⁴⁵⁷ A. C.: “Español: Presentación de la compañía de bailes de la «Argentinita»”, *ABC*, Edición de la mañana, 15 de octubre de 1933, p. 49.

considerable. El 21 de diciembre de 2007 salía la noticia de que *el Junco*, primer *bailaor* de la compañía de Cristina Hoyos, con la finalidad de hacer resurgir el arte y el flamenco de los gaditanos, iba a presentar en el teatro de la Maestranza, el 27 de diciembre de 2007, el espectáculo “Cádiz”, una versión de la composición que idearon *la Argentinita* y Sánchez Mejías:

El teatro de la Maestranza acogerá el próximo jueves 27 de diciembre el espectáculo “Cádiz”, una versión del célebre “Las calles de Cádiz” que produjo el torero Ignacio Sánchez Mejías para la bailaora *La Argentinita* en 1933. Juan José Jaén, *El Junco*, hasta hace un año primer *bailaor* de la compañía de Cristina Hoyos, es el principal responsable de este montaje que produce la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco con un presupuesto de 180.000 Euros. Sus coreografías se ajustan al guión que han hecho Selu Cossío, Juan José Téllez y Faustino Núñez, que también firma la dirección musical. Al baile por su parte, estarán M^a José Franco, Rosario Toledo y Ana Salazar, que también canta junto con Mariana Cornejo, Emilio Florida, Carmen de la Jara, David Palomar y Miguel Rosendo. Keko y Ricardo Rivera son los guitarristas. Todos están a las órdenes de Pepa Gamboa, directora escénica, que afirmó ayer que “Cádiz se ha olvidado del flamenco o el flamenco se ha olvidado de Cádiz últimamente”, un postulado con el que coincidió *el Junco*: “Creo que Cádiz necesitaba lo que es una audición para una compañía”. El espectáculo, que se estrenó en el Falla gaditano y ya ha estado en Málaga, viajará después a Jaén, Córdoba y Madrid, entre otros lugares⁴⁵⁸.

De este modo, Ignacio Sánchez Mejías ha conseguido una trascendencia singular no sólo en las letras sino también en las artes y en el mundo flamenco, que tanto le entusiasmaba y que le gustaba escuchar y contemplar en las fiestas celebradas, en las largas noches, en su finca Pino Montano. Ignacio Sánchez Mejías y *la Argentinita* dignifican el arte, el baile y el cante español, concediéndole una magnífica creatividad y una originalidad inusual. Con esta composición, Ignacio se transforma en un artista popular, en un genio creador que renueva el espectáculo flamenco, pues él y Encarna le dieron un aire moderno, tan transgresor como algunas

⁴⁵⁸ A. G. R.: “*El Junco* rescata *Las calles de Cádiz*, de *la Argentinita* y Sánchez Mejías”, en www.abcdesevilla.es, 21 de diciembre de 2007.

obras de teatro del propio torero. Todos los géneros están abarcados por Ignacio; nada se le resistía, ni siquiera el arte gitano con su fuerte sabor a tierra. Tampoco en esa época nadie pudo sospechar que detrás del pseudónimo de Jiménez Chávarri se escondía el verdadero Sánchez Mejías, ya convertido en literato y artista. Por eso, debemos subrayar el talento de Ignacio con estas palabras líricas y emotivas de Antonio García-Ramos y Francisco Narbona, referidas a la creación de este espectáculo:

Sánchez Mejías dominaba el planeta del flamenco. Intentaba desde luego salvar el tema de las vulgaridades “en uso”. El pretexto escénico de *Las calles de Cádiz* [...] traía un aire nuevo, auténtico, espontáneo... con brisas del mar de la bahía gaditana, como los versos de Rafael Alberti⁴⁵⁹.



Fotografía de Encarnación López, *la Argentinita*, Federico García Lorca y Rafael Alberti, perteneciente a *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, de Antonio García-Ramos Vázquez y Francisco Narbona (Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p.207).

⁴⁵⁹ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 202.

VIII. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS,

POETA

La pasión literaria de Ignacio Sánchez Mejías llevó al torero a admirar enormemente los versos que fluían de la poesía de los grandes poetas. Es preciso recordar su aventura gongorina con los escritores del 27. El diestro sentía una efusiva admiración por las composiciones poéticas de sus buenos amigos Alberti, García Lorca, Villalón... Él siempre estuvo muy vinculado al género lírico, debido a sus muchas lecturas, a las tertulias literarias... Además, es necesario rememorar la elegía que le hizo escribir a su amigo Alberti, dedicada a *Joselito* en su aniversario de muerte, en 1921, titulada “Joselito en su gloria”.

El mismo estilo literario de Ignacio está impregnado de fuertes matices líricos. Así, por ejemplo, lo hemos visto en todos los escritos literarios que el torero compuso, así como en la conferencia sobre tauromaquia que dio en Nueva York en 1929, donde exponía una concepción muy trascendental, poética y filosófica de la lidia, de la vida y de la muerte, del torero y del toro. Para Ignacio la misma tauromaquia era un arte confeccionado por el artista-torero, para dar muerte al toro, que simboliza lo fatídico y el peligro. Dicho arte de la tauromaquia era expresado por Ignacio con metáforas, imágenes y comparaciones dignas de la mejor poesía de todos los tiempos.

Si volvemos la mirada hacia atrás en este recorrido por la obra y la figura del diestro andaluz, encontramos muchos rincones líricos, puesto que Ignacio tenía alma de poeta. Su profundidad, su melancolía, sus ilusiones,

su fervor..., en definitiva, sus sentimientos pueblan con gracia y lirismo cada línea de sus obras. Esto se ve claramente en la crónica que realiza para *La Unión* de Sevilla el 16 de abril de 1925, titulada “La hora de Belmonte y Gallito”. En ésta, pese a tratarse de un texto periodístico, Sánchez Mejías hace poesía en prosa, su narrativa adquiere matices de la lírica: los bellísimos atardeceres, teñidos de colores cárdenos, rosados, grises, con los destellos del sol bailando aún por el horizonte y el arte de la capa de Belmonte, o los colores lunares que van pintando la noche en el cielo, plateado por la luna, anunciando, entre melancolías y tristezas, la hora de *Joselito*... En cierto modo, todo esto tiene mucho de poesía:

[...] Se iba el día. Unas nubes grises y otras rosadas parecían caminar por los lomos de Sierra Carbonera. El monte bajo está cuajado de flores amarillas; la casa blanca de la vega y los verdes pinares tienen un color raro e indefinido. Belmonte sale de un burladero y con un capotillo engaña una y otra vez a la becerra cárdena. Juntas sus manos lleva el capote en semicírculo por debajo de la cadera con ese ritmo suyo que tan claramente se manifiesta en la media verónica. Los últimos destellos de sol se reflejan, como un símbolo, sobre la seda roja de su capa. Es la hora de Belmonte. Poco a poco nos envuelve la noche y regresamos a Algeciras.

Rendidos por el ajetreo del día nos retiramos pronto a descansar. Hay luna creciente. Abrimos el balcón y contemplamos, un momento, el parque que rodea el hotel. Está solo. Todo el suelo es de plata. Así lo hizo la luna. En el fondo hay unas palmeras y unos cipreses. El viento y el mar enmudecieron esta noche. Todo es silencio en el jardín... ¿De quién será esta hora? Yo sin saber por qué evoco en ella el recuerdo de *Joselito*...⁴⁶⁰

Este fragmento podríamos traducirlo rápidamente en poesía y nos recordaría a los atardeceres y a la sensación de nostalgia de Antonio Machado, a los colores modernistas o, si nos aventuramos un poco más, a los grandes poetas de la “experiencia” que escribían, sobre todo, para sentir la poesía.

⁴⁶⁰ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*, cit., pp. 14-15.

Si seguimos haciendo memoria de los escritos del torero, advertimos que en su novela *La amargura del triunfo* se aprecia el estilo lírico y la poeticidad nacida desde los sentimientos más hondos de Ignacio Sánchez Mejías. Su personaje principal, José Antonio, muestra sus reflexiones más sinceras sobre la vida y el amor y observamos que en ellas se desbordan las emociones, otorgando a la narración matices poéticos inconfundibles:

Sólo quedaba en mí la figura de la mujer amada, con sus ojos negros y su corazón bueno, cuando el sol, saliendo del mar, marcó en la tierra un camino: verde, en la campiña; negro en el monte; blanco, en las paredes de los caseríos; rosado, allá lejos, sobre las nubecillas que cerraban el horizonte⁴⁶¹.

Y como estos pasajes, podríamos localizar muchos más en todas las obras de Sánchez Mejías, en los que prima ese “aire poético”, que tanta personalidad y elegancia imprimía a su escritura. Incluso, podríamos sugerir que la poesía se halla también en *Las calles de Cádiz*, pues es un espectáculo de flamenco, y el flamenco se puede entender, tal como hizo Federico García Lorca, como un poema de dolor y pena.

Ignacio solía escribir poesía, aunque apenas se ha conservado nada. Era un espíritu inquieto, como hemos dicho muchas veces, y eso le impulsaría a escribir de vez en cuando alguna composición lírica en un trozo de papel, que, desgraciadamente, se destruiría con el paso del tiempo, como nos indican Antonio García-Ramos y Francisco Narbona en su biografía del torero:

Se ha dicho muchas veces que Ignacio Sánchez Mejías era un hombre negado para hacer poesía. Para escribirla. De ahí, se argumentaba, que admirase tan profundamente a quienes, ante una cuartilla en blanco, eran capaces de movilizar su inspiración. Y escribir un poema. Pero no es así. Sus muchas lecturas y su natural talento le permitían probar fortuna también en la parcela de la poesía. Es seguro

⁴⁶¹ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit., p. 70.

que se perdieron muchos versos del fabuloso Ignacio que improvisaba una cuarteta o un romancillo en la servilleta de papel de una venta, sobre el mármol de una mesa en un café⁴⁶².

No sólo sus escritos evidencian el lirismo, sino que además lo encontramos en una epístola en verso escrita a su amigo José María de Cossío, mientras el torero permanecía en México y echaba de menos a España y a sus amigos y familiares. La misiva está fechada el 8 de marzo de 1926 y dice así:

México, marzo 8, 1926

Querido José Mari:

Como una flecha audaz y aventurera
que atravesando el mar y a mí viniera
llegó hasta aquí, en un día de tristeza
el saludo gentil, que allá en Tudanca
frente a la niebla blanca
desde un rincón de vuestra biblioteca,
mandáis al torero
que lucha en tierra extraña
sin más preocupación ni más castigo
que la nostalgia que siente por su España
y la distancia que guardan sus amigos.

Tu carta iba leyendo
y de mis ojos las lágrimas cayendo
que el saludo traía todo el recuerdo de la patria mía
y así mientras lloraba
—yo que tan poco lloro—
mi memoria evocaba
amontonando flores con las cosas sagradas:
el beso de mis hijos,
los abrazos de mis padres,
las luces de mi tierra...
el gesto de mi Rey ante esa nueva hazaña
de esos locos muchachos que atravesando el mar
escriben con sus alas en las nubes
el nombre de mi España...

Y la mujer que quiero,
y la imagen que adoro
que a fuerza de estar lejos y estar solo

⁴⁶² GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 149.

la fe revive en mí,
y la impía arrogancia
se torna en sentimiento humilde y bueno
como en mi tierna infancia.
Y ustedes, José Mari... ustedes mis amigos
que en el rincón de vuestra biblioteca
frente a la nieve blanca
que adorna las montañas de Tudanca
muro desnudo que recoge el eco
del rítmico sonar de las escuilas
y el quejido tenaz de las carretas;
con un gentil saludo,
arco iris, que va de la montaña; al sol azteca
me habéis hecho llorar enternecido
trayendo a mi memoria
esas cosas sagradas
que estando en nuestra patria
no nos importan nada
y cuando estamos lejos, tristes y solos,
porque son nuestra vida,
lo son todo.

Un abrazo a esos cariñosos amigos. Ignacio⁴⁶³.

Ignacio expresa sus sentimientos más íntimos en este poema, pues al leer una carta que le ha enviado José María de Cossío afloran en él la nostalgia, la ternura y las lágrimas. Está lejos de su casa, de sus gentes, de su tierra, a la que no cesa de recordar mientras lee las palabras del amigo. Evoca a la mujer, a los hijos, a sus padres, a los amigos, al Rey, pero también su fe religiosa y el paisaje (la nieve, las montañas, Tudanca...). Sánchez Mejías ofrece sin querer una enseñanza: cuando se está en casa uno no valora lo que tiene; cuando uno está lejos de la tierra, se añoran y se valoran más las cosas que uno posee. Por todo ello, podemos apreciar que un hombre que escribe una epístola poética para responder al amigo es capaz seguramente de escribir poesía en sus momentos de soledad. Probablemente, las circunstancias de la vida lo empujarían a la composición de hermosos versos que no nos han llegado.

⁴⁶³ COSSÍO, I. DE: *Cossío y los toros*, cit., pp. 178-180. Esta epístola poética está recogida también en GÓMEZ, R. (ed.): *Homenaje a Ignacio Sánchez Mejías*, cit.

Finalmente, hay que resaltar un bonito poema que conserva la familia del diestro, fechado el 15 de julio de 1934, casi un mes antes de su tragedia en Manzanares. Éste había vuelto a los ruedos y, tras su primera corrida en Cádiz, le dio a escoger una fotografía a su hija. Ésta eligió una imagen en la que Ignacio ya ha dado muerte al toro. En el dorso de esta fotografía Ignacio le hace a su niña una dedicatoria lírica muy especial. El destino de Ignacio estaba marcado y parece como si éste hubiese tenido la ocasión de expresar por escrito todo su amor a su hija antes del momento fatídico y crucial.

Gracias a la amabilidad y generosidad de Ignacio Sánchez-Mejías Herrero, sobrino-nieto del torero y nieto de Aurelio (hermano mayor del matador de toros), ha llegado a mis manos esta composición lírica dedicada a su hija M^a Teresa Sánchez Mejías, conocida por toda la familia como *Piruja* –así es como a Ignacio Sánchez Mejías le gustaba llamarla–. Con gran simpatía y bondad me envió un correo en el que transcribió los versos con mucha ternura, en el que además contó la historia que hay detrás de ese bello poema. Merece la pena recrearlo:

Como bien dice, cultivó casi todo, y la poesía también. Sé de una que se la escribió a su hija *Piruja*.

Ella no quiso que reapareciera (tenía 15 años) y decía que vestido de torero no lo conocía y que le daba miedo el toro. En su primera corrida en Cádiz, después de su reaparición, volvió a Pino Montano con varias fotos de la tarde y le dijo a la hija que escogiera alguna, que se la iba a dedicar. Ésta dijo que no le gustaba ninguna porque estaba vestido de torero, pero por fin escogió una que está el toro muerto a sus pies, a ver si la encuentro... porque le da sentido a la poesía. No la encuentro, pero imagínese el toro a sus pies muerto con la espada de Ignacio aún clavada.

Pues la cogió, se metió en un cuarto y al rato salió y le había escrito esto a su hija por detrás:

Cien mil toros mataría
para labrarte un camino
de alegría.

Cien mil toros mataré
para que tú nunca sepas
lo que sé.

Que en la vida,
Pirujita,
tan bonita,
se esconden por las esquinas
todas las malas partidas
de la vida,
y sería mi suerte mala
si no te entrego a los pies
con esta muerte matada,
tu tristeza atravesada
por mi espada⁴⁶⁴.

El poema, con sólo leerlo, adquiere mucho significado. La ternura de los versos, la belleza de la emoción, los sentimientos puros de un padre hacia su hija... En él, Ignacio Sánchez Mejías demuestra su lado más sensible, su figura paternal, ya que le confiesa a su hija, con un gran amor, su intención de protegerla, de cuidarla, de evitarle todas las penas y amarguras de la vida. Del mismo modo que el torero mata al toro o a la muerte, mataría con su estoque las tristezas de su hija para que ésta no sufriera nunca. La poesía es el mejor medio para expresar estas emociones del diestro hacia su hija y el resultado es un conjunto de versos muy conmovedores y sinceros, que cobran un mayor sentido si contemplamos la fotografía que los inspira.

Ignacio Sánchez-Mejías Herrero buscó la foto, la encontró y me la envió⁴⁶⁵. Si contemplamos la magistral imagen, observamos el esplendor del diestro que ha vencido a la muerte y que igualmente pretende eliminar los percances de la vida para que su “Pirujita/ tan bonita” sea completamente feliz. Nadie imaginaba que poco después de este relato tan hermoso, Ignacio no podría vencer a la muerte astada y dejaría desolados a sus seres queridos, a su *Piruja* del alma.

⁴⁶⁴ Entrevista a Ignacio Sánchez-Mejías Herrero, concedida a Susana María Teruel Martínez el 18 de mayo de 2013. El poema también se puede consultar en GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, p. 150.

⁴⁶⁵ La fotografía que aparece en la página siguiente pertenece al archivo familiar de Ignacio Sánchez Mejías, cedida por el sobrino-nieto del torero el 18 de mayo de 2013.

A MI HIJA

(Dedicatoria inédita).

Cien mil toros, mataría
Para labrarte un camino, de

alegría.

Cien mil toros, mataré,
Para que tu nunca sepas, lo que

sé.

Que en la vida, Pirujita tan
bonita,

Se esconden por las esquinas
todas las malas partidas.

Y sería mi suerte mala

Si nó te entrego a tus piés

Como esta Muerte, matada.

Tu tristeza

atravesada

Por mi espada.

IGNACIO SANCHEZ MEJIAS

15 Julio, 1934.



Este poema adquiere una trascendencia muy significativa en la actualidad, no sólo por constituir el único conservado de Ignacio Sánchez Mejías, sino por el fallecimiento de la hija del torero en 2012. Por ello, estas páginas dedicadas a la poesía de Ignacio Sánchez Mejías son también un homenaje a *Piruja*, la mujer que siempre estuvo dispuesta a ayudar a todos los investigadores del torero. Esta señora fue adelantada en su tiempo, igual que su padre. Nos dice Ignacio Sánchez-Mejías Herrero acerca de ella lo siguiente:

Tuvo que sufrir la pérdida traumática de su padre con apenas 15 años, alguna vez se lo oí contar. Cómo le decía que no había sido grave, cómo ya en Madrid le dijo que si se había asustado de verdad. Todo lo superó junto a su madre, la abuela Mami, mujer de Ignacio y hermana de “Joselito” y de Rafael “el Gallo”. [...].

En los últimos años hablaba de su padre con pasión. Brilló con luz propia su intervención en el documental “Ignacio Sánchez Mejías, más allá del toreo”, contando con mucha gracia, alguna anécdota de su padre. [...].

De lo que contó, me quedo con una mañana de Reyes en la que Ignacio le regaló un caballo y se lo llevó, como es tradición, a los pies de la cama, pero en el dormitorio de un primer piso y un caballo de verdad. Recordaba esa mañana toda la vida, y también los problemas que tuvieron para bajar el caballo por las estrechas escaleras de Pino Montano. Ignacio era un hombre excesivo en todo⁴⁶⁶.

En definitiva, Ignacio siempre ha sido un poeta, pues sus escritos están teñidos de un delicado lirismo y están envueltos de emociones muy conmovedoras. Sus añoranzas, sus alegrías, sus elegantes descripciones de los paisajes y de la esencia de sus personajes están contenidos en una escritura que tiene corazón de poeta. Sus lágrimas se derraman en los versos dedicados a Cossío en su carta. La belleza y la ternura alcanzan su apogeo en la composición que Ignacio dedica a su hija *Piruja*, en la que se demuestra la calidad humana y el lado paternal de un torero que ansía la

⁴⁶⁶ Estas palabras dedicadas a M^a Teresa Sánchez Mejías son de Ignacio Sánchez-Mejías Herrero y aparecen en su blog <http://blogs.abcdesevilla.es/desdeeltendido2/2012/11/03/piruja/>.

felicidad para su familia. Por eso, gracias a M^a Teresa Sánchez Mejías, los sentimientos más puros del torero se han hecho verso, aflorando la poesía en cada una de sus palabras.



Fotografía del diestro, extraída de <https://facebook.com/PTIgancioSanchezMejias>.

“Cien mil toros, mataría
para labrarte un camino,
de alegría”.

IX. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS EN LA ACTUALIDAD

La figura de Ignacio Sánchez Mejías sigue muy viva en la actualidad. Cada vez que recitamos o escuchamos un recital del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, el torero está más despierto que nunca y su presencia vuelve a nosotros. En general, la lectura de cualquiera de sus obras hace que el corazón del diestro andaluz vuelva a latir y nosotros podemos sentirlo porque en cada línea de sus escritos están inmersos los sentimientos de Ignacio, sus ideas, sus vivencias, sus posos culturales... es decir, está contenida su alma. Un alma que parece escapar de sus obras cuando las leemos e incluso cuando las imaginamos.

Ignacio Sánchez Mejías está más vivo en la literatura, como demuestran cada vez más los numerosos estudios que se hacen sobre su vida y sobre su producción literaria. Antonio Gallego Morell ha editado su teatro, Andrés Amorós, Antonio García-Ramos y Francisco Narbona han realizado la biografía del diestro. Y así son muchos los ejemplos que confirman que Ignacio suscita mucho interés y está siendo descubierto entre los investigadores y los amantes de los toros y de la literatura. Realmente, tenía una personalidad muy desbordante, tanto que fascinaba a todos los que lo conocían. Su personalidad y sus pensamientos no pasaban desapercibidos en su época. Por eso, día a día llama mucho la atención todos estos detalles que hacen del torero una figura atractiva, tanto desde el punto de vista taurino, como desde el punto de vista literario y artístico.

Ahora hay multitud de versiones del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, que ha sido traducido a numerosos idiomas (alemán, francés, italiano, inglés, húngaro, rumano, portugués, griego...) y ha rebasado nuestras fronteras. Este *Llanto* ha sido recitado en cuantiosas ocasiones y se sigue interpretando cada vez más en los teatros y recitales organizados por aficionados y por profesionales. Esta composición poética ha sido adaptada a la música y son muchos los cantantes que han querido interpretarla desde el sentimiento más profundo. Paco de Lucía ha tocado la pieza con su guitarra de forma magistral; Gabriela Ortega ha cantado “La cogida y la muerte”; Lola Flores ha interpretado también “La cogida y la muerte”, acompañada de una guitarra española desgarrada de dolor, igual que la artista que, con sus gestos y su gracia dramática, hace que la escena sea más amarga y trágica. En Lola Flores “las cinco de la tarde” suenan como un grito de dolor y desesperación, y apuntan ese momento fatídico y luctuoso con mucha fuerza. Disponemos a su vez de una versión más reciente del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* en la magnífica voz de Enrique Morente, máxima estrella del flamenco, que dota al poema de una consternación y de un aire de tragedia excepcionales.

Este *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* forma parte de muchos repertorios teatrales. Así, por ejemplo, Concha Távora dirigió un espectáculo en 2005, basado en el poema, en el que se funden perfectamente la música y la interpretación de los versos. El *Ballet flamenco de Andalucía* ha llevado a cabo, en 2012 y 2013, una versión del *Llanto*, bajo la dirección de Rubén Olmo, titulada *Metáfora flamenca y Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en la que se mezclan poesía y flamenco. Por ello, a través de todas estas versiones flamencas, el torero está a flor de piel y puede ser celebrado por las generaciones más jóvenes.



Cartel del espectáculo *Metáfora flamenca y Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, perteneciente a www.flamenco-world.com, julio de 2012.



Imágenes sobre el espectáculo ofrecido por el *Ballet flamenco de Andalucía*, el 15 de mayo de 2013 y el 22 de mayo de 2013 respectivamente, en www.abcdesevilla.es.

Recordar a García Lorca no es sólo recordar su mundo gitano, sino también al diestro andaluz que ha sido inmortalizado por el poeta granadino. Gracias a García Lorca las generaciones futuras conocerán, desde ese perfil mítico que el poeta le ha otorgado, al torero trágicamente fallecido. Además, este poema contiene todos los rasgos característicos de la poesía de Federico García Lorca e Ignacio forma parte de la cosmovisión lorquiana, tan estudiada como admirada.

En 1998, Ivo Machado, poeta portugués, ha querido celebrar el centenario del nacimiento de Federico García Lorca en su obra *Cinco cantos con Lorca e outros poemas*. Muy unido a García Lorca está Ignacio

Sánchez Mejías, por lo que Ivo Machado en su poema “A Granada”⁴⁶⁷, perteneciente a su citado libro, no sólo nos trae las reminiscencias del poeta granadino, sino que, además, establece esas “cinco en punto de la tarde”, en las que Ignacio fue terriblemente corneado por el toro de la muerte.

Sus amigos han dedicado composiciones al diestro fallecido; de ahí que éste se ha eternizado a través de sus poesías y de sus evocaciones. No sólo Federico García Lorca le escribió su poema, también Gerardo Diego, Rafael Alberti, Miguel Hernández... Alberti en sus memorias, tituladas *La arboleda perdida*, plasma sus vivencias y su amistad con el matador de toros. Juan Ignacio Luca de Tena también lo rememora en *Mis amigos muertos*, comentando diversas anécdotas con Ignacio y dedicándole unas sentidas palabras. Asimismo, recuerda la última vez que lo vio con vida de forma muy conmovedora:

En San Sebastián, un domingo de verano de 1934, me brindó el último toro que había de matar en su vida. Yo estaba con mi mujer, viéndole torear desde unas barreras, cuando antes de empezar la faena de su segundo, Ignacio se acercó a nosotros, montera en mano, con su sonrisa abierta; aquella sonrisa inolvidable de Ignacio Sánchez Mejías. “Por ti, por vosotros, por vuestros hijos y con el recuerdo de tu padre”. Faltaban siete días justos para que el reloj de García Lorca marcara las cinco en la plaza de Manzanares. Ignacio comenzó la faena que me dedicaba, sentado en el estribo de la barrera. Después, en pie y de rodillas, pases de todas las marcas y una estocada hasta las agujas. Le dieron las dos orejas. Al día siguiente, lunes, debía salir para Madrid en el tren de la noche. A mediodía, fuimos a almorzar en los Baños de San Juan, un restaurante muy bueno que había cerca de Loyola, a 50 kilómetros de la capital donostiarra. Nos acompañaban Paco Cossío y Miguel de la Cuesta. Yo iba conduciendo, y como tomara las curvas, que por allí son muchas, demasiado aprisa, en el criterio de Cossío, mientras éste me recomendaba prudencia, temeroso, Ignacio me decía riendo a carcajadas: “Mas de prisa, más de prisa. No serás hombre si no tomas la próxima curva a cien kilómetros por hora”. Aquella noche le despedimos en la estación de San Sebastián.

Y no volví a verle hasta el lunes siguiente, postrado ante su cadáver en el Sanatorio de Toreros de Madrid. Tenía una pierna terriblemente hinchada por la gangrena. Federico García Lorca sollozaba a mi lado. ¡Hacía ya cuarenta y ocho horas que en las torres de

⁴⁶⁷ MACHADO, I.: “A Granada”, en *Cinco cantos com Lorca e outros poemas*, cit.

Manzanares habían sonado, lentas y solemnes, las campanadas de las cinco en punto de la tarde!⁴⁶⁸

El flamenco tampoco olvida a Ignacio, llora por él y lo celebra, le canta y le baila, le rinde culto porque el torero ha muerto en la plaza y ha demostrado su personalidad valerosa, su fuerza y valía toreras y una vida intensa, llena de genialidades literarias y culturales. Así, como ya estudiamos en el capítulo VII de este trabajo, en la primera década de 2000, *Las Calles de Cádiz* volvieron a los escenarios, gracias a la versión “Cádiz” que ofrece *el Junco*, muy aplaudida por los espectadores.

Su vida taurina es comentada en diversas páginas de Internet. No es difícil hallar datos del torero en páginas como www.portaltaurino.net, www.sevillataurina.com, www.burladero.com, entre otras. Además, podemos encontrar la página dedicada al documental que se hizo sobre el diestro, que después comentaremos, cuya dirección es www.ignaciosanchezmejias.com. Ignacio está presente igualmente en la historia del Real Betis de fútbol, pues como sabemos, fue uno de sus presidentes y consiguió que el Betis volviera a brillar. Su nombre figura entre los presidentes que tuvo el club y, además, podemos encontrar mucha información referente a este hecho en www.historiadelrealbetis.com.

El torero andaluz da nombre a la *Cátedra Ignacio Sánchez Mejías de Comunicación y Tauromaquia*, creada en enero de 2008, por el convenio de cooperación entre la Universidad de Sevilla y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Su director es Juan Carlos Gil González, de la Facultad de Comunicación. Esta cátedra tiene como finalidad “la colaboración en la organización de conferencias, coloquios, seminarios y otras actividades educativas, culturales o científicas de interés común en

⁴⁶⁸ LUCA DE TENA, J. C.: *Mis amigos muertos*, cit., pp. 52-53.

torno a la Tauromaquia, entendida como manifestación de la cultura española⁴⁶⁹.



Emblema de la Cátedra Ignacio Sánchez Mejías, en <http://vt.us.es/catedras/catedra.php?catedra=4>.

Ignacio Sánchez Mejías tiene calles en Sevilla, en Madrid, y en Manzanares, demostrando así su fama en su tiempo y que tanto su vida como su muerte han marcado una época muy importante. La gloria del torero ha dejado huella en la actualidad y podemos contemplar dichas calles como símbolo de que el recuerdo de Ignacio sigue entre nosotros. No puede ser olvidado: fue grande en su época y continúa siéndolo, por mucho que el paso del tiempo quiera borrarlo.

Su muerte, como la de *Joselito*, causó una gran conmoción en todo el país. La fatalidad que sufrió el torero consternó profundamente a todos los que asistieron a su última corrida y a los que escucharon el suceso de su desenlace. ¿Cómo pudo morir el torero que vencía al peligro?, se preguntaban los seguidores de Ignacio. No podían entenderlo porque él siempre supo vencerlo, porque él no temía al peligro. Él arriesgaba mucho arrojándose al toro, sin temor a la muerte, sin miedo a la adversidad.

Este hecho quedó reflejado en los periódicos de la época. Y muchos años más tarde bullía aún en la mente de los que experimentaron “aquellas cinco en punto de la tarde” del torero. Así pues, en 1984 se cumplían cincuenta años de la muerte de Sánchez Mejías y *ABC*, de Madrid, entre otros periódicos, quiso rendir homenaje al diestro sevillano, publicando en

⁴⁶⁹ Su página web es la siguiente: <http://vt.us.es/catedras/catedra.php?catedra=4>.

el Semanal *Los Domingos de ABC*, el 12 de agosto de 1984⁴⁷⁰, una serie de artículos que atestiguan que Ignacio fue un “torero de leyenda”. Este diario le ofreció unas 17 páginas aproximadamente, en las que recordaban la triste fecha, el *Llanto* de Federico García Lorca, su figura, su presidencia en el Betis, testimonios de la cogida del diestro, sus inquietudes constantes y su dinamismo en la vida, su alternativa, sus obras o sus estudios. En este homenaje colaboraron estudiosos y amigos de Ignacio: Fernando Lázaro Carreter, Gerardo Diego, Juan Ignacio Luca de Tena, Gregorio Corrochano, José López Rubio, Matías Prats, Antonio Garrigués, Felix Moreno de la Cova, Vicente Zabala, Luis Fernández Salcedo, Joaquín Carlos López-Lozano, Antonio García-Ramos Vázquez y Rafael Gómez.

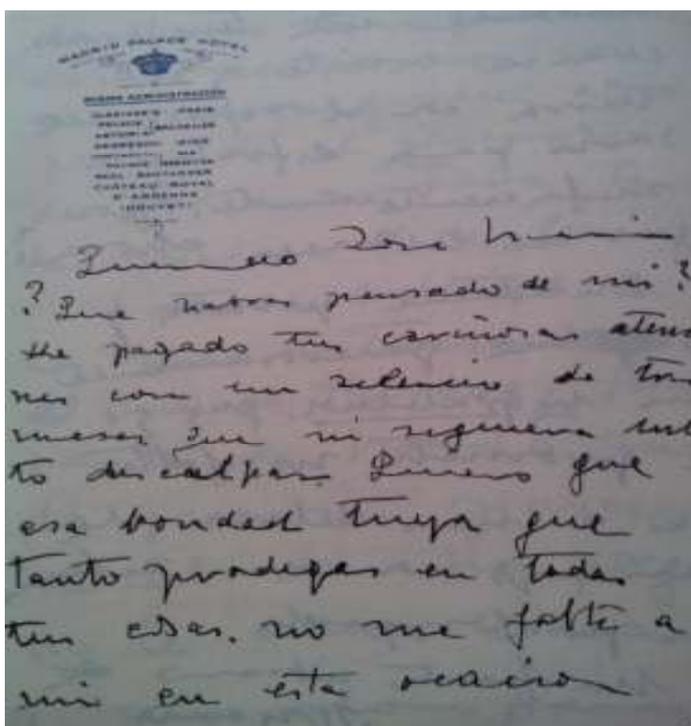
El periódico *Diario 16* de igual forma quiso tributar a Ignacio Sánchez Mejías con motivo del cincuenta aniversario de su muerte y le dedicó el 7 de agosto de 1984⁴⁷¹ unas hojas para hablar de la personalidad de un torero que quiso escribir teatro y de su estrecha amistad con *Joselito*. Aparecen artículos de Antonio Gallego Morell, de Alfonso Carlos Saiz Valdivieso y de Antonio García-Ramos Vázquez. Finalmente, muestra numerosas opiniones de diversas personalidades que retratan al hombre y al diestro, como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Carlos Morla, José María de Cossío, Gregorio Corrochano... Se anuncia a su vez el homenaje que la Universidad Internacional Menéndez Pelayo ha organizado en Sevilla, consistente en un seminario sobre el diestro, los días 20, 21 y 22 de septiembre del mismo año.

Pero no sólo se rinde culto a su muerte, sino también a su vida, a su nacimiento. Por ello, Rafael Gómez presentó en 1991, con motivo del centenario de nacimiento de Sánchez Mejías, una especie de libro o

⁴⁷⁰ “Cincuenta años de la muerte de un torero de leyenda. Ignacio Sánchez Mejías”, en *Los Domingos de ABC*, 12 de agosto de 1984, pp. 3-19.

⁴⁷¹ “Homenaje a Sánchez Mejías en el cincuentenario de su muerte”, *Diario 16*, 7 de agosto de 1984, pp. IV-VII.

carpeta, titulado *Homenaje a Ignacio Sánchez Mejías*⁴⁷², que estaba conformado por manuscritos y documentos autógrafos del torero. Por ejemplo, hay cartas de Ignacio a José María de Cossío, telefonemas, algún parte médico del diestro tras la terrible cogida... Estos documentos nos ponen en contacto con la letra del torero-escritor y nos ayudan a perfilar mejor la figura de Sánchez Mejías.



Carta de Ignacio Sánchez Mejías a su amigo José María de Cossío, redactada por el propio matador de toros en papel del Hotel Palace de Madrid, extraída de *Homenaje a Ignacio Sánchez Mejías*, de Rafael Gómez (Ediciones de la Junta de la Casona de Tudanca, D. L., Presidencia de la Diputación Regional de Cantabria, Santander, 1991.)

Con motivo de los setenta y cinco años de la muerte del diestro sevillano se han llevado a cabo muchas actividades que honran al torero y lo mitifican. Por eso, 2009 es un año en el que Ignacio y su esencia van a renacer, como se manifiestan en los múltiples homenajes que se celebran en su honor. Se llevan a cabo proyectos editoriales, como ya se hiciera con el ilustre Góngora en 1927: por ejemplo, hay que destacar *La amargura del*

⁴⁷² GÓMEZ, R. (ed.): *Homenaje a Ignacio Sánchez Mejías*, cit.

triumfo de Ignacio Sánchez Mejías, editada por Andrés Amorós⁴⁷³, o el libro llamado *Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata*⁴⁷⁴, de Andrés Amorós y Antonio Fernández Torres.

El 16 de agosto de 2009, en el *Diario de Cádiz*, José M^a Otero recuerda, con respecto a *Las calles de Cádiz*, las anécdotas entre Ignacio y uno de sus artistas, en el artículo “Sánchez Mejías e Ignacio Espeleta”⁴⁷⁵. *Canal Sur*, en la serie documental “Retratos”, dedicada a personajes excepcionales de Andalucía, emitió en 2009 un reportaje con el nombre de “*Ignacio Sánchez Mejías: El torero del 27*”⁴⁷⁶, en el que se incluye un recorrido por los lugares de su infancia y de su vida. Recoge testimonios de familiares, de conocidos y de expertos en la materia, como Marcos Sánchez Mejías, Álvaro Domecq, Joaquín Vidal, Francisco Narbona... Se muestra al niño que quiso ser torero y fue un magnífico matador de toros. Se cuenta su afición taurina, su viaje a América como polizón, sus inicios taurinos, su alternativa, su personalidad y su arte de torear.

Este año, 2009, es también el año de exposiciones que tienen como protagonista a Ignacio Sánchez Mejías, símbolo de una época gloriosa para el toreo. Hay que resaltar la titulada “*Ignacio Sánchez Mejías y la Edad de Plata*”, organizada en el Casino de la Exposición de Sevilla por el Centro de Estudios Andaluces y el Ayuntamiento de Sevilla. El 18 de diciembre de 2009 el periódico digital www.elmundo.es⁴⁷⁷ dio la noticia de esta exposición, que muestra la biografía del torero, y le dedicó un reportaje (de Eva Díaz Pérez y Jesús Morón), en el que entrevistaron al comisario de la exposición, Antonio Fernández Torres. En dicha entrevista, el comisario

⁴⁷³ SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, cit.

⁴⁷⁴ AMORÓS, A. / FERNÁNDEZ TORRES, A.: *Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata*, cit.

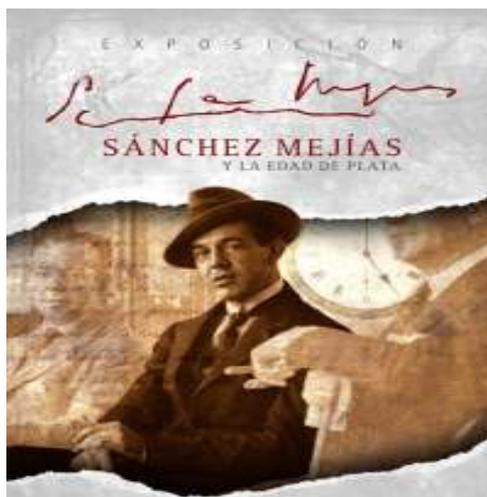
⁴⁷⁵ OTERO, J. M.: “Sánchez Mejías e Ignacio Espeleta. Historias de Cádiz”, en www.diariodecadiz.es, cit.

⁴⁷⁶ “*Ignacio Sánchez Mejías: El torero del 27*”, en “Retratos”, *Canal Sur*, cit.

⁴⁷⁷ “*Exposición: Ignacio Sánchez Mejías y la Edad de Plata*”, reportaje de Eva Díaz Pérez y Jesús Morón, en www.elmundo.es/elmundo/2009/12/16/andalucia_sevilla/1260984626.html, 18 de diciembre de 2009.

comentó que ésta versaba sobre “los orígenes y las distintas facetas de Ignacio Sánchez Mejías”, cuyo final “es el mito, su conversión a personaje literario”. Fernández Torres nos contó que esta exposición es circular y que está formada por extractos de entrevistas del diestro, siendo “el propio Ignacio el que nos va respondiendo y descubriendo a través de esos extractos”.

Casi toda la exposición estuvo realizada con materiales procedentes del archivo familiar. En ésta había imágenes, audiovisuales, elementos tridimensionales que ayudan a contextualizar la época de Ignacio, esa Edad de Plata que le tocó vivir. Había también recortes de periódicos, artículos de la época, los artículos de prensa de Ignacio (como “El gato que regalé a Belmonte”), documentos inéditos, fotografías del diestro y manuscritos del archivo familiar. Entre los elementos de ese momento histórico, se expuso una máquina de escribir, un fonógrafo, cámaras fotográficas, un automóvil, es decir, objetos del torero y de su época, como narró Antonio Fernández Torres en el reportaje. Uno de los objetos más llamativos tiene que ver con los relojes que marcan la trágica hora de las cinco de la tarde. Igualmente, hubo pantallas visuales que proyectaban el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca. Además de todos estos materiales que conformaban la exposición, se ofrecieron conciertos, recitales poéticos, conferencias, mesas redondas, proyecciones de películas de esa época...



Cartel de la exposición *Ignacio Sánchez Mejías y la Edad de Plata*, en <http://es-es.facebook.com/pages...SANCHEZ-MEJIAS/241792600897/>

A finales de 2008 se presenta, en el festival de Cine Europeo de Sevilla, el documental sobre el torero, producido por La Claqueta Metálica y Canal Sur Televisión, cuyo nombre es *Ignacio Sánchez Mejías, más allá del toreo*⁴⁷⁸. Está dirigido por Francisco Ortuño y producido por Olmo Figueredo González-Quevedo. En dicho documental se muestran las distintas caras de este personaje tan célebre en la Sevilla de principios de siglo XX. Se hace un repaso por su vida: su nacimiento, su infancia, su debut taurino, el difícil momento de la cogida mortal de *Joselito*, el impacto que causó la muerte de *Joselito* en Ignacio, sus inicios taurinos (banderillero, novillero y matador de toros), su matrimonio con Lola Gómez, sus relaciones amorosas con *la Argentinita* y con Marcelle Auclair, sus reuniones y fiestas en Pino Montano, su amistad con el grupo del 27, su posible papel de mecenas de la generación del 27, su faceta de escritor y de periodista, su conferencia en Nueva York, sus últimos instantes... En definitiva, se relata toda una vida enérgica y agitada del torero,

⁴⁷⁸ La noticia de este documental la podemos encontrar en muchas páginas web y en periódicos como, por ejemplo, *Diario de Sevilla*, *El Correo de Andalucía*, entre otros. En la página www.ignaciosanchezmejias.com aparece el tráiler de la película, así como la ficha técnica y documentación sobre la noticia de su estreno. En otras páginas como en www.betisweb.com también se puede visionar.

caracterizado siempre por esa gran “inquietud”, su gran temperamento, su valentía o, como se indica en el reportaje, “por su espíritu polifacético y su carácter renacentista”.

Este documental, que no llega a la hora de duración, contiene perfectamente las anécdotas y la biografía de Ignacio Sánchez Mejías, y en él participan Manuel Molés, Manuel Grosso, Laura García Lorca, Rafael Utrera Macías, Andrés Amorós, Rogelio Reyes, Emilio Carrillo, Nicolás Salas, María Teresa Sánchez Mejías... En esta obra, explica Andrés Amorós que Ignacio “elige la tauromaquia porque era la forma de ser héroe”; además, asegura que “es como Chaplin o Picasso o Lawrence de Arabia”, es decir “es un personaje tan singular” con “capacidades múltiples” (torero, dramaturgo...) e “hizo todo con un gran atractivo siempre”. Se cuenta que los escritores del 27 vieron a Ignacio como la fuente de inspiración para su revolución poética.

Destaca en él la actuación de María Teresa Sánchez Mejías, hija del matador de toros, la cual nos revela que su padre fue un hombre adelantado que le inculcó que estudiara, pues veía bien que las mujeres tuvieran estudios. Con mucho cariño recuerda que su padre, con 23 años, casi no sabía leer ni escribir y no se consideraba un intelectual, sino que “se había hecho él mismo una cultura ya de mayor”. Nos señala también que su padre se casó enamorado de su bella madre.

Finalmente, hay que indicar que este documental resalta la figura de Ignacio Sánchez Mejías, un personaje importantísimo en la España anterior a la Guerra Civil, que “si hubiera sido norteamericano ya hubieran hecho muchas películas sobre él” (Andrés Amorós). Fue un hombre luchador, interesante, al que le gustaba coquetear con las mujeres, por lo que Federico García Lorca tenía que frenarlo, recordándole su situación (Andrés Amorós). Como se dice en esta película “Ignacio es más la muerte que la vida”, por ello “quiere morir en la plaza” y finalmente se hace héroe.

IGNACIO
SÁNCHEZ
MEJÍAS
MÁS ALLÁ DEL TOURO



Imagen sobre el documental del diestro, en www.laqueteta.com/html/index.php?id=73

Recientemente, en el año 2013, Diana M. de Paco y Javier Villán han escrito una obra de teatro sobre *la Argentinita*⁴⁷⁹, ahora en curso de publicarse y de presentarse en una lectura dramatizada, en la que resaltan especialmente no sólo el personaje de Encarnación López, sino también las figuras de Ignacio Sánchez Mejías y de Federico García Lorca. La vida del diestro andaluz es recordada por la célebre bailarina en los momentos finales de su existencia. El alma de los personajes está perfectamente reflejada en la obra, por lo que el torero vive en cada diálogo, en cada escena.

Ignacio Sánchez Mejías se ha convertido así en un personaje muy ilustre, que ha llenado las páginas de periódicos con su nombre, con su muerte, con sus tardes de gloria, que ha conseguido que las calles tengan su nombre, que ha conquistado la poesía con el *Llanto* y que ha provocado la elaboración de exposiciones, obras y películas. Además, es torero y como tal tiene su propia peña taurina, llamada precisamente *Peña Taurina Ignacio Sánchez Mejías*, cuyos miembros han honrado a Ignacio, lo han transformado en héroe y le han dado vida de nuevo a una leyenda. Esta peña se fundó en Manzanares –lugar donde fue cogido mortalmente el hombre para resurgir el mito– en mayo de 1963.

⁴⁷⁹ PACO, D. M. DE. / VILLÁN, J.: *Argentinita* (inédita).

Su presidente actual es Gonzalo León Navarro, el cual, con una formidable amabilidad, me concedió, una entrevista el 20 de mayo de 2013, en la que refirió en qué consistían los homenajes realizados al torero. El presidente de la peña decía que esta institución había surgido “a raíz de un grupo de aficionados que empezaron y organizaron una peña que no solamente es taurina, sino que también es cultural”⁴⁸⁰. Continúa indicando que “nosotros organizamos un montón de actos en honor a Ignacio Sánchez Mejías y este año es muy especial porque estamos celebrando el cincuentenario de la peña”⁴⁸¹.

Desde su inauguración, la peña de Ignacio Sánchez Mejías no ha cesado de celebrar y homenajear a uno de los toreros más célebres de la historia de la tauromaquia. Los habitantes de Manzanares no pueden olvidar lo que fue Ignacio y mucho menos que en la plaza de toros de su tierra el diestro fue cogido gravemente, derramando la sangre que le llevaría a la muerte dos días después del terrible suceso. La memoria de éstos es una memoria viva, dinámica, que quiere recordar a Ignacio, que quiere revivirlo a través de unos actos que organizan para él, en este periodo de tiempo en el que Sánchez Mejías ya no está con nosotros. Sin embargo, todos los eventos efectuados en su honor son numerosísimos. Precisamente, en la entrevista, Gonzalo León Navarro, nos comentó cómo eran los homenajes tributados al torero andaluz:

Todos los años, para el 11 de agosto, lo que hacemos es una ofrenda floral en el coso taurino y en el monumento que tenemos instalado en una plaza céntrica del pueblo y luego se hace siempre una lectura de poemas, como la lectura de la elegía de García Lorca, entre otros.

⁴⁸⁰ Entrevista a Gonzalo León Navarro, concedida a Susana María Teruel Martínez el 20 de mayo de 2013.

⁴⁸¹ Entrevista a Gonzalo León Navarro, concedida a Susana María Teruel Martínez el 20 de mayo de 2013.

El año pasado organizamos un festival taurino-flamenco, en el cual hicimos también una ofrenda floral justo en el tendido 7, que es donde tuvo la cogida mortal.

En los cincuenta años que lleva existiendo la peña, todos los años se hace un homenaje. Aquí ha venido Gerardo Diego y mucha gente conocida, familiares de Sánchez Mejías... Intentamos no fallar, intentamos hacerlo lo mejor que podemos y sabemos⁴⁸².

Efectivamente, la *Peña Taurina Ignacio Sánchez Mejías* ha invitado a personalidades relacionadas con los toros y con las letras, como es el caso del poeta del 27 Gerardo Diego, muy amigo del diestro, y familiares del torero, como la hija del matador de toros, María Teresa Sánchez Mejías, o algún nieto de éste. El 9 de julio de 1968, en “Ignacio, en Manzanares”, en *ABC* de Madrid, Gerardo Diego recordaba aquel momento en que esta peña organizó un acto muy solemne, conmemorativo de la muerte de Sánchez Mejías, y evocaba los versos recitados a Ignacio, en un lugar imponente y majestuoso, empañado de tristeza, desde un paisaje melancólico que llora al torero fallecido:

Se recitaron maravillosamente los poemas de Alberti y Lorca y el menos conocido de Miguel Hernández. Yo dije también algunas palabras y leí mi “Presencia de Ignacio Sánchez Mejías”. La emoción de todos los reunidos llegó a su colmo al escuchar.

La acústica en el silencio trágico, impresionante y perfecta. [...] No hubo, pues cigüeñas majestuosas sobre el cielo verde y rojo del crepúsculo, sino alocadas golondrinas rasando gradas y estribo. De los grandes del toreo moderno, caídos en plazas próximas, faltaba el recuerdo de Ignacio. Y era forzoso que siendo él el más poeta y amigo de poetas, el dramaturgo, el iniciador del viaje poético a Sevilla y el promotor de la coreografía gitana y andaluza, fueran unos poetas desde el más allá y otros sobrevivientes quienes le honrasen pisando el terreno de sus esforzadas peleas en tantas tardes de gloria⁴⁸³.

⁴⁸² Entrevista a Gonzalo León Navarro, concedida a Susana María Teruel Martínez el 20 de mayo de 2013.

⁴⁸³ DIEGO, G.: “Ignacio, en Manzanares”, *ABC*, cit., p. 2.



Gerardo Diego en el homenaje a Ignacio Sánchez Mejías en la plaza de Manzanares, 1967.

Fotografía extraída del archivo de la *Peña Taurina Ignacio Sánchez Mejías*, en <https://facebook.com/PTIgnacioSanchezMejias>.

María Teresa Sánchez Mejías asistió también a estos homenajes de la peña. La hija del diestro admiraba profundamente a su padre y solía participar en todos los acontecimientos que se realizaban para celebrarlo. En 1980, *Piruja* depositó, junto a su primo José, unas flores en el tendido número siete, lugar donde fue herido de muerte el ilustre matador de toros. En la biografía que Antonio García-Ramos y Francisco Narbona escriben del diestro sevillano, aparece una fotografía de Torres Lafont, que inmortalizó el momento de la ofrenda floral efectuada por los dos familiares de Ignacio⁴⁸⁴.

⁴⁸⁴ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., p. 306. La fotografía que aparece a continuación está extraída de este libro.



Instantánea de la ofrenda floral que *Piruja* realizó en 1980 en el tendido 7 de la plaza de Manzanares, extraída de *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, de Antonio García-Ramos Vázquez y Francisco Narbona (Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p.306).

Ignacio Sánchez-Mejías Herrero, sobrino nieto del torero, comentó en su blog que María Teresa estuvo hace treinta años en la inauguración del monumento que se erigió a su padre en el centro de Manzanares⁴⁸⁵. Efectivamente, existe un monumento de Ignacio en el pueblo manzanareño, que los lugareños y los viajeros pueden contemplar y darle vida así al genial matador de toros. Manzanares lo ha perpetuado a través de una escultura de unas banderillas de Antonio López Matos y un busto de Ignacio, obra de Tomás Parés Pérez. Por deseos expresos de la peña taurina, la escultura de Antonio López Matos fue trasladada de su antigua ubicación –la vieja carretera de Madrid– a la Gran Plaza del Teatro, como muy bien relatan Antonio García-Ramos y Francisco Narbona:

Posteriormente, por iniciativa de la peña taurina que lleva el nombre del torero, se procedió al traslado del monumento levantado en su honor, desde su primitivo emplazamiento –al borde de la vieja

⁴⁸⁵ IGNACIO SÁNCHEZ-MEJÍAS HERRERO, familiar del torero, en <http://blogs.abcdesevilla.es/desdeeltendido2/2012/11/03/piruja/>, cit.

carretera de Madrid– a la Gran Plaza del Teatro. Aquel hito un tanto abstracto –unas banderillas, esculpidas por el escultor Antonio López Matos–, colocado allí en 1975, cuenta con los versos de Rafael Alberti, *Verte y no verte*, referidos a la habilidad banderillera de Ignacio; aquello de

«Mueve el aire en los barcos
que hay en Sevilla,
en lugar de banderas,
dos banderillas.»

Ahora, junto a la poesía, hay una lápida conmemorando la cogida y un busto del torero realizado por el escultor Tomás Parés Pérez⁴⁸⁶.

El pueblo de Manzanares recordará así a Ignacio Sánchez Mejías y junto a su estatua, leemos los magníficos versos de *Verte y no verte* de Rafael Alberti, y, mientras los recitamos, parece que contemplamos a Ignacio con sus banderillas o al torero en sus instantes joviales y de muerte en la plaza de toros de Manzanares. También, mientras recitamos, parece que Ignacio vuelve a la vida:

A Ignacio Sánchez Mejías

Las alas y las velas,
se han caído las alas,
se han cerrado las alas,
sólo alas y velas resbalan por la inmovilidad.

Mueve el aire en los barcos
que hay en Sevilla,
en lugar de banderas,
dos banderillas.

Moverán lunas, vientos, tierras, mares,
como estoques unidos contra el miedo:
la sangre de tu muerte en Manzanares,
la sangre de tu vida
por la arena de México absorbida.
Verte, no verte.
Yo, lejos navegando;
Tú, por la muerte.

⁴⁸⁶ GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, cit., pp. 305-306.

Rafael Alberti

11-agosto de 1934⁴⁸⁷



Fotografía de la esfinge dedicada al torero, captada en Manzanares.

Este monumento y estos versos le confieren a Sánchez Mejías un estatus muy destacado entre los habitantes de Manzanares. De este modo, el torero no puede ser olvidado nunca. La *Peña Taurina Ignacio Sánchez Mejías* se esfuerza enormemente en que Ignacio no caiga en ese olvido de la muerte y trata intensamente de glorificar la figura emblemática del torero año tras año. Para ello, los miembros de esta asociación ponen todo su empeño en que Ignacio alcance la eternidad, resaltando sus cualidades taurinas, literarias y humanas.

El año 2013 es un año muy importante para dicha asociación taurina, pues, como ya hemos indicado anteriormente, es el cincuenta aniversario de la fundación de esta peña y quieren celebrar al máximo la grandeza del torero, como cuenta su presidente, Gonzalo León Navarro, ofreciendo cuantiosos tributos, taurinos y culturales, que festejen por todo lo alto a Ignacio Sánchez Mejías:

⁴⁸⁷ Éstos son los versos que pueden leerse en la escultura dedicada a Ignacio Sánchez Mejías. Los versos pertenecen a *Verte y no verte* de Rafael Alberti.

Este año, 2013, nos estamos extendiendo en los actos un poco más por el cincuentenario. Este año ya hemos hecho una primera conferencia en mayo, ofrecida por el sobrino-nieto del diestro, Ignacio Sánchez-Mejías Herrero, y por su nieta, Paloma Recasens, en la que hablaron del ámbito familiar del torero, es decir, cómo fue la persona de Ignacio, de puertas para dentro, en la intimidad. Con esta conferencia queríamos mostrar lo que la gente no conoce de Ignacio Sánchez Mejías. Luego, hemos hecho también un tentadero, que es como una faena de campo, pero en vez de hacerla en el campo, se ha hecho en la plaza de toros.

Ahora, para agosto, queremos realizar, además, el festival taurino-flamenco, una exposición dedicada a Ignacio Sánchez Mejías, de fotografías inéditas que nos va a dejar la familia de Ignacio, y también deseamos hacer, recopilando fotografías antiguas, una exposición de nuestra peña. Asimismo, tenemos la intención de llevar a cabo un recital poético para esas mismas semanas de agosto. Desde hace tres años el recital se acompañaba de una guitarra flamenca y este año queremos que sea aún más especial, por lo que queremos que participe en éste un grupo de teatro de aquí, llamado *Lazarillo*.

El festival se realizará el 11 de agosto en honor al torero. La semana previa al 11 de agosto queremos inaugurar la exposición de fotografías, tanto del torero como de la peña.

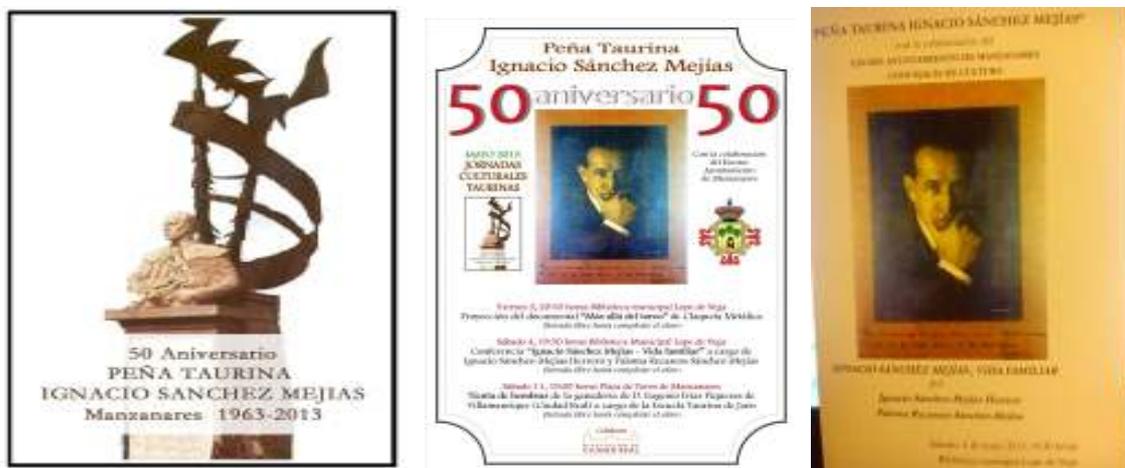
No queremos que los actos acaben aquí. Queremos hacer más cosas. Por eso, los días 28 y 29 de septiembre, tenemos previsto la realización de un viaje a Sevilla, acompañados de los familiares del torero, para que nos enseñen los sitios más emblemáticos de Ignacio: la Alameda de Hércules, el cementerio de San Fernando para ver el mausoleo donde está enterrado el diestro, el museo del Betis porque él fue presidente de ese club de fútbol, el museo de la Macarena porque fue muchísimos años hermano y allí llevó la cruz de guía en las procesiones de la Macarena. Por último, el domingo, comeremos en Pino Montano, finca del torero, y antes de la comida habrá una tertulia sobre lo que fue la figura de Ignacio, distinta a la ya ofrecida por el sobrino-nieto y su nieta, que mostraba su lado más familiar.

Finalmente, queremos que Andrés Amorós, uno de sus biógrafos, ofrezca una conferencia en invierno, para que nos hable de Ignacio Sánchez Mejías⁴⁸⁸.

Todas estas actividades conforman un solemne y majestuoso reconocimiento, muy merecido para Ignacio Sánchez Mejías. Su peña taurina ha trabajado con mucho empeño, desde su fundación hasta nuestros días, para que el diestro, tristemente fallecido en su ruedo, sea recordado siempre. Ignacio Sánchez Mejías no podía imaginar que aquel lugar donde

⁴⁸⁸ Entrevista a Gonzalo León Navarro, concedida a Susana María Teruel Martínez, el 20 de mayo de 2013.

fue cogido de muerte lo enaltecía cada vez más con el paso de los años y lo convertiría en un mito difícil de olvidar.



Carteles conmemorativos del 50 aniversario de la peña taurina del diestro, en <https://facebook.com/PTIgnacioSanchezMejias>. Éstos evidencian los diversos eventos en honor al torero, llevados a cabo por su peña.



Póster sobre la exposición que realizó la peña taurina de Ignacio en 2013, fotografía de dicha exposición, anuncio del festival taurino-flamenco para celebrar a Sánchez Mejías y la ofrenda floral en el tendido número 7 de la plaza de toros de Manzanares, en <https://facebook.com/PTIgnacioSanchezMejias>.

De esta manera, Ignacio Sánchez Mejías sigue existiendo a través de los integrantes de su peña, puesto que, como nos confiesa su presidente “ponemos mucha ilusión y muchas ganas en homenajear a Ignacio Sánchez Mejías”. Es precisamente esa ilusión la que desbordaba el lidiador cuando toreaba, cuando escribía, cuando sonreía, cuando estaba con su familia...

Esa ilusión es la pasión de Ignacio y, gracias a su peña, Sánchez Mejías ha vuelto a vivir en nuestra época.

Podemos concluir afirmando que realmente Ignacio Sánchez Mejías está más vivo que nunca en la actualidad. Su sangre derramada en la plaza de Manzanares ha permitido que el matador de toros sevillano resucite con su toreo, con su gracia, con sus ideas y con sus escritos. Como Gerardo Diego, queremos también recordar al torero transformado en mito, con su encanto y su alegría, en sus tardes de gloria, en las que Ignacio Sánchez Mejías aparecía clavando a la muerte astada un fastuoso par de banderillas:

Porque así es como te quiero,
como un torero, un infante
de compás firme, audacísimo,
clavando uno, dos, tres pares,
y un cuarto airoso, limpísimo,
al ras de los costillares.
Porque así es como te quiero,
como lo que eres, Ignacio,
siempre tú, banderillero⁴⁸⁹.



Algunos miembros de la peña taurina coronando con flores el monumento al diestro, en Manzanares. Fotografía extraída de <https://facebook.com/PTIgnacioSanchezMejias>. El torero sigue siendo inmortalizado en la actualidad.

⁴⁸⁹ DIEGO, G.: “Presencia de Ignacio Sánchez Mejías”, en *La suerte o la muerte*, cit., p. 83, versos 61-69.

CONCLUSIÓN

Podemos concluir este trabajo diciendo que Ignacio Sánchez Mejías fue –como hemos visto a lo largo de este estudio– un personaje importante en su época, pues su huella está presente en la literatura y en la cultura, como dramaturgo, novelista, periodista, conferenciante, poeta, artista de un espectáculo flamenco y también como protagonista de una serie de poemas de diversa calidad. Fue también un torero muy famoso en las primeras décadas del siglo XX por su forma valiente de torear; su nombre estaba en boca de todo el pueblo español y sus polémicas en los ruedos contribuyeron, en parte, a ello. Además, todo el mundo conocía su inteligencia, su vocación literaria, sus dotes de escritor...

Es muy conocida su relación con la literatura, puesto que fue amigo de célebres escritores y acudía a tertulias literarias. De esta manera, se hizo un hueco en el mundo de las letras y en el corazón de sus amigos poetas. Con ellos, en 1927 participó en la aventura gongorina consistente en aquella singular celebración del centenario de Góngora en Sevilla. Lector de clásicos, entre ellos el poeta cordobés, y admirador de García Lorca, Alberti, Gerardo Diego..., quiso saborear el éxito cultivando prácticamente todos los géneros literarios. Su faceta literaria más importante es la de dramaturgo, escribiendo así obras dramáticas muy interesantes, como *Sinrazón*, *Zaya*, *Ni más ni menos* y *Soledad*. Tanto *Sinrazón* como *Ni más ni menos* significan un teatro nuevo y moderno, con aires significativos de vanguardia. En ellas se funden la tradición y la modernidad.

Sinrazón fue la primera obra que estrenó, cuya importancia radica en la novedad, ya que en la década de los años veinte el teatro atravesaba una etapa de transición, en la que se pretendía renovar una escena española estancada en modelos realistas. El juguete trágico de Sánchez Mejías innova en muchos aspectos: pone en escena un Manicomio-Palacio con personajes locos a los que se intenta curar mediante el método freudiano del psicoanálisis, pero el fracaso de la ciencia es inevitable ante una sinrazón establecida como realidad sin límites. Freud y la cordura sucumben, resultando vencedora de la dura batalla la locura. Esta obra pretende ser nueva e innovadora y se puede relacionar, como hemos estudiado, con el surrealismo, con el auto sacramental y con diversas obras teatrales. Su estreno fue un éxito.

Ni más ni menos constituye un nuevo avance en el teatro de su época. Al estilo de los autos sacramentales sin sacramento que estaban realizando autores vanguardistas como Alberti, Ignacio Sánchez Mejías lleva a la escena una especie de auto sacramental muy revolucionario, puesto que los personajes principales tratan de engañar al Ángel para llevar a cabo una nueva Creación divina. En manos de sus protagonistas el mundo está dominado por el caos y la desolación, siendo la única solución posible la destrucción de la humanidad para volver a crear un lugar mejor. Los elementos surrealistas y el lenguaje de los escritores del 27 están presentes en la obra del torero.

Zaya es la obra taurina en la que se enfrentan el ambiente taurino y la nueva vida en Inglaterra. El personaje principal, ayudado por su mozo de estoques, realiza sucesivas reminiscencias a su pasado taurino glorioso. Las nostalgias invaden el escenario. La lucha interna del personaje y la profundidad de los sentimientos y de los pensamientos hacen que la obra

adquiera unos matices, que la alejan de los típicos dramas taurinos. Igualmente, su estreno fue un éxito.

Soledad es una pieza dramática muy breve, pues está inacabada y en ella podemos valorar la existencia de unos temas muy modernos en la época del torero. Se recalca la idea de la ejecución del trabajo artesano, bien hecho, por parte de los obreros, frente al trabajo rápido y poco esmerado. Los protagonistas se oponen por sus distintos puntos de vista. Al quedarse a medio, no sabemos su final, pero hubiera sido prometedor.

La faceta de novelista cumple también sus expectativas, ya que Ignacio escribió una novela llamada *La amargura del triunfo*, con un lenguaje muy elegante y, en ocasiones, muy poético. Sus personajes principales son un torero, que vive angustiado su amor imposible, encadenado a una realidad amarga, que no lo motiva lo suficiente para desempeñar su oficio de torero, y su mozo de espadas, que sufre por su muchacho y trata de aconsejarle como un padre a un hijo. Las alegrías del diestro se convierten en tristezas inmediatamente. La novela, pese a no estar terminada, tiene unos pasajes verdaderamente emotivos. Los personajes adquieren una gran calidad humana y se abordan temas como la diferencia de clases, la denuncia de la corrupción en los toros, el amor imposible, las amarguras de los triunfos, la dura vida del torero...

La máscara de novelista pasa pronto a transformarse en la de periodista. Y en este campo Ignacio Sánchez Mejías resplandece con luz propia, puesto que sabe desenvolverse de forma victoriosa en las constantes polémicas en las que se ve envuelto. Por ello, trata aspectos relevantes sobre los toros y las corridas de toros de su tiempo, además de realizar crónicas de sus actuaciones taurinas o de hechos curiosos para el lector. Su estilo es directo, su lenguaje es claro y lleno de ironía. Su voz es personalísima y sincera. Defiende sus opiniones y todo lo que considera

injusto, tanto en los artículos de *La Unión* de Sevilla, en 1925, como en los artículos del *Heraldo de Madrid*, en 1929.

Esta defensa de la tauromaquia es llevada a cabo asimismo en su faceta de conferenciante. Por ello, en Nueva York, realiza una conferencia en la que va a tratar el arte de los toros y va a exponer ideas como que el toro es una bestia o la muerte encarnada, y el torero es un don Quijote o el artista que, con la tauromaquia, con el arte de la lidia, ha de vencer el peligro y la muerte del toro. Además, en San Sebastián ofrecerá, probablemente en 1928, otra conferencia en la que trata la bravura del toro y el concepto tan diferente que tienen los ganaderos y los toreros acerca de este fiero animal.

La Argentinita e Ignacio Sánchez Mejías confeccionan un espectáculo de baile y cante flamenco que parte de su esencia más genuina, pero que resulta muy avanzado, teniendo en cuenta los números de baile flamenco tradicional que se estaban efectuando en los escenarios españoles. *Las calles de Cádiz* trae una brisa nueva y muy pura al panorama flamenco de su tiempo.

Y, finalmente, si el torero-escritor manifiesta diferentes máscaras: dramaturgo, novelista, periodista, conferenciante y artista, hemos de destacar además su faceta de poeta, puesto que su producción literaria siempre tuvo tintes líricos y compuso no sólo una carta a José María de Cossío en verso, sino que, de igual forma, sabemos que le gustaba leer y escribir poesía y que fue capaz de hacerle a su hija M^a Teresa Sánchez Mejías una bellísima y emotiva composición poética, en la que expresa su deseo de salvar a ésta de todas las tristezas y adversidades de la vida.

Ignacio Sánchez Mejías fue un torero muy culto e innovador, que fusionó tradición y vanguardia y que participó activamente en todas las actividades culturales de su tiempo. Podemos otorgarle el honor de

nombrarlo como un literato célebre, que impregnó a todas sus obras de una fuerte personalidad, de unos sentimientos de alegría y pena, inconfundibles y maravillosos al mismo tiempo. Ignacio brilló en su época como torero, como escritor y como persona. Por eso, sus admiradores y sus amigos lloraron lágrimas amargas tras su trágica muerte, ocasionada por el toro *Granadino*. Este dolor llevó a la reflexión y posterior composición de bellísimos poemas en su honor. El pueblo no pudo olvidarle y por eso aparece en algunas poesías populares. Tampoco lo olvidaron Federico García Lorca, Gerardo Diego, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Luis Fernández Ardavín, Mariano Brull, Domingo Manfredi... En esas composiciones hemos podido comprobar que la figura de Ignacio Sánchez Mejías recibe distinto tratamiento. La mayoría de las veces es un héroe mítico, un héroe trágico, cuyo valor y nombre nunca desaparecerán porque él es inmortal, imperecedero, eterno... Él está presente en el recuerdo, en sus hazañas, en sus obras, en sus gestos y en sus palabras. El tono triste, melancólico e incluso apagado aparece en algunos poemas, así como, en ocasiones, la euforia de tener presente su memoria y su vitalidad cuando aún toreaba por las plazas de toros españolas. Es el héroe vivo, es la imagen de un hombre con carácter fuerte y con una personalidad fascinante. Es ese príncipe sevillano del que hablaba García Lorca en su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* que se ha transfigurado en poesía. Es, en definitiva, ese torero andaluz que un día cruzó las puertas de la literatura “a las cinco en punto de la tarde”.

Cuando los relojes sonaron marcando la hora señalada, el torero pasó a formar parte de la memoria y de la historia de la tauromaquia y de las letras. En la actualidad ese recuerdo se ha hecho presente y se sigue celebrando y llorando todavía su vida y su muerte, como atestiguan el documental realizado al torero recientemente, los homenajes rendidos en su honor por la peña taurina que lleva su nombre o los estudios que se están

efectuando en nuestros días. El torero-escritor está muy vivo y su imagen está en el alma de los que conocemos al menos una de sus numerosas facetas.

Cuando las agujas del reloj iban apuntando el trágico desenlace, Ignacio Sánchez Mejías expiró con los rayos del amanecer, encaminándose hacia ese cielo violáceo, rosado y anaranjado que anuncia el alba. Sin querer, Ignacio murió en la plaza como los grandes mitos del toreo y, sin querer, nuestro torero se ha fundido con el recuerdo de la tragedia.

Solamente, cuando el sol se oculta tras las montañas y el ocaso va fulminando el día, dando paso a la noche plateada, con su luna irradiando misterio, muerte, tristeza y magia, aparecen las reminiscencias del pasado. Para Sánchez Mejías era el momento de *Joselito*, el instante de la melancolía y del recuerdo del ídolo fallecido. Para nosotros es ahora también la hora de Ignacio, la hora nostálgica para rememorarle como un gran héroe de la tauromaquia y de la literatura, con su halo radiante de gloria y su semblante mítico, bajo la luz plateada de la luna.



“La luna acarició su traje”

Dibujo de Manolo Garvayo, en *Muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (Garvayo Gráficos, Málaga, 1976, p.23).

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es el fruto de muchos años de investigación. Siempre me llamó la atención Ignacio Sánchez Mejías y, pese a varios paréntesis en mi labor investigadora por circunstancias familiares y laborales, he realizado con mucho entusiasmo este proyecto. No hubiera sido posible sin el aliento y el ánimo de todas las personas que me rodean y confían en mí.

Por todo ello, he de expresar mi más sentido agradecimiento a mi director de tesis, Mariano de Paco, pues ha sido y es mi mentor, mi mayor consejero y guía en la realización de este trabajo. Ha tenido una gran paciencia y, desde su cariño paternal, me ha dado instrucciones y recomendaciones muy provechosas. Siempre ha pensado en lo mejor para mí y me ha transmitido su gran sabiduría. Igualmente, quiero agradecer a Virtudes Serrano sus muestras de afecto hacia mí, dispuesta a ayudarme en todo.

Quiero tener presente en esta apartado a mis profesores de la Universidad de Murcia, pues me han aportado muchas enseñanzas y han conseguido que la literatura sea vista y leída de una forma muy atractiva. Francisco Javier Díez de Revenga, Ana Luisa Baquero, César Oliva, Mariano de Paco, Francisco Florit Durán, Francisco Vicente, Francisco Flores Arroyuelo, Eulalia Hernández Sánchez, M^a Isabel López Martínez... han construido, con sus maravillosas clases, un rincón primordial para la lengua castellana y su literatura en lo más profundo de mi corazón.

Es fundamental recordar a Antonio Roldán Pérez, profesor en la Universidad de Murcia, tristemente desaparecido, que manifestó una verdadera ilusión por mis escritos, principalmente por mi tesis de

licenciatura sobre Ignacio Sánchez Mejías. A él le gustaba mucho mi forma de escribir y me estimuló para que nunca dejara de hacerlo.

Quiero agradecer a Diana M. de Paco y a Javier Villán el haber depositado su confianza en mí, al facilitarme, antes de hacerse público, su reciente texto dramático sobre *la Argentinita*, para que pudiera utilizarlo en el estudio de “Ignacio Sánchez Mejías en la actualidad”.

Gracias a los bibliotecarios de la Biblioteca Nacional, de la Bibliotecas Municipales de Sevilla y de Santander por atenderme amablemente en las interminables horas buscando documentación de la época de Ignacio Sánchez Mejías. Muy especial ha sido la colaboración de Julia Sánchez, directora de la Hemeroteca Municipal de Sevilla, y Mar Rábago Salas, responsable de la Biblioteca Municipal de Santander, a la hora de encontrar artículos sobre el estreno de la obra *Zaya*, de difícil localización por tratarse de periódicos muy antiguos y locales. En este punto no puedo olvidarme de la simpatía y la gran disposición de Carmen Simón Santamaría de la Biblioteca Municipal El Carmen de Murcia.

Deseo dar las gracias a Ignacio López Calvo, profesor de California State University (Los Ángeles), puesto que, en cuanto supo que estaba estudiando al diestro sevillano, me envió su artículo “Lorca, Alberti e Ignacio Sánchez Mejías”, en el que hace un estudio comparativo de las composiciones poéticas dedicadas al matador de toros, escritas por ambos poetas ilustres.

Asimismo, fueron para mí de vital importancia las conversaciones con el sobrino-nieto del torero, Ignacio Sánchez-Mejías Herrero, que manifestó una enorme y grata alegría al saber que estaba realizando una tesis sobre el matador de toros sevillano y no dudó en ayudarme con gran rapidez y magnífica cortesía. Tengo que agradecerle de corazón su generosidad a la hora de enviarme la poesía que Ignacio escribió a su hija y la fotografía en la que aparece la dedicatoria poética. La emoción afloró en

mí y me dio más alas para escribir una tesis que realce y dignifique la figura de Ignacio Sánchez Mejías.

No menos importante ha sido para mí la entrevista que me concedió Gonzalo León Navarro, cuarto presidente de la peña taurina del diestro, que no sólo me explicó los homenajes que realizan a Ignacio, sino que me aconsejó páginas web taurinas y se ofreció a enseñarme los sitios más representativos de Sánchez Mejías en Manzanares. Gracias a él, he comprendido la pasión que los habitantes de Manzanares sienten por Ignacio y me han hecho ver que el torero vive en ellos intensamente. Ignacio no ha podido tener mayor suerte al tener una peña taurina tan dedicada a él, que lo encumbra y lo resucita todos los años para que el diestro no sea olvidado. El Ayuntamiento de Manzanares también me atendió muy bien y por esta institución he tenido la gran fortuna de conocer a Gonzalo León Navarro y a la agrupación que festeja al torero.

No sólo he de dar las gracias a Gonzalo León Navarro, sino también a María Luisa Muñoz Gálvez, miembro destacado de la peña dedicada al torero, puesto que ella y Gonzalo me guiaron por el pueblo de Manzanares, para mostrarme la plaza de toros y su sede. Ambos han estado siempre dispuestos a brindarme su ayuda y me han ofrecido las explicaciones necesarias.

Finalmente, les dirijo una gratitud muy significativa y emotiva a mis familiares. Mi madre (fiel seguidora de mi literatura), mi padre, que me ha asesorado en la materia, mis tres hermanas, mi Luna, mi tía Paca y mis abuelos. Siempre me habéis apoyado en todas mis decisiones y habéis respetado mi incesante investigación sobre Sánchez Mejías. Mi hermana Mamen me ha orientado cuando he estado perdida y me ha dado su opinión cuando la he requerido. Quiero darles las gracias a mis amigos, especialmente a Sofía Virgili Viudes, por su labor de traducción, a Mar Sanz Laso, que ha diseñado y dibujado una imagen dedicada al torero-

escritor exclusivamente para esta tesis, y a Antonio Ramírez de la Fe, cuyo apoyo en todo ha sido incondicional.

Mi abuelo *Quilés* ha estado muy orgulloso de mi trabajo, ha confiado en mí enormemente y, con sus grandes conocimientos de toros, me ha guiado incansablemente. Mi padre y mi abuelo son expertos en la materia, les encanta el mundo de los toros y su afición fervorosa ha sido un aliciente para continuar en los momentos más complicados. Ambos me han asesorado siempre que lo he necesitado.

Gracias a todos vosotros porque me habéis ayudado, aconsejado y entendido desde el principio. Realmente he puesto toda mi ilusión en esta tesis porque Ignacio Sánchez Mejías es un personaje que me fascina. Cuanto más me he acercado a él, más he sentido al torero, al hombre y al escritor. Su inquietud literaria y hacia la vida me la transfirió desde el momento en que supe de su existencia y me ha acompañado hasta el final.

Sus instantes de gloria y tristeza han ocupado cada página de mi tesis doctoral y han arraigado hondo. Deseo que en ellas Ignacio Sánchez Mejías vuelva a vivir y a brillar como él sabía. Espero también que de su lectura afloren las mismas emociones, sensaciones y, en definitiva, la esencia que sólo el torero-escritor transmitía desde esa alma torera, pasional y sincera. Un alma que habitará eternamente en los versos y en las líneas de nuestra literatura.

Hacer justicia a una figura tan trascendental en los comienzos del siglo XX en todas sus facetas es, sin duda, muy difícil. Igual que Ignacio Sánchez Mejías abordaba cada proyecto con una pasión desmedida, he intentado que esa misma pasión esté inmersa en cada palabra dedicada al torero intelectual. Así pues, los lectores me perdonarán si me he dejado llevar de forma entusiasta por este ímpetu y también por convertirlo, de este modo, en el héroe mítico soñado alguna vez por García Lorca, Alberti o Gerardo Diego.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía general:

1.1. Sobre el contexto histórico-literario, la vanguardia y el teatro de vanguardia:

1.1.1. Estudios:

ALBALADEJO, T. / BLASCO, F. J. / DE LA FUENTE, R. (eds.): *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, Júcar, Barcelona, 1992.

ANSÓN, A.: *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*, Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1994.

ARANDA, F.: *El surrealismo español*, Editorial Lumen, Barcelona, 1981.

ASZYK, U.: *Entre la crisis y la Vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, Varsovia, 1995.

AZOURI, CH.: *El psicoanálisis*, Acento Editorial, Flash, Madrid, 1998.

BALLESTEROS GONZÁLEZ, A. / VILVANDRE DE SOUSA (coords.): *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Colección Estudios, Caja Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1999.

- BOBES NAVES, M^a C.: *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Historia crítica de la Literatura Hispánica, Madrid, 1988.
- BUCKLEY, R / CRISPÍN, J.: *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Alianza, Madrid, 1973.
- CAO, A.: *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*, Tamesis Books Limited, Londres, 1984.
- CIRLOT, L. (ed.): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Editorial Labor, Barcelona, 1995, Segunda edición.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J.: *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Clásicos Castalia, Madrid, 1995.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J.: *La poesía de vanguardia*, Laberinto, Madrid, 2001.
- DOUGHERTY, D.: *Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20*, en LIMA, R. / DOUGHERTY, D.: *2 ensayos sobre el teatro de los 20*, Universidad de Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro, Murcia, 1984.
- DOUGHERTY, D. / VILCHES DE FRUTOS, M^a F. (eds.): *F. G. L.*, Monográfico “*Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 19-20, 1988.
- DOUGHERTY, D. / VILCHES DE FRUTOS, M^a F. (eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Fundación Federico García Lorca, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Tabacalera, Madrid, 1992.
- DOUGHERTY, D. / VILCHES DE FRUTOS, M^a F.: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1997.
- FREUD, S.: *Introducción al psicoanálisis*, Alianza, Madrid, 2001.
- GALLEGO, J. A.: *España en el siglo XX (1900-1978)*, Anaya, Biblioteca Iberoamericana, Toledo, 1989.

- GESÚ, F. D.: *Vanguardia Teatral española*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L.: *Movimientos literarios de vanguardia*, Salvat, Grandes Temas, Navarra, 1974.
- HUÉLAMO KOSMA, J.: *El teatro imposible de García Lorca (Estudio sobre "El público")*, Universidad de Granada, Granada, 1996.
- HUERTA CALVO, J. (dir.): *Historia del teatro español*. Tomo II, Gredos, Madrid, 2003.
- MORRIS, C. B.: *El Surrealismo y España. 1920-1936*, Traducción de Fuencisla Escribano, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 2000.
- NAVARRO DURÁN, R.: *Vanguardismo. Generación del 27*, Alhambra Longman, Madrid, 1994.
- NIEVA DE LA PAZ, P.: *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936. Texto y representación*, CSIC, Instituto de Filología, Madrid, 1993.
- OLIVA, C. (coord.): *Monteagudo*, Monográfico *El teatro español durante el siglo XX*, Universidad de Murcia, nº 6, 2001.
- OLIVA, C.: *Teatro español del siglo XX*, Síntesis, Madrid, 2002.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. / RODRÍGUEZ CÁCERES, M.: *Manual de Literatura española*, Ediciones Cénlit, Tafalla, 1991, Tomos X y XI.
- PÉREZ BAZO, J. (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*. Cric & Ophrys, París, 1998.
- RUBIO JIMÉNEZ, J.: *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Universidad de Murcia, Cuadernos de Teatro, Murcia, 1993.
- RUIZ MANJÓN, O. / LANGA, A. (eds.): *Los significados del 98. La sociedad española en la génesis del siglo XX*, Fundación ICO, Universidad Complutense de Madrid, Colección Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español: siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1984.

SÁNCHEZ, J. A.: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid, 1999.

SORIA OLMEDO, A.: *Vanguardismo y crítica literaria, 1910-1930*, Istmo, Madrid, 1988.

SORIA OLMEDO, A.: *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid, 1989.

SPANG, K.: *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Eunsa, Navarra, 1991.

TORRE, G. DE.: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Visor Libros, Madrid, 2001.

TORRENTE BALLESTER, G.: *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1968.

TUÑÓN DE LARA, M.: *Medio siglo de cultura española (1868-1936)*, Tecnos, Madrid, 1971.

URRUTIA, J.: *El novecentismo y la renovación vanguardista*, Cincel, Madrid, 1980.

VALBUENA PRAT, A.: *Historia del teatro español*, Noguer, Barcelona, 1956.

1.1.2. Artículos:

BRETON, A.: “Primer manifiesto surrealista”, en CIRLOT, L.: *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Editorial Labor, Barcelona, 1995.

DAVIS, B. SH.: “El teatro surrealista español”, en GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ed.): *El Surrealismo*, Taurus, Serie El escritor y la crítica, Madrid, 1982, pp. 327-351.

DÍEZ MEDIAVILLA, A.: “Voluntad renovadora: Unamuno, Grau, Azorín”, en HUERTA CALVO, J. (dir.): *Historia del teatro español*, Tomo II, Gredos, Madrid, 2003, pp. 2366-2392.

GARCÍA LORCA, F.: “El teatro de nuestro tiempo” (entrevista de Alardo Prats a Federico García Lorca), en *Obras completas*, Edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996, Tomo III, pp. 545-546.

GARCÍA LORCA, F.: “Teatro para el pueblo”, en *Obras completas*, Edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996, Tomo III, pp. 494-496.

GARCÍA LORCA, F.: “Tiene escritas dos piezas de teatro” (entrevista de *La Nación* a Federico García Lorca), en *Obras completas*, Edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996, Tomo III, p. 444.

LAJOHN, L.: “El surrealismo en el teatro de Azorín”, en GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ed.): *El Surrealismo*, Serie El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1982, pp. 352-358.

MARQUINA, R.: “*Tic Tac*”, *La Gaceta Literaria*, Turner, Edic. facsimilar, Madrid, 15 de octubre de 1930, Tomo II, p. 313.

PACO, M. DE: “Crisis y renovación”, *Ínsula*, 529, enero 1991, pp. 35-36.

PACO, M. DE: “El teatro de Vanguardia”, en PÉREZ BAZO, J. (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, Cric & Ophrys, París, 1998, pp. 291-304.

PACO, M. DE: “El auto sacramental en el teatro español contemporáneo (1940-1997)”, en VV. AA.: *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Universidad de Oviedo, 2000, vol. 3, pp. 295-310.

PACO, M. DE: “El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. /

GONZÁLEZ CAÑAL, R. / MARCELLO, E. (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas: Actas de la XXIII Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, Ciudad Real, 2001, pp. 365-388.

SALAÜN, S.: “El teatro extranjero en España”, en HUERTA CALVO, J. (dir.): *Historia del teatro español*, Tomo II, Gredos, Madrid, 2003, pp. 2575-2600.

STEVENSON, L.: “Freud: psicoanálisis”, en *Siete teorías de la naturaleza humana*, Cátedra, Colección Teorema, Madrid, 1995, Cap. VI, pp. 91-112.

1.2. Acerca de toros, flamenco y literatura:

1.2.1. Estudios y artículos:

ABELLA, C.: *Historia del Toreo*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

ALONSO, D.: “Poesía taurina”, *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1975, Tomo IV, pp. 740-741.

AMORÓS, A.: *Lenguaje taurino y sociedad*, Espasa-Calpe, Colección La Tauromaquia, Madrid, 1990.

AMORÓS, A.: *Luces de candilejas*, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1991.

AMORÓS, A.: *Escritores ante la fiesta (De Antonio Machado a Antonio Gala)*, Egartorre Libros, Madrid, 1993.

AMORÓS, A.: *Toros, cultura y lenguaje*, Espasa, La Tauromaquia, Madrid, 1999.

BARCELÓ JIMÉNEZ, J.: *Los toros, el periodismo y la literatura en Murcia*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1982.

- BERGAMÍN, J.: *El arte de birlibirloque*, Turner, Madrid, 1994.
- BERGAMÍN, J.: *La música callada del toreo*, Turner, Madrid, 1994.
- CABALLERO, A.: *El cante flamenco*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- CABALLERO, A.: *El baile flamenco*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.
- CLIMENT, V. / VELLÓN, J.: *Sangre torera: Joselito, 1920*, Imprenta Rosell, Castellón, 2012.
- COSSÍO, J. M. DE: *Panegírico de Joselito*, Taller de Artes Gráficas de los hermanos Bedia, Santander, 1953.
- COSSÍO, J. M. DE: *Los toros en la poesía*, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1959.
- COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Espasa Calpe, Madrid, 1981-1982.
- DELGADO, J.: *Tauromaquia o arte de Torear*, Biblioteca Nueva, La piel del Toro, Madrid, 2001.
- GIL GONZÁLEZ, J. C.: *Evolución histórica y cultural de la crónica taurina. De las primeras reseñas a las crónicas impresionistas*. Vionnet, Madrid, 2006.
- GRANDE, F.: *Memoria del flamenco*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- GONZÁLEZ TROYANO, A.: *El torero, Héroe Literario*, Espasa-Calpe, La Tauromaquia, Madrid, 1988.
- HEMINGWAY, E.: *Muerte en la tarde*, Prólogo de Rodrigo Fresán, Debolsillo, Barcelona, 2005.
- LAVERÓN, J.: *Historia del toreo*, Editorial Acento, Flash, Madrid, 1996.
- LUJÁN, N.: *Historia del toreo*, Destino, Barcelona, 1967.
- MORA, L. A.: *El enigma de la fiesta*, Editorial Plaza y Valdés, México, D.F., 1995.

PÉREZ PASAGE, F.: *Las épocas del toreo. Crónicas de la otra historia de España que se ha escrito toreando*, Industrias Gráficas Gaditanas, Osborne, Cádiz, 1979.

QUIÑONES, F.: *De Cádiz y sus cantes*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005.

RÍOS MOZO, R.: *El intelectual y el toreo*, Anales de la Universidad Hispalense, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1971.

SUREDA MOLINA, G.: *Tauromagia*, Austral, Madrid, 1978.

RODRÍGUEZ BALTANÁS, E. J.: *Flamenco y Literatura*, Editorial Guadalmena, Sevilla, 1990.

ROMÁN, M.: *La Copla y los Toros*, Rama Lama Music, Madrid, 2007. Contiene CD musical sobre distintas coplas relacionadas con el mundo de los toros.

VERGILLOS, J.: *Conocer el flamenco: sus estilos, su historia*, Signatura, Ediciones de Andalucía, Sevilla, 2002.

VILLÁN, J.: *Tauromaquias: lenguaje, liturgias y toreros*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2012.

1.2.2. Páginas web sobre toros, flamenco y su relación con el arte y la literatura:

www.abcdesevilla.es/cultura-toros/

www.burladero.es

www.coquillascifuentes.blogspot.com

www.deflamenco.com

www.elrincondelpasodoble.com

<http://estudiodavidpadilla.blogspot.com>

www.flamenco-world.com

www.jondoweb.com

<http://larazonincorporea.blogspot.com.es>

www.mundotoro.com

www.museodelprado.com

www.portaltaurino.net

www.sabiosdeltoreo.com

www.tauroweb.com

<http://terciodepinceles.blogspot.com>

www.torear.blogspot.com

www.toreria.es

www.torosdetinta.blogspot.com

www.torosparatodos.tv

1.3. Diccionarios específicos:

BELTRÁN, P.: *Diccionario de términos taurinos*, Ediciones Alderabán, Madrid, 1996.

BONET, J. M.: *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza, Madrid, 2007.

CAUDET YARZA, F.: *Diccionario de mitología*, Edimat Libros, Madrid, 1998.

DIETERICH, G.: *Diccionario del teatro*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

GÓMEZ GARCÍA, M.: *Diccionario Akal de Teatro*, Akal, Madrid, 1997.

HUERTA CALVO, J. / PERAL VEGA, E. / URZÁIZ TORTAJADA, H.: *Teatro Español [de la A a la Z]*, Espasa, Madrid, 2005.

LAPLANCHE / PONTALIS: *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1996.

LAVERÓN, J.: *Diccionario de términos taurinos*, Editorial Acento, Flash, Madrid, 2000.

NIETO MANJÓN, L.: *Diccionario de términos taurinos*, Espasa-Calpe, Madrid, 2004.

ORTIZ BLASCO, M.: *Diccionario de la tauromaquia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.

PAVIS, P.: *Diccionario del teatro*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1983.

RUIZ DE ELVIRA, A.: *Mitología clásica*, Gredos, Madrid, 1975.

2. Bibliografía de Ignacio Sánchez Mejías:

2.1. Conferencias y escritos periodísticos:

Escritos periodísticos, Edición de Alfonso Carlos Saiz Valdivieso, Laida, D. L., Bilbao, 1991.

Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, Berenice, Jaén, 2010.

“*La Tauromaquia*. Conferencia pronunciada en la Universidad Columbia de Nueva York en 1929”, Edición de Pedro Romero de Solís, en *Qutes*, nº 6, Valencia, Diputación Provincial, 1987, pp. 13-20.

“*La Tauromaquia*. Texto de la conferencia pronunciada por el matador en la Universidad Columbia de Nueva York en 1929”, Edición de Pedro Romero de Solís, en *Revista de Estudios Taurinos*, Monográfico “*Ignacio Sánchez Mejías. Periodista y dramaturgo*”, nº 11, Fundación de Estudios Taurinos, Sevilla, 2000, pp. 47-68.

2.2. Novela

La amargura del triunfo, Edición e Introducción de Andrés Amorós, Berenice, Córdoba, 2009.

2.3. Teatro

Sinrazón, El teatro Moderno, nº 145, Prensa moderna, Madrid, 9 de junio de 1928.

Sinrazón, Prólogo de Alberto Romero Ferrer, El Teatro Moderno, Ediciones Espuela de Plata, Sevilla, 2010.

Teatro, Edición de Antonio Gallego Morell, Ediciones del Centro, Madrid, 1976.

Teatro, Edición de Antonio Gallego Morell, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1988.

3. Bibliografía sobre Ignacio Sánchez Mejías

3.1. Estudios y ensayos sobre Ignacio Sánchez Mejías:

ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, 1. Primero y Segundo libros (1902-1931)*, Alianza, Madrid, 1998.

ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, 2. Tercero y Cuarto libros (1931-1987)*, Alianza, Madrid, 1998.

ALBERTI, R.: *La arboleda perdida, 3. Quinto libro (1988-1996)*, Alianza, Madrid, 1999.

ALBERTI, R.: *Imagen primera de...*, Seix Barral, Barcelona, 1999.

- ALCÁZAR, F. M.: *Sánchez Mejías. El torero y el hombre*, Prólogo de G. Corrochano, Introducción de P. Romero de Solís, Fundación de Estudios Taurinos, Real Maestranza de Caballería, Sevilla, 1999, nº. 1.
- ALEIXANDRE, V.: *Los encuentros*, Guadarrama, Madrid, 1977.
- ÁLVAREZ CABALLERO, A.: *Pilar López: Una vida para el baile*, Consejería de Cultura y Educación-Ayuntamiento de La Unión, Galindo Artes Gráficas, Murcia, 1997.
- AMORÓS, A.: *Ignacio Sánchez Mejías*, Alianza, Madrid, 1998.
- AMORÓS, A. / FERNÁNDEZ TORRES, A.: *Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata*, Editorial Almuzara, Córdoba, 2009.
- BADORREY MARTÍN, B.: *Ignacio Sánchez Mejías: crónica de una fiesta vivida*, *Cuadernos de Tauromaquia*, 8, CEU Ediciones, Universidad de San Pablo, Curso Académico 2008-2009, Madrid, 2010.
- CORTINES TORRES, J. / ROMERO DE SOLÍS, P. (coords): *Revista de Estudios Taurinos*, Monográfico “*Ignacio Sánchez Mejías. Periodista y dramaturgo*”, nº 11, Fundación de Estudios Taurinos, Sevilla, 2000.
- COSSÍO, I. DE: *Cossío y los toros*, Espasa, La Tauromaquia, Madrid, 1999.
- COSSÍO, J. M. DE: *Los toros. El torero, la crónica y el periodismo taurino. II*, Espasa, Madrid, 2000.
- CÓZAR, R. DE: *Panorama del 27: diversidad creadora de una generación*, Sevilla, 1927-1997, El Monte, Sevilla, 1998.
- DIEGO, G.: *Nuevo escorzo de Góngora*, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1961.
- FÓRMICA, M.: *Visto y vivido, 1931-1937*, Planeta, Barcelona, 1982.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V.: *Antología comentada de la Generación del 27*, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1998.

- GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas*, Edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996.
- GARCÍA-POSADA, M.: *Acelerado sueño. Memoria de los poetas del 27*, Espasa-Fórum, Madrid, 1999.
- GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, Espasa-Calpe, La Tauromaquia, Madrid, 1988.
- GIBSON, I.: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Plaza & Janés, Barcelona, 1998.
- GÓMEZ, R.: *Homenaje a Ignacio Sánchez Mejías* (Ed. Facsímil), Ediciones de la Junta de Casona de Tudanca, D.L., Presidencia de la Diputación Regional de Cantabria, Santander, 1991.
- GÓMEZ, R.: *Semblanza y obra de José María de Cossío*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2000.
- GUILLÉN, J.: *Y otros poemas*, ed. Muchnik, Buenos Aires, 1974.
- IBERO, S. (pseudónimo de J. Sánchez Moreno): *Vida, valor y muerte de Sánchez Mejías*, Imp. Rápida-Ripoll, Barcelona, 1920?
- JUAN JOSÉ (seud.): *La crítica y el arte: de toros*, S. I., Tip. de M. Hurtado, Jerez, 1923.
- LUCA DE TENA, J. I.: *Mis amigos muertos*, Prólogo de José María Pemán, Editorial Planeta, Barcelona, 1973.
- MORELLI, G.: *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (Correspondencia inédita)*, Pre-textos, Valencia, 2001.
- REFILÓN: *Granero, el amo aunque no quiera Sánchez Mejías*, S. I. Imprenta Valencianista, Valencia, 1920?
- REYES CANO, R.: *Sevilla en la Generación del 27*, Biblioteca de Temas Sevillanos, Sevilla, 2002.
- ROMERO MURUBE, J.: *Sevilla en los labios*, Edición de J. Rodríguez Castillejo, Giralddillo, Serie Maior, Sevilla, 1991.

ROZAS, J. M.: *La generación del 27 desde dentro*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1974.

SÁNCHEZ MORENO, J.: *Ignacio Sánchez Mejías. “Vencedor de la muerte”*, Ediciones “Biblioteca Films”, Colección Los triunfadores del Ruedo, núm. 10, Barcelona?, 192?

UNO AL SESGO (seud. de Tomás Orts Ramos): *Ignacio Sánchez Mejías*, Alfa, Madrid, 1921?

VALDIVIESO MIQUEL, E.: *El drama oculto. Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1992.

3.2. Artículos sobre Ignacio Sánchez Mejías:

ABRIL, M.: “Lidia de tres toros bravos y otros varios embolados por el diestro –nuevo en la plaza– Ignacio Sánchez Mejías (El psicoanálisis chico)”, *Buen Humor*, 8 de abril de 1928, pp. 18-19.

A. C.: “Español: Presentación de la compañía de bailes de la «Argentinita»”, *ABC*, Edición de la mañana, 15 de octubre de 1933.

A. E.: “El estreno de *Zaya*, comedia de Ignacio Sánchez Mejías”, *La Voz de Cantabria*, 9 de agosto de 1928, p. 11.

A. G. R.: “*El Junco* rescata *Las calles de Cádiz*, de la *Argentinita* y Sánchez Mejías”, en www.abcdesevilla.es, 21 de diciembre de 2007.

ALBA, R.: “*Sinrazón*”, *El Socialista*, 25 de marzo de 1928, p. 3.

ALCÁZAR, F.: “El torero muere en la casa, no en la plaza”, *La Voz*, 15 de agosto de 1934, p. 6.

ALONSO, D.: “Federico García Lorca y la expresión de lo español”, en *Obras Completas*, Gredos, Madrid, 1975, Tomo IV, pp. 758-766.

ALONSO, D.: “Rafael entre su arboleda”, en *Obras Completas*, Gredos, Madrid, 1975, Tomo IV, pp. 677-685.

ALONSO, D.: “Una generación poética (1920-1936)”, en *Obras Completas*, Gredos, Madrid, 1975, Tomo IV, pp. 653-676.

ALSINA, J.: “Sinrazón”, *La Nación*, 26 de marzo de 1928, p. 5.

ÁLVAREZ TORAL, A.: “Efemérides del 11 de agosto. En el recuerdo de Ignacio Sánchez Mejías”, *El Ruedo*, Suplemento taurino de *Marca*, 8 de agosto de 1945, p. 27.

AMORÓS, A.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *La amargura del triunfo*, Editorial Berenice, Córdoba, 2009.

ANÓNIMO: “Ayer falleció el diestro Sánchez Mejía. Interesantísimas fotos de la cogida”, *ABC*, 14 de agosto de 1934, pp. 8-9.

ANÓNIMO: “Del ruedo a la escena. Sánchez Mejías y el ensayo de su comedia *Sinrazón*”, *La Libertad*, 22 de marzo de 1928, p. 5.

ANÓNIMO: “El entierro de Sánchez Mejía, en Sevilla” (reportaje fotográfico), *ABC*, Sevilla, 18 de agosto de 1934, pp. 8-9.

ANÓNIMO: “Estampas de otros tiempos: Cuando Joselito no toreaba...”, *El Ruedo*, Suplemento taurino de *Marca*, 18 de abril de 1945, p. 19.

ANÓNIMO: “Estampas de otros tiempos: Un drama fuera del ruedo”, *El Ruedo*, Suplemento taurino de *Marca*, 17 de enero de 1945, p. 19.

ANÓNIMO: “El estreno de *Zaya*, comedia de Ignacio Sánchez Mejías”, *La Unión*, Sevilla, 12 de agosto de 1928. (La número de página no aparece por encontrarse el documento en mal estado.)

ANÓNIMO: Fotografía sobre el estreno de *Zaya* en *ABC*, 9 de agosto de 1928, p. 9.

ANÓNIMO: “El traslado a Sevilla de los restos de Sánchez Mejía constituyó una imponente manifestación de duelo”, *ABC*, Sevilla, 15 de agosto de 1934, p. 27.

ANÓNIMO: “Retratos de un hombre”, *Diario 16*, 7 de agosto de 1984, p. VII.

ANÓNIMO: “Retratos de un torero”, *Diario 16*, 7 de agosto de 1984, p. VII.

ANÓNIMO: “Teatro Pereda. La función de esta noche”, *El Cantábrico*, 8 de agosto de 1928, p. 4.

ARMENTALES, R.: “El escritor y periodista Claude Popelein fue amigo de Ignacio Sánchez Mejías y toreó en Pino Montano”, *El Ruedo*, Suplemento taurino de *Marca*, 6 de diciembre de 1945, p. 7.

BELLO, J.: “El homenaje a Góngora e Ignacio Sánchez Mejías” en www.residencia.csic.es/bol/num5/bello.htm

BURGOS, A.: “Sánchez Mejías, con la Generación del 27”, *El Mundo de Andalucía*, 16 de enero de 1998, <http://www.antoniburgos.com/memorias/1999/01/memo011699.html>

CAMBRIA, R.: “Ignacio Sánchez Mejías, dramaturgo”, *Clarín Taurino*, Bilbao, 1976, pp. 23-35.

CAMBRIA, R.: “El torero Ignacio Sánchez Mejías como dramaturgo: *Sin razón*”, *Hispanófila*, nº 78, University of North Carolina, 1983, pp. 43-52.

CANO, J. L.: “La obra teatral de un torero”, www.elpais.com, 30 de marzo de 1977.

CASTÁN PALOMAR, F.: “Vocación, aventura y triunfo de Ignacio Sánchez Mejías”, *El Ruedo*, Suplemento taurino de *Marca*, 7 de febrero de 1946, pp. 4-5.

CORROCHANO, G.: “La literatura y los toros”, *ABC*, 26 de julio de 1927, pp. 9-10.

CORROCHANO, G.: “Luto”, *ABC*, Sevilla, 19 de agosto de 1934, p. 15.

CORROCHANO, G.: “Luto”, *ABC*, Semanal, 12 de agosto de 1984, pp. 10-11.

COSSÍO, F. DE: “Un español representativo”, *ABC*, Sevilla, 28 de agosto de 1934, pp. 3-4.

COSSÍO, J. M. DE: “Breve semblanza de Ignacio Sánchez Mejías”, en *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, Tomo IV, pp. 973-977.

COSSÍO, J. M. DE: “Sánchez Mejías”, en *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, Tomo III, pp. 875-881.

CUEVA, J. DE LA: “Sinrazón”, *El Debate*, 25 de agosto de 1928, p. 4.

CUEVA, J. DE LA: “Sinrazón, de Ignacio Sánchez Mejías”, *Informaciones*, 26 de marzo de 1928, pp. 8-9.

DIEGO, G.: “Coronación de Dámaso Alonso” en *Lola, amiga y suplemento de Carmen*, nº 5, 1 de abril de 1928, pp. 1-3.

DIEGO, G.: “Prólogo a la edición facsimilar de *Carmen*”, en *Obras Completas*, Edición de José Luis Bernal, Alfaguara, Madrid, 2000, Tomo VIII, pp. 1222-1246.

DÍEZ-CANEDO, E.: “Sinrazón, juguete trágico, de don Ignacio Sánchez Mejías”, *El Sol*, 25 de marzo de 1928, p.12.

EL BARQUERO: “Estafeta taurina: Sánchez Mejías reaparecerá en Alicante el día de San Pedro”, *Heraldo de Madrid*, 19 de junio de 1924, p. 5.

EL BARQUERO: “La Fiesta Nacional. Estafeta taurina”, *Heraldo de Madrid*, 28 de junio de 1924, p. 4.

EL CABALLERO AUDAZ: “Ignacio Sánchez Mejías, el torero intelectual”, en *EL CABALLERO AUDAZ: El libro de los toreros. De Joselito a Manolete*, Prólogo de Vicente Zabala de la Serna, Biblioteca Nueva, La piel del Toro, Madrid, 1998, pp. 107-110.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M.: “Estreno en Calderón de *Sinrazón*”, *La Voz*, 26 de marzo de 1928, p. 2.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W.: “Esa brutalidad estúpida”, *ABC*, Sevilla, 19 de agosto de 1934, p. 15.

FERNÁNDEZ SALCEDO, L.: “La confirmación de la alternativa de Ignacio”, *ABC*, Semanal, 12 de agosto de 1984, p. 16.

FINAT, H.: “Estreno del juguete trágico en tres actos, original de don Ignacio Sánchez Mejía, titulado *Sinrazón*”, *La Época*, 26 de marzo de 1928, p. 1.

FLORIDOR: “*Sinrazón*”, *ABC*, 25 de marzo de 1928, pp. 50-51.

FUERTES, J.: “Recuerdos y añoranzas de un viejo empresario. Ignacio Sánchez Mejías quiso comprar a don Cristóbal Martínez la Plaza de Toros de Yecla”, *El Ruedo*, Suplemento taurino de *Marca*, 28 de marzo de 1945, pp. 20-21.

GALLEGO MORELL, A.: “Ignacio Sánchez Mejías, autor teatral”, *Homenaje a Matilde Pomés, Revista de la Universidad Complutense, Madrid*, 1977, Tomo XXVI, pp. 97-112.

GALLEGO MORELL, A.: “Sánchez Mejías, torero de los escritores del 27”, *Ya*, 12 de agosto de 1978, p. 20.

GALLEGO MORELL, A.: “Ignacio, autor teatral”, *Diario 16*, 7 de agosto de 1984, pp. IV-V.

GALLEGO MORELL, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Teatro*, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1988, pp. 9-55.

GARCÍA LORCA, F.: “Presentación de Ignacio Sánchez Mejías”, en *Obras completas*, Edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996, Tomo III, pp. 199-200.

GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A.: “Ignacio Sánchez Mejías y Joselito «El Gallo»”, *Diario 16*, 7 de agosto de 1984, p. VI.

GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A.: “Sánchez Mejías, en la Universidad”, *ABC*, Semanal, 12 de agosto de 1984, pp. 18-19.

GARRIGUES, A.: “Yo estaba allí”, *ABC*, Semanal, 12 de agosto de 1984, p. 13.

GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Ignacio Sánchez Mejías, un periodista de personalidad inquieta”, *Revista de la SEECI*, nº 21, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Marzo de 2010, pp. 40-70.

GIL GONZÁLEZ, J. C.: “Introducción” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias, y entrevistas*, Edición e Introducción de Juan Carlos Gil González, Berenice, Jaén, 2010.

GUILLÉN, J.: “Federico en persona”, en GARCÍA LORCA, F.: *Obras Completas*, Prólogo de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1993, Tomo I, pp. XXVII-LXXXIV.

JIMÉNEZ LOSANTOS, F.: “Ignacio Sánchez Mejías: El torero del 27”, www.segundarepublica.com, *El Mundo*, 3 de mayo de 1998.

J.V.: “Estreno de la comedia inédita, *Zaya*”, *El Cantábrico*, 9 de agosto de 1928, p. 2.

LAFORA, G. R.: “Una opinión sobre «*Sinrazón*», de Ignacio Sánchez Mejías”, *El Sol*, 29 de marzo de 1928, p. 5.

LÓPEZ-LOZANO, J. C.: “¡Qué sevillano!””, *ABC*, Semanal, 12 de agosto de 1984, p. 17.

LÓPEZ MARÍN, M.: “¡Aquella tarde!...”, *El Ruedo*, Suplemento taurino de *Marca*, 16 de mayo de 1945, pp. 20-21.

LÓPEZ RUBIO, J.: “Breve amistad”, *ABC*, Semanal, 12 de agosto de 1984, p. 12.

LUCA DE TENA, J. C.: “Ignacio Sánchez Mejías”, *ABC*, Semanal, 12 de agosto de 1984, p. 11.

LUQUE A.: “Las vidas múltiples de Ignacio Sánchez Mejías”, www.elsemanal.com, 9 de abril de 2011.

MARQUINA, R.: “De torero a dramaturgo. El acontecimiento teatral de ayer”, *El Liberal*, 25 de marzo de 1928, p. 3.

MARTÍNEZ-NOVILLO, A.: “Perfil de un torero excepcional”, en *Revista de Estudios Taurinos*, Monográfico “Ignacio Sánchez Mejías. Periodista y dramaturgo”, coordinado por Jacobo Cortines Torres y Pedro Romero de Solís, nº 11, Fundación de Estudios Taurinos, Sevilla, 2000, pp. 21-28.

MESA, E. DE: “El estreno de anoche en el Calderón”, *El Imparcial*, 25 de marzo de 1928, p. 16.

MIQUIS, A.: “Sinrazón”, *La Esfera*, 31 de marzo de 1928, p. 9.

MORENO DE LA COVA, F.: “No se resignó a una vida tranquila”, *ABC*, Semanal, 12 de agosto de 1984, pp. 14-15.

M. P. F.: “Antes del estreno. Mañana en el teatro Español se presentará la ilustre bailarina Encarnación López (*Argentinita*), con la compañía de bailes que ha formado. Y estrenará «*Las calles de Cádiz*», de Jiménez Chávarri”, *Heraldo de Madrid*, 13 de octubre de 1933, p. 4.

NARBONA, F.: “Yo iba con Sánchez Mejías cuando «Bailaor» mató a Joselito”, *El Ruedo*, Suplemento taurino de *Marca*, 10 de enero de 1945, p. 11.

NARBONA, F.: “Retorno al ruedo. José Ignacio Sánchez Mejías, vuelve a los toros”, *El Ruedo*, Suplemento taurino de *Marca*, 28 de marzo de 1945, p. 17.

NARBONA, F.: “Sánchez Mejías y el «llanto» por su muerte”, en *Sangre en la arena. Víctimas del toreo*, Alianza, Madrid, 2000, capítulo 5, pp. 69-83.

OLMEDILLA, J. G.: “Otro estreno memorable en el Calderón. Triunfo de un autor nuevo con una obra verdaderamente nueva”, *Heraldo de Madrid*, 26 de marzo de 1928, p. 5.

OTERO, J. M.: “Sánchez Mejías e Ignacio Espeleta. Historias de Cádiz”, en www.diariodecadiz.es, 16 de agosto de 2009.

PALACIO, E.: “Ayer falleció Ignacio Sánchez Mejía, de resultas de la cogida que sufrió en Manzanares”, *ABC*, 14 de agosto de 1934, pp. 27-29.

PALACIO, E.: “Ayer falleció Ignacio Sánchez Mejía, de resultas de la cogida que sufrió en Manzanares”, *ABC*, Sevilla, 14 de agosto de 1934, pp. 27-29.

PALACIO, E.: “El porqué de la vuelta a los toros”, *ABC*, Sevilla, 14 de agosto de 1934, pp. 29-30.

PASTOR PLANCHUELO, A.: “Ignacio Sánchez Mejías, IN MEMORIAM. En el 66º aniversario de su muerte en la plaza de Manzanares”, 4 de octubre de 1998, en <http://www.talaveratoros.org/alfredopastor/sanchezmejias.htm>.

PAULINO AYUSO, J.: “El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis”, en *F. G. L.*, Monográfico “*Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*”, coordinado por Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 19-20, pp. 69-86.

PICK: “La novela del torero y la aristócrata”, *La Voz de Cantabria*, 9 de agosto de 1928, p. 1.

PINEDA NOVO, D.: “Lorca y el flamenco”, *Monteagudo*, nº 12, Universidad de Murcia, 2007, pp. 169-184.

POLANCO, A.: “Dos palabras con el autor”, *La Voz*, 24 de marzo de 1928, p. 2.

PRATS, M.: “Fue presidente del Betis”, *ABC*, Semanal, 12 de agosto de 1984, p. 12.

PULIDO CASTILLO, G.: “Ignacio Sánchez Mejías: El torero de los poetas”, en www.gonzalopulido.es.

REUS BOYD-SWAN, F.: “Los toros y el teatro”, *Garroza*, Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP), Albacete, nº 7, septiembre de 2007, pp. 273-291.

REYES CANO, R.: “El grupo del 27 y Sevilla, crónica de un acto fundacional”, *Anales de Filología Hispánica*, Universidad de Murcia, nº 3, 1987, pp. 5-23.

REYES CANO, R.: “Entre el azar y el destino: un viaje poético a Sevilla”, *Ínsula*, 554-555, Madrid, febrero-marzo de 1993, pp. 49-50.

REYES CANO, R.: “Galería de retratos del 27: un poema de Guillén sobre los actos del centenario de Góngora”, en BLASCO, F. J. / PIEDRA, A. (eds): *Jorge Guillén. El hombre y la Obra*, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 479-487.

REYES CANO, R.: “José Gómez Ortega como mito literario”, en VV. AA.: *Un mito para el recuerdo. Homenaje a Joselito el Gallo*, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, Sevilla, 1996, pp.85-101.

REYES CANO, R.: “En el principio fue el viaje: los actos del Ateneo de Sevilla”, *El siglo que viene*, Especial Generación del 27, núms. 31-32, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, octubre de 1997, pp. 33-37.

REYES CANO, R.: “El acta de nacimiento de la Generación del 27: Los actos del Ateneo de Sevilla”, en REYES CANO, R.: *De Blanco White a la Generación del 27*, Estudios de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Huelva y Universidad de Sevilla, Huelva, 2000, pp. 261-277.

REYES CANO, R.: “Ignacio Sánchez Mejías y los actos del Ateneo de Sevilla (Diciembre de 1927)”, en *Revista de Estudios Taurinos*, Monográfico “*Ignacio Sánchez Mejías. Periodista y dramaturgo*”, coordinado por Jacobo Cortines Torres y Pedro Romero de Solís, nº 11, Fundación de Estudios Taurinos, Sevilla, 2000, pp. 125-140.

ROMERO FERRER, A.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Sinrazón*, El Teatro Moderno, Espuela de Plata, Sevilla, 2010, pp. 9-20.

ROMERO DE SOLÍS, P.: “Un torero en Nueva York. Sobre la conferencia de Ignacio Sánchez Mejías en la Universidad de Columbia”, en *Revista de Estudios Taurinos*, Monográfico “*Ignacio Sánchez Mejías. Periodista y dramaturgo*”, coordinado por Jacobo Cortines Torres y Pedro Romero de Solís, nº 11, Fundación de Estudios Taurinos, Sevilla, 2000, pp. 29-46.

ROMERO LUQUE, M.: “Drama y psicoanálisis en la *Sinrazón* de Ignacio Sánchez Mejías”, *Archivo Hispalense*, Vol. LXXXIII, nº 254, Sevilla, 2000, pp. 103-132.

ROMERO LUQUE, M.: “Entre la tragicomedia y el sainete: humor y locura en el juguete trágico de Sánchez Mejías”, en HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. / GARCÍA TEJERA, M^a C. / MORALES SÁNCHEZ, I. / COCA RAMÍREZ, F. (eds.): *Humor y ciencias. Actas del I Seminario interdisciplinar sobre “El humor y las ciencias humanas”*, Universidad de Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, 2002, pp. 235-243.

ROMERO MURUBE, J.: “Los muertos y sus voces”, en ROMERO MURUBE, J.: *Sevilla en los labios*, edición de J. Rodríguez Castillejo, Giraldillo, Serie Maior, Sevilla, 1991, pp. 103-129.

RUIZ DE LA SERNA, E.: “*La Argentinita* y su compañía de bailes en el Español”, *Heraldo de Madrid*, 16 de octubre de 1933, p. 4.

SAIZ VALDIVIESO, A. C.: “Entre el azar y el misterio”, *Diario 16*, 7 de agosto de 1984, p. V.

SAIZ VALDIVIESO, A. C.: “Prólogo” a SÁNCHEZ MEJÍAS, I.: *Escritos periodísticos*, Edición de Alfonso Carlos Saiz Valdivieso, Laida, D.L., Bilbao, 1991.

SALAVERRÍA, J. M.: “La vuelta de los veteranos”, *ABC*, 4 de agosto de 1934, p. 3.

SANTAINÉS CIRÉS, A.: “El extraño lenguaje del destino”, *ABC*, Cataluña, 9 de julio de 2006, en www.abc.es/hemeroteca/historico-09-07-2006/abc/Catalunya.

SANTANDER, F.: “Responso”, *ABC*, Sevilla, 18 de agosto de 1934, p. 15.

SANTORELLO: “Actualidades teatrales: *Sinrazón*”, *Blanco y Negro*, 8 de abril de 1928, pp. 78-81.

SASSONE, F. “Un milagro de arte”, *ABC*, 22 de junio de 1933, p. 14.

SASSONE, F.: “Nevermore”, *ABC*, Sevilla, 21 de agosto de 1934, p. 3.

TAMAYO, V.: “Sánchez Mejías, dramaturgo”, *La Voz*, 13 de agosto de 1934, p. 10.

TAPIA, L. DE: “La razón de *Sinrazón*”, *La Libertad*, 27 de marzo de 1928, p. 1.

TORRES NEBRERA, G.: “El posible / imposible teatro del veintisiete: De recronológica”, *Ínsula*, Monográfico “*El veintisiete. Espíritus contemporáneos*”, coordinado por Víctor García de la Concha, n.º. 612, diciembre de 1997, pp. 25-28.

TRIVELÍN: “Con Ignacio Sánchez Mejías”, *ABC*, 22 de marzo de 1928, pp. 11-13.

TRIVELÍN: “Desde la barrera”, *ABC*, 25 de marzo de 1928, p. 51.

VILLA, A. DE LA: “Sánchez Mejías triunfa en la escena. «*Sinrazón*», juguete trágico en tres actos, escrito por Ignacio Sánchez Mejías”, *La Libertad*, 25 de marzo de 1928, p. 5.

VV. AA.: “Cincuenta años de la muerte de un torero de leyenda. Ignacio Sánchez Mejías”, en *Los Domingos de ABC*, 12 de agosto de 1984, pp. 3-19. (Diversos artículos.)

VV. AA.: “Homenaje a Sánchez Mejías en el cincuentenario de su muerte”, *Diario 16*, 7 de agosto de 1984, pp. IV-VII. (Diversos artículos.)

VV. AA.: “Opiniones en el entreacto”, *La Libertad*, 25 de marzo de 1928, p. 5.

VV. AA.: “Retratos de un hombre”, *Diario 16*, 7 de agosto de 1984, p. 19.

ZABALA, V.: “Ignacio «olía a muerto»”, *ABC*, Semanal, 12 de agosto de 1984, p. 15.

3.3. Páginas web, documental y programas de radio y televisión relacionados con Ignacio Sánchez Mejías:

- Biografía de Ignacio Sánchez Mejías:
www.buscabiografias.com/bios/biografia/.../Ignacio%20Sanchez%20Mejias
www.mundotoro.com
<http://sevillanosilustres.wikispaces.com/Ignacio+Sánchez+Mejías>
http://es.wikipedia.org/wiki/Ignacio_Sánchez_Mejías
- Blogs de Ignacio Sánchez-Mejías Herrero, sobrino nieto del torero:
<http://blogs.abcdesevilla.es/desdeeltendido2/>
- *Cátedra Ignacio Sánchez Mejías* tiene como página web:
<http://vtt.us.es/catedras/catedra.php?catedra=4>
- Conferencia de Ignacio Sánchez Mejías:
www.burladero.es/.../110944/conferencia-ignacio-mejias-sanchez

- Documental *Ignacio Sánchez Mejías, más allá del toreo*, dirigido por Francisco Ortuño, producido por Olmo Figueredo González Quevedo, La Claqueta Metálica y Canal Sur Televisión, 2008:
<http://www.betisweb.com/historiaycoleccionismo/84183-ignaciosanchezmejiaswww.ignaciosanchezmejias.com>
www.laclaqueta.com/html/index.php?id=73
www.vimeo.com/26048903
- Expediente académico personal de Ignacio Sánchez Mejías:
<http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/3822>
- “*Exposición: Ignacio Sánchez Mejías y la Edad de Plata*”, vídeo-reportaje de Eva Díaz Pérez y Jesús Morón, en www.elmundo.es/elmundo/2009/12/16/andalucia_sevilla/1260984626.html, 18 de diciembre de 2009.
<http://es-es.facebook.com/pages...SANCHEZ-MEJIAS/241792600897/>
- Finca Pino Montano:
www.cortijopinomontano.com
- “*Ignacio Sánchez Mejías: El torero del 27*”, en “*Retratos*”, Canal Sur, 26 de julio de 2009 en www.youtube.com/watch?v=FDnmx9Ihtv (programa de televisión.)
- Su presidencia en el Real Betis y otros aspectos de su vida:
www.historiadelrealbetis.com
www.manquepierda.com/historiarealbetis
- Libros y obras de Ignacio Sánchez Mejías:
www.lecturalia.com/autor/5486/ignacio-sanchez-mejias
- Sobre la Peña Taurina Ignacio Sánchez Mejías:
<https://facebook.com/PTIgnacioSanchezMejias>
<http://gamalgo.blogspot.com/.../la-pena-taurina-ignacio-sanchez-mejias.html>

<http://manzanaresdigital.blogspot.com/.../la-pena-taurina-sanchez-mejias-html>

<http://ole.corrida-de-toros.com/.../blog-peña-taurina-ignacio-sanchez-mejias.html>

http://tauroweb.es/actos-culturales-taurinos.php?agenda_id=932

- Testimonio de Cecilio López Pastor en *Clarín*, programa de *Radio Nacional de España*, presentado por Fernando Fernández Román, 5 de mayo de 2002.

4. Composiciones dedicadas al torero y estudios y artículos sobre ellas:

4.1. Poemas y obras en su honor:

ALBERTI, R.: *Verte y no verte*, en ALBERTI, R.: *Obras completas. Poesía (1924-1967)*, Edición de Aitana Alberti, Aguilar, Madrid, 1978, pp. 433-448.

ALBERTI, R.: *Verte y no verte*, en ALBERTI, R.: *Obra completa, I. Poesía (1920-1938)*, Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero, Aguilar, Madrid, 1988, pp. 589-605.

BRULL, M.: *Poèmes*, Traducción de Matilde Pomés y Edmon Vandercammen, Prólogo de Paul Valéry, Les cahiers du Journal des Poètes, Bruxelles, 1939.

BRULL, M.: “Duelo por Ignacio Sánchez Mejías”, en ESTEBAN, A. / SALVADOR, A.: *Antología de la poesía cubana. Tomo IV, Siglo XX*, Verbum Editorial, Madrid, 2002, pp. 18-19.

COSSÍO, J. M. DE: “A Ignacio Sánchez Mejías, torero insigne. Con motivo de la muerte de *Joselito el Gallo*”, en COSSÍO, J. M. DE:

Epístolas para amigos, Imprenta y librería Viuda de Montero, Valladolid, 1920, pp. 99-103.

DIEGO, G.: “Presencia de Ignacio Sánchez Mejías”, en *La suerte o la muerte. Poema del toreo*, Edición, introducción y comentarios de Andrés Amorós, Biblioteca Nueva, La piel del Toro, Madrid, 1999, pp. 78-83.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, L.: “En la muerte de Sánchez Mejía”, *ABC*, Sevilla, 21 de agosto de 1934, pp. 8-9.

GARCÍA LORCA, F.: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en GARCÍA LORCA, F.: *Obras I, Poesía, I*, Edición de Miguel García-Posada, Akal, Madrid, 1980.

GARCÍA LORCA, F.: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Edición facsímil del manuscrito autógrafo, Diputación Regional de Cantabria, Santander, 1982.

GARCÍA LORCA, F.: *Diván del Tamarit / Seis poemas gallegos / Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Edición crítica de Andrew A. Anderson, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.

GARCÍA LORCA, F.: *Primer Romancero Gitano / Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Edición de Miguel García-Posada, Clásicos Castalia, Madrid, 1990, pp. 219-240.

GARCÍA LORCA, F.: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas I. Poesía*, Edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996, pp. 615-624.

GARCÍA LORCA, F.: *Romancero Gitano / Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Prólogo y notas de Francisco Alonso, Biblioteca Edaf, Madrid, 1998.

GARCÍA LORCA, F.: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Fundación José Manuel Lara, Fundación El Monte, Sevilla, 2004.

HERNÁNDEZ, M.: “Citación-fatal”, en HERNÁNDEZ, M.: *Obra completa. I Poesía*, Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, Espasa Calpe, Madrid, 1992, pp. 347-349.

HERNÁNDEZ, M.: *El torero más valiente*, en HERNÁNDEZ, M.: *Obra Completa. II. Teatro*, Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pp. 1409-1549.

MACHADO, I.: “A Granada”, en MACHADO, I.: *Cinco cantos com Lorca e outros poemas* (1998), www.personales.interlink.es/kaskaramarga/Todos%20ksk/ksk%2018/1%20Machado.html

MANFREDI CANO, D.: “Torito de Ayala...” en GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, Espasa Calpe, La Tauromaquia, Madrid, 1988, p. 282.

MARTÍN, D.: “Bonita colección de cantares dedicados a la muerte del famoso matador de toros Ignacio Sánchez Mejías”, en GIL, B.: *Muertes de Toreros*, Taurus, Madrid, 1964, pp. 120-125.

PACO, D. M. DE. / VILLÁN, J.: *Argentinita* (inédita).

PÉRET, B.: “La sangre derramada”, en MORRIS, C. B.: *El Surrealismo y España. 1920-1936*, Traducción de Fuencisla Escribano, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 2000, p. 301

PÉRET, B.: “La sangre derramada” en PÉRET, B.: *El gran juego*, Edición de Manuel Álvarez Ortega, Visor Libros, Colección Visor de Poesía, Madrid, 2007, p. 142.

RÍO SÁINZ, J. DEL: “Pino Montano (“Impresión de unas horas en la célebre finca”)), en *Poesía*, Edición de Luis Alberto de la Cuenca y José del Río Mons, Editorial Comares, Granada, 2000, pp. 421-422.

4.2. Estudios y artículos sobre las obras dedicadas al diestro:

4.2.1. Estudios:

AMORÓS, A.: *El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca*, Biblioteca Nueva, La piel del Toro, Madrid, 2000.

CAMACHO GUIZADO, E.: *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969.

CORREA, G.: *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1970.

GARCÍA LORCA, F.: *Epistolario completo*, Edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Cátedra, Madrid, 1997.

GARVAYO, M.: *Muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, Garvayo Gráficos, Málaga, 1976.

MORALES JIMÉNEZ, S.: *Buscando una muerte de luz: interpretación del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca*, Editorial Motril (El Autor), Granada, 1979.

PRIETO, G.: *Federico García Lorca y la generación del 27*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1977.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.: *La expresión poética en «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Facultad de Filología Española, Valladolid, 1987.

SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 2004.

VALLEJO FORÉS, G.: *Federico García Lorca. Poesía. Teatro: La casa de Bernarda Alba*, Alhambra Longman, Madrid, 1992.

4.2.2. Artículos:

ÁLVAREZ ORTEGA, M.: “Prólogo” a PÉRET, B.: *El gran juego*, Visor Libros, Colección Visor de Poesía, Madrid, 2007.

AMORÓS, A.: “Introducción” a DIEGO, G.: *La suerte o la muerte. Poema del toreo*, Biblioteca Nueva, La piel del Toro, Madrid, 1999.

ANÓNIMO: “Su muerte, en la poesía”, *Diario 16*, 7 de agosto de 1984, p. V.

CARAVAGGI, G.: “Il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* di Federico García Lorca”, *Revista di letterature moderne e comparate*, nº 15, Florencia, 1962, pp. 116-145.

CUADROS, J. J.: “En torno a una elegía: *Verte y no verte*, de Rafael Albeti”, *Cuadernos hispanoamericanos*, LXVIII, 1966, pp. 180-189.

DIEGO, G.: “Ignacio, en Manzanares”, *ABC*, 9 de julio de 1968, p. 2.

DIEGO, G.: “El *Llanto* y otros recuerdos”, *ABC*, Semanal, 12 de agosto de 1984, p. 10.

DIEGO, G.: “El «*Llanto*», la música y otros recuerdos”, en DIEGO, G.: *Obras completas*, Alfaguara, Edición de José Luis Bernal, Madrid, 2000, Tomo VIII, pp. 497-502.

DIEGO, G.: “El reloj”, en DIEGO, G.: *Obras completas*, Alfaguara, Edición de José Luis Bernal, Madrid, 2000, Tomo VIII, pp. 1117-1120.

GARCÍA LORCA, F.: “Una lectura del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*”, en GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas*, Edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996, Tomo III, pp. 589-590.

GARCÍA MORALES, A.: “La trayectoria poética de Mariano Brull”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Editor Departamento de

Filología Española IV (Bibliografía y Literatura Hispanoamericana), de la Universidad Complutense de Madrid, 1991, vol. 20, pp. 179-197.

GARCÍA-POSADA, M.: “Introducción” a GARCÍA LORCA, F.: *Primer Romancero Gitano / Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Clásicos Castalia, Madrid, 1990, pp. 57-73.

GÓMEZ, R.: “El manuscrito del «Llanto»”, *ABC*, Semanal, 12 de agosto de 1984, p. 19.

GUILLÉN, J.: “Los símbolos de la muerte en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*”, en GARCÍA LORCA, F.: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Edición facsímil del manuscrito autógrafo, Diputación Regional de Cantabria, Santander, 1982.

LÁZARO CARRETER, F.: “Lectura del «Llanto» de García Lorca”, *ABC*, Semanal, Madrid, 12 de agosto de 1984, pp. 8-9.

LÓPEZ CALVO, I.: “Lorca, Alberti e Ignacio Sánchez Mejías”, *Cuadernos de ALDEEU*, Wake Forest University, North Carolina, 1996, pp. 23-29.

MANDIS, A.: “Lorca el Griego: una aproximación a las traducciones griegas de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*”, en SORIA OLMEDO, A. / SÁNCHEZ MONTES, M^a J. / VARO ZAFRA, J. (coords.): *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Diputación de Granada, Granada, 2000, pp. 682-688.

MORALES ORTIZ, G. M.: “La significación mítica de la muerte en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: un esquema contradictorio”, en SORIA OLMEDO, A. / SÁNCHEZ MONTES, M^a J. / VARO ZAFRA, J. (coords.): *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Diputación de Granada, Granada, 2000, pp. 614-627.

MÜLLER-BERGH, K.: “Prólogo” a BRULL, M.: *Poesía reunida*, Edición de Klaus Müller-Bergh, Cátedra, Madrid, 2000.

PROLL, E.: “El elemento surrealista en Rafael Alberti”, en GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ed.): *El surrealismo*, Serie El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1982, pp. 211-223.

5. Obras relacionadas con la producción literaria del torero, con las composiciones en su honor y estudios sobre dichas obras:

ALBERTI, R.: *Noche de guerra en el Museo del Prado / El hombre deshabitado*. Edición de Gregorio Torres Nebrera, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp. 203-261.

ÁLVAREZ, V. A.: *Tararí*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1929.

ÁLVAREZ, V. A.: *Tararí*, en GESÚ, F. DI: *Vanguardia teatral española*, Clásicos de Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 165-211.

ANÓNIMO: *Poema del Mio Cid*, Edición, Introducción y Notas de Ramón Menéndez Pidal, Espasa-Calpe, Madrid, 1966.

ARNICHES, C.: *Las estrellas*, La novela teatral, Madrid, 22 de abril de 1927, núm. 19.

AUB, M.: *Pedro López García*. “Auto”, en AUB, M.: *Teatro completo*, prólogo de Arturo del Hoyo, Aguilar, México, 1968, pp. 241-259.

AZORÍN: *Brandy, mucho brandy*, en *Teatro*, Escelicer, Colección 21, Madrid, 1966.

AZORÍN: *Judit*, Edición de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1993.

AZORÍN: *Lo invisible. Angelita*, Introducción de César Oliva, Orientaciones para el montaje de José L. Alonso de Santos, Biblioteca Nueva, Fundación Argentaria, Madrid, 1998, pp. 87-147.

AZORÍN: *Castilla*, Edición de Inman Fox, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 2001.

AZORÍN: *Teatro desconocido. Judit e Ifach*, Edición de Antonio Díez Mediavilla y Mariano de Paco, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.

BLASCO IBÁÑEZ, V.: *Sangre y arena*, Alianza Editorial, Madrid, 2008.

BUERO VALLEJO, A.: *El sueño de la razón*, Edición de Mariano de Paco, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1991.

BUERO VALLEJO, A.: *En la ardiente oscuridad*, Edición de Mariano de Paco, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1991.

BUERO VALLEJO, A.: *Aventura en lo gris*, en BUERO VALLEJO, A.: *Obra completa I. Teatro*, Edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Espasa-Calpe, Madrid, 1994, pp. 409-483.

CALDERÓN DE LA BARCA, P.: *La vida es sueño*, Edición de Ciriaco Morón, Cátedra, Madrid, 1988.

CALDERÓN DE LA BARCA, P.: *Autos sacramentales*, Edición y Prólogo de Enrique Rull Fernández, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2001, Volúmenes I-VIII.

CASONA, A.: *La sirena varada / Los árboles mueren de pie*, Edición de Carmen Díaz Castañón, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1999, pp. 49-97.

CERVANTES, M. DE: *Don Quijote de la Mancha*, Edición de Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1980.

DICKENS, CH.: *Tiempos difíciles*, RBA Libros, Barcelona, 2009.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. / PACO, M. DE: *El teatro de Miguel Hernández*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, 1986.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. / PACO, M. DE (coords): *Miguel Hernández, cien años después (1910-2010)*, *Monteagudo*, nº 15, Universidad de Murcia, 2010.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, L.: *La cantaora del puerto*, El teatro moderno, Prensa moderna, Madrid, 28 de mayo de 1927.

GARCÍA LORCA, F.: *Mariana Pineda*, en GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas. II. Teatro*, Edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores-Galaxia-Gutenberg, Barcelona, 1996, pp. 81-174.

GARCÍA LORCA, F.: *Mariana Pineda*. Introducción de Andrés Soria Olmedo, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 2002.

HERNÁNDEZ, M.: *Obra Completa. I. Poesía*, Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

HERNÁNDEZ, M.: *El torero más valiente*, en HERNÁNDEZ, M.: *Obra Completa. II. Teatro*, Edición de Agustín Sánchez Vidal, y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pp. 1409-1549.

HERNÁNDEZ, M.: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, en HERNÁNDEZ, M.: *Obra Completa. II. Teatro*, Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pp. 1223-1407.

IBSEN, H.: *Casa de muñecas y Hedda Gabler*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

IBSEN, H.: *El pato salvaje / Casa de muñecas*, Edición de Mario Parajón, Cátedra, Madrid, 1999.

JIMÉNEZ, J. R.: *Diario de un poeta recién casado*, Edición de Michael P. Predmore, Cátedra, Madrid, 1998.

LOPE DE VEGA: *El caballero de Olmedo*, Edición de Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1992.

LÓPEZ NÚÑEZ, J.: *El Niño de las Monjas*. Novela, Editorial Rivadeneyra, Madrid, 1922.

- MACHADO, A. Y M.: *Las Adelfas / La Lola se va a los puertos*, Edición de Dámaso Chicharro Chamorro, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1992, pp. 75-201.
- MACHADO, A.: *Poesías completas: Soledades, Galerías, Campos de Castilla*, Edición de Manuel Alvar y Apéndice de M^a Pilar Celma, Espasa-Calpe, Madrid, 2004.
- MANRIQUE, J.: *Poesías completas*, Edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1996.
- MARQUINA, R.: “*Tic Tac*”, *La Gaceta Literaria*, Turner, Madrid, 15 de octubre de 1930, Tomo II, p. 313.
- MUÑOZ SECA, P.: *El roble de “La Jarosa”*, Biblioteca Teatral, Madrid, 1942.
- NIETZSCHE: *Más allá del Bien y del Mal*, Prólogo y cronología de Dolores Castrillo Mirat, Biblioteca Edaf, Madrid, 1996.
- OLIVER, F.: *Los semidioses*, Introducción de Antonio Fernández Insuela, Orientaciones para el montaje de José L. Alonso de Santos, Biblioteca Nueva, Fundación Argenteria, Madrid, 1998.
- PÉREZ LUGÍN: *Currito de la Cruz*. Novela, Librería Galí, Santiago de Compostela, 1942.
- PIRANDELLO, L.: *Así es, si así os parece*, en PIRANDELLO, L.: *Obras completas*, Tomo I, Traducción de Ildefonso Grande y Manuel Bosch Barrett, José Janés Editor, Barcelona, 1956-1958, pp. 723-791.
- PIRANDELLO, L.: *Enrique IV*, en PIRANDELLO, L.: *Obras completas*, Tomo I, Traducción de Ildefonso Grande, José Janés Editor, Barcelona, 1956-1958, pp. 987-1058.
- REUS BOYD-SWAN, F.: “*Novelas taurinas*”, en *Garoza*, Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP), Albacete, nº 2, septiembre de 2002, pp. 187-200.

RÍOS TORRES, F.: *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*, Consejería de Cultura y Deportes, Colección Clavijo y Fajardo, Las Palmas, 1987.

SALINAS, P.: *El director*. “Misterio en tres actos”, en SALINAS, P.: *Obras completas I*, Edición de Enric Bou y Monserrat Escartín Gual, Cátedra, Navarra, 2007, pp. 1149-1202.

SASTRE, A.: *La cornada*, Escelicer, Colección Teatro, Madrid, 1970, nº 253.

TORRE, C. DE LA: *Tic-tac*, en GESÚ, F. DI: *Vanguardia teatral española*, Clásicos de la Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 213-273.

VALLE-INCLÁN, R. M. DEL: *Luces de bohemia. Esperpento*, Edición de Alonso Zamora Vicente, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, Madrid, 1983.

6. Entrevistas concedidas a la autora de esta tesis:

A Gonzalo León Navarro, presidente de la *Peña Taurina Ignacio Sánchez Mejías*, 20 de mayo de 2013.

A Gonzalo León Navarro y a María Luisa Muñoz Gálvez, miembros de la *Peña Taurina Ignacio Sánchez Mejías*, 6 de julio de 2013.

A Ignacio Sánchez-Mejías Herrero, sobrino nieto del torero, 18 de mayo de 2013.

APÉNDICE I: VISITA A MANZANARES: REENCUENTRO CON EL PASADO Y CON LA TRAGEDIA

Manzanares es un pueblo manchego de la provincia de Ciudad Real, a orillas del río Azuer, afluente del Guadiana. Conforme nos adentramos por sus calles, por sus plazas, por sus campos... encontramos gente hospitalaria. Sus casi veinte mil habitantes se sienten orgullosos de las huellas que Ignacio Sánchez Mejías ha dejado en esta localidad. Todos sus autóctonos conocen al torero, lo idolatran, lo celebran y le ofrecen sus respetos por haber sido cogido de muerte en su plaza de toros.

Visitar Manzanares es contemplar la historia y, sobre todo, es revivir el pasado taurino de uno de los grandes toreros, convertido en mito por la poesía y por los habitantes de este lugar tan especial. Sus calles empedradas nos transmiten una sensación añeja, envuelta en melancolía, nos trasladan a un tiempo glorioso. Así pues, Manzanares evoca muchos recuerdos y nos hace pensar en la tierra castellana, tan amada por la generación del 98, puesto que Manzanares encarna todos los ideales noventayochescos.

Los miembros de dicha generación distinguían en Castilla, en la sencillez de los castellanos y en su sobrio paisaje el alma y la esencia verdaderas de España. Antonio Machado traslucía en sus versos dedicados a Castilla sus emociones de soledad o fugacidad de la vida, así como de amor hacia esa tierra. Azorín retrató física y espiritualmente el paisaje y las gentes de Castilla, porque para el escritor el paisaje forma parte de

nosotros, es nuestro espíritu y nuestros sentimientos más profundos (tristeza, melancolía, alegría...).

Igual que para los escritores del 98 Castilla era el alma auténtica de España, en la tierra de Manzanares se capta la esencia del torero Ignacio Sánchez Mejías, tan recordado por sus habitantes, especialmente en las fechas cercanas a su muerte, en ese 11 de agosto funesto en el que las “cinco en punto de la tarde” sonaron con más fuerza y estruendo.

En territorio manchego fue cogido mortalmente también su cuñado, el afamado diestro *Joselito*, que se dejó la vida en Talavera de la Reina, unos años antes de la muerte de Ignacio. El destino eligió que estos dos grandes ídolos del toreo sucumbieran en tierras de Castilla, dejando ambos su aliento y su rastro en un paisaje auténtico, adusto, sincero y fuerte, tal como lo estimaban los integrantes de la generación del 98.

En dicho entorno, la imagen de Ignacio Sánchez Mejías se nos presenta de inmediato, sobre todo, cuando visitamos la plaza de toros de Manzanares⁴⁹⁰, construida en los albores del siglo XX, para albergar festejos taurinos y culturales, como se observa en la actualidad. El héroe caído aparece en nuestra mente. De una u otra manera sentimos la tragedia cuando nos adentramos en el coso taurino que lo envolvió de muerte y de eternidad:



⁴⁹⁰ Gonzalo León Navarro, presidente de la *Peña Taurina Ignacio Sánchez Mejías*, y María Luisa Muñoz Gálvez, miembro de dicha peña, me mostraron gustosamente la plaza de toros de Manzanares y la sede de su peña, el 6 de julio de 2013. Todas las fotografías captadas en este apartado pertenecen a ese momento.

Podemos apreciar, en la fachada de la plaza de toros, el sol ardiente del verano, proyectando sus rayos abrasadores, los mismos que irradió el día sofocante de la desgracia del diestro, el cual no tuvo más remedio que torear el 11 de agosto en la plaza de toros de Manzanares, sustituyendo a Domingo Ortega. El cartel original, situado en una de las paredes de la sede de la *Peña Taurina Ignacio Sánchez Mejías*, ubicada dentro de la plaza de toros, recuerda que realmente tenía que haber lidiado Domingo Ortega y no Sánchez Mejías, como se aprecia en estas fotografías:



En ellas no leemos el nombre del torero, sino el de Domingo Ortega. Sin embargo, la fatalidad quiso que Ignacio actuara en su lugar el 11 de agosto de 1934. La plaza de toros parece albergar aún la sangre de Ignacio Sánchez Mejías, pues nada más entrar en la plaza, se siente la emoción contenida de la tragedia y se escucha el silencio solemne del lugar. La visión del ruedo nos trae a la memoria las palabras de Gerardo Diego acerca del homenaje ofrecido por la peña a Ignacio Sánchez Mejías, en 1968, en aquel mismo recinto, en el que participó el poeta de la generación del 27:

La acústica en el silencio trágico, impresionante y perfecta. Yo recordaba la “Medea” de Séneca-Unamuno en Mérida, poco antes de esta otra tragedia de Manzanares, pero si aquella literaria, ésta real, aunque

nos sigamos resistiendo a su evidencia. No hubo, pues, cigüeñas majestuosas sobre el cielo verde y rojo del crepúsculo, sino alocadas golondrinas rasando gradas y estribo⁴⁹¹.

Al introducirse en la plaza de toros de Manzanares, presente y pasado se han fundido. Vivimos hoy el ayer de Ignacio, sus últimos instantes como torero, como persona. Hemos regresado al pasado y estamos contemplando de nuevo la tragedia de un ser humano excepcional. Gonzalo León Navarro y María Luisa Muñoz Gálvez, componentes de la peña, nos muestran el escenario en el que vida y muerte se mezclaron, resultando vencedora esta última:



El tendido número siete fue testigo de la brutal cornada que llevó a Ignacio hacia las puertas de la muerte. Frente a él, podemos palpar de nuevo el dolor del torero por la cogida. Delante del estribo, parece que estamos viendo a Sánchez Mejías dar su último muletazo, antes de verter la sangre que inunda la arena de Manzanares:

⁴⁹¹ DIEGO, G.: “Ignacio, en Manzanares”, *ABC*; cit., p. 2.



Nos imaginamos asimismo las gradas asustadas ante el inesperado y cruel acontecimiento. Lo que iba a ser un espectáculo sembrado de gloria, en el que la vida del torero resultaría victoriosa, se convirtió en un evento espantoso e infausto. Nos imaginamos de la misma manera a Ignacio subiendo por las gradas “con la muerte auestas”, en una plaza colmada de “cal”, “óxido”, “níquel” y “cristal”:



Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte auestas.
Buscaba su amanecer,
y el amanecer no era.

(vv. 77-80, p. 619.)⁴⁹²

⁴⁹² GARCÍA LORCA, F.: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas. I. Poesía*, Edición de Miguel García-Posada, cit, p. 619.

La visión de Ignacio Sánchez Mejías en la enfermería está presente igualmente. Las imágenes del torero, luchando contra la muerte, y de los asistentes, tratando de ver a Ignacio por la ventanilla de las dependencias sanitarias del lugar, son visibles hoy día, pese a las reformas sufridas por la plaza de toros. Las fotografías que mostramos a continuación corresponden a la zona donde antiguamente se hallaba la enfermería del coso taurino manzanareño, que no tiene que ver con la actual:

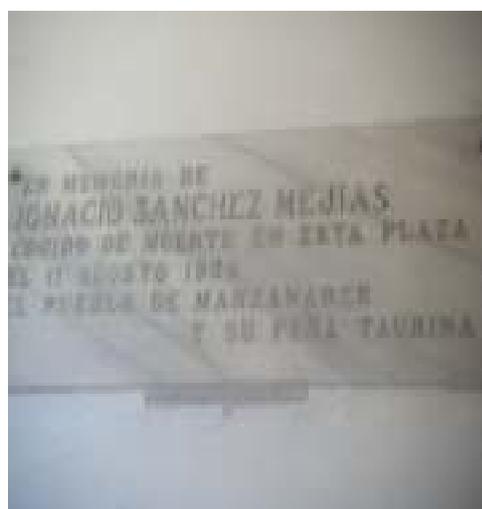


El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde.
A lo lejos ya viene la gangrena
a las cinco de la tarde.
Trompa de lirio por las verdes ingles
a las cinco de la tarde.
Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde,
y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.

(vv. 39-49, p. 618.)⁴⁹³

⁴⁹³ GARCÍA LORCA, F.: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas. I. Poesía*, Edición de Miguel García-Posada, cit., p. 618.

La sangre vertida de la herida mortal de Ignacio Sánchez Mejías se ha convertido a su vez en símbolo de vida y de muerte. Su cogida conmocionó profundamente a los habitantes de Manzanares que, año tras año, reviven la tragedia sufrida por el célebre matador de toros. Los vestigios de su pasado esplendoroso y de su fatídico desenlace han quedado inmortalizados en la plaza de toros de Manzanares, como se puede apreciar en estos carteles conmemorativos disertados por el recinto. La peña taurina del torero ha contribuido a que la sangre de Ignacio siga fluyendo por el ruedo, resucitando así el alma del torero:



La sede de la *Peña Taurina Ignacio Sánchez Mejías* dispone de numerosísimas fotografías en las que aparece el torero en sus numerosas facetas, en las que se comprueba que Ignacio fue un hombre y un matador de toros muy entusiasta de la vida y del peligro, era familiar y a la vez orgulloso y seductor. Fue un hombre que marcó una época muy importante en la historia de nuestro país y de la tauromaquia. Cada rincón de la peña taurina del diestro andaluz ofrece un trocito de vida de Ignacio Sánchez Mejías:





María Luisa Muñoz Gálvez y Gonzalo León Navarro, presidente y componente respectivamente de la *Peña Taurina Ignacio Sánchez Mejías*, en la sede, en la plaza de toros de Manzanares.

Por ello, Manzanares supone el reencuentro con la vida y con la muerte, con la gloria y con la tragedia. Manzanares y la peña del matador de toros le rinden culto todos los años, ofreciendo conferencias, espectáculos taurinos y eventos culturales, como ya indicamos en el capítulo IX. Los miembros de dicha peña le realizan una ofrenda floral en el tendido número 7. Al respecto, indica María Luisa Muñoz Gálvez, componente de esta asociación que “en la plaza se deja un ramo y se recita algún poema de la generación del 27 antes del Festival taurino. Al terminar éste, llevamos el ramo al monumento”⁴⁹⁴.

Junto a la plaza de toros existe una calle dedicada a Ignacio Sánchez Mejías. En el centro del pueblo, en la Plaza del Gran Teatro, encontramos la escultura de Ignacio, recordado como torero y banderillero con los versos de Alberti.

⁴⁹⁴ Entrevista a María Luisa Muñoz Gálvez, ofrecida a Susana M^a Teruel Martínez el 6 de julio de 2013, en Manzanares, Ciudad Real.



Ignacio Sánchez Mejías es el héroe de Manzanares; se ha convertido en su estandarte, en el símbolo de la cultura, de la fiesta taurina, del enfrentamiento de la vida y de la muerte. Es un símbolo fatídico y funesto, lleno de pasión, de sentimiento y de gloria. En Manzanares no ha vencido la muerte, sino la vida y la resurrección del alma de Ignacio Sánchez Mejías, que aún pervive en ese pueblo y en ese coso taurino que nos recuerda que una vez el torero derramó su sangre para hacerse leyenda y transformarse en su gran efeméride.

Yo quiero que me enseñen un llanto como un río
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda
sin escuchar el doble resuello de los toros.

Que se pierda en la plaza redonda de la luna
que finge cuando niña doliente res inmóvil;
que se pierda en la noche sin canto de los peces
y en la maleza blanca del humo congelado.

(pp. 184-191, p. 623.)⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ GARCÍA LORCA, F.: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas. I. Poesía*, Edición de Miguel García-Posada, cit., p. 623.

APÉNDICE II: ILUSTRACIONES DE IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS

1. ILUSTRACIONES

En este apéndice hemos insertado una serie de imágenes representativas del torero-escritor Ignacio Sánchez Mejías, con el fin de acercarnos a su vida, obra, muerte y, en definitiva, a las diversas máscaras de este personaje tan significativo en su época.

1.1. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS: EL HOMBRE POLIFACÉTICO

1



Ignacio Sánchez Mejías abordó múltiples facetas en su vida: torero, escritor, empresario...

1.2. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS: EL HOMBRE Y SU VIDA

2



3



4



Ignacio Sánchez Mejías en los inicios del siglo XX.

5



Ignacio y *Joselito* trabajando en Pino Montano.

6



El torero aparece tendido en el suelo tras un duro entrenamiento.

7



Su experiencia en México.

8



Ignacio Sánchez Mejías portando la Cruz de Guía en la cofradía de La Macarena (Sevilla).

9



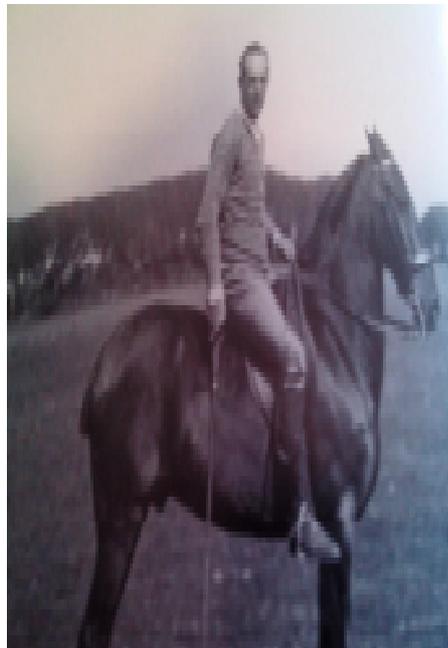
10



11

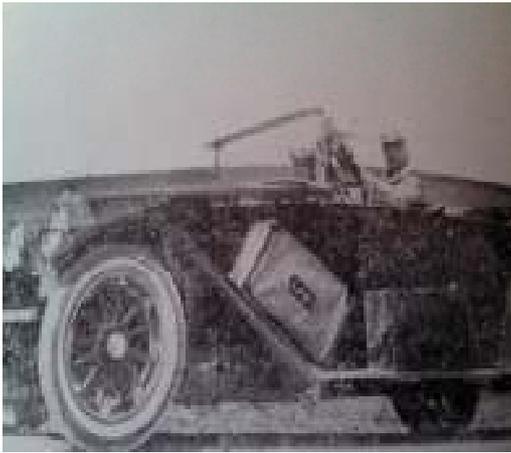


12



Ignacio Sánchez Mejías era un aficionado a otros deportes: boxeo, fútbol, esquí, polo...

13



14



15



Su otra gran pasión: los automóviles.

16



El diestro andaluz tuvo muchas inquietudes en su vida.

17



Ignacio Sánchez Mejías en la grada de un estadio, contemplando un partido de fútbol.

18



EN LA TERRAZA DEL HOTEL NACIONAL.—Los jugadores del Betis, finalistas del campeonato de fútbol de España, con algunos miembros de la colonia andaluza, que les dieron un banquete para festejar su definitivo triunfo sobre el Arenas. (Foto Albero y Segovia.)

El torero fue presidente del Betis. En esta fotografía celebra un triunfo con sus jugadores.

19

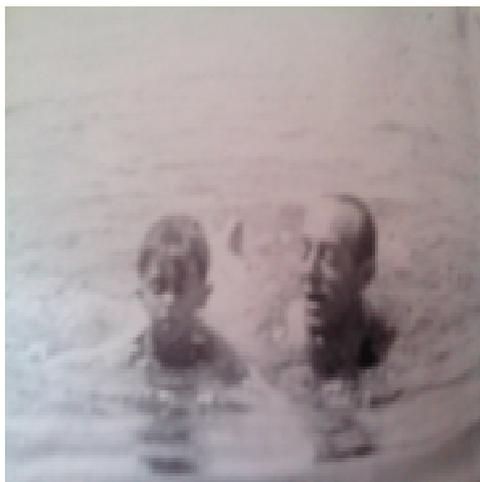


Antes de montar en avión.

20



21



En estas imágenes se observa la faceta paterna de Ignacio, junto a su hijo, en Pino Montano.

22



El hijo de Ignacio aparece en la fotografía pendiente del estado de salud de su padre, herido por una cornada.

23



El torero, lastimado a causa de una cogida, es examinado por el doctor en presencia de sus hermanos.

24



Detalle de la famosa fotografía en la que Ignacio llora el cuerpo sin vida de *Joselito*. Es el retrato de un amigo desolado ante la inesperada muerte de un ser querido.

25



26



Cuando intenta comprar la plaza de toros de Yecla (Murcia), desempeñando el papel de empresario.

27



Sánchez Mejías protagonizando un anuncio publicitario.

28



29



Ignacio Sánchez Mejías fue un hombre que vivió plenamente cada instante de su vida.

1. 3. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS: EL MATADOR DE TOROS

30



31



32



33



El perfil de un torero en apogeo.

34



35



Su debut como novillero y la confirmación de la alternativa respectivamente.

36



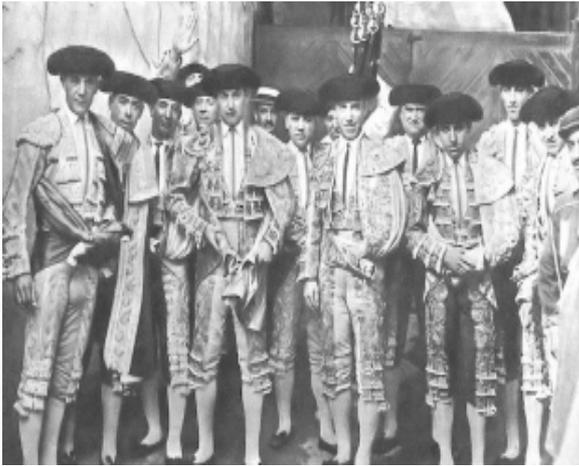
El torero se viste con el traje de luces ante la atenta mirada de su amigo Gregorio Corrochano.

37



Ignacio Sánchez Mejías asiste a una corrida de toros.

38



39



Sánchez Mejías con otros célebres toreros. En la foto de la derecha aparecen, junto a Ignacio, sus dos grandes rivales: Rodolfo Gaona y Juan Belmonte.

40



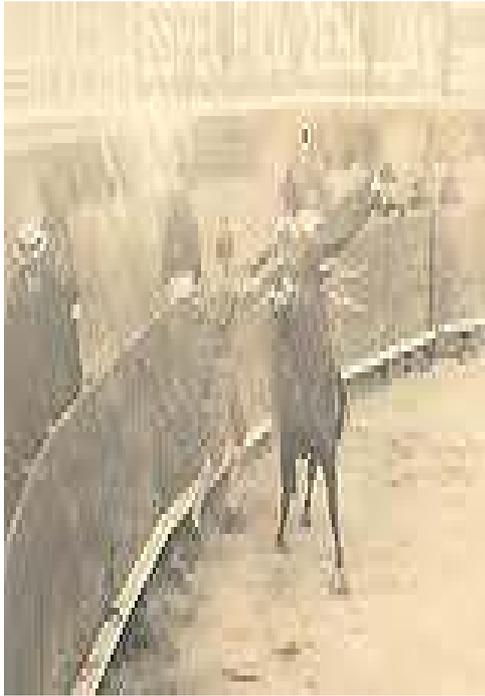
Con el traje de luces, se dispone a salir al redondel.

41



El diestro en la suerte de capa.

42

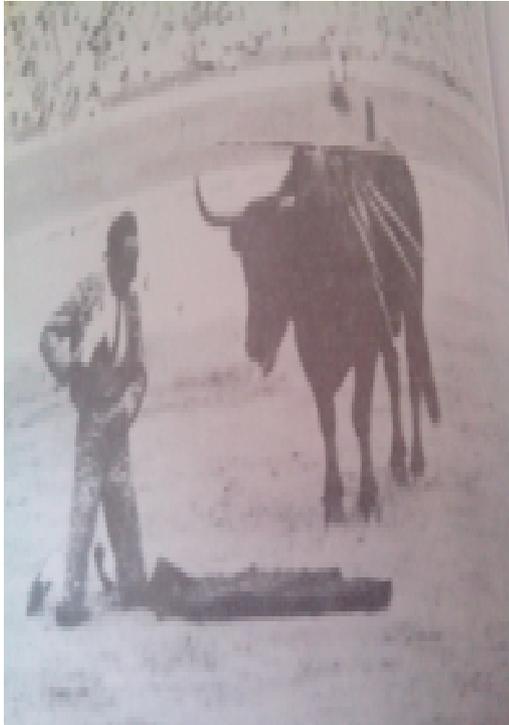


43



Ignacio Sánchez Mejías realizando pases de pecho.

44



45



Un desplante delante del toro.

46



47

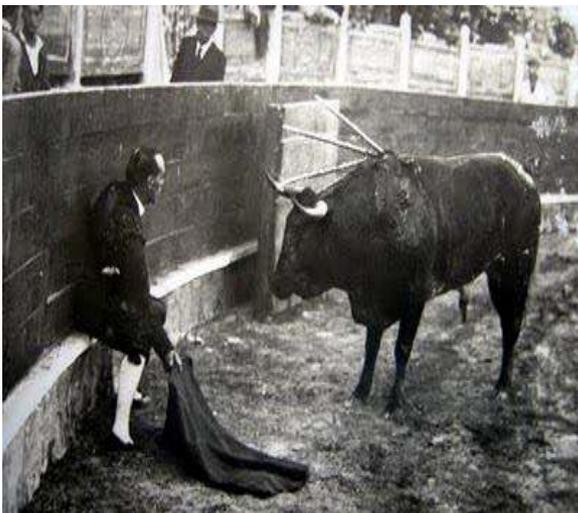


48



Demostrando el valor en la suerte de banderillas. Gerardo Diego, Rafael Alberti, entre otros, recuerdan esta destreza del torero que tan famoso le hizo.

49



50



Los famosos y valerosos pases del diestro sentado en el estribo.

51



Pase de rodillas.

52



53



Venciendo al toro, "la muerte astada".

54

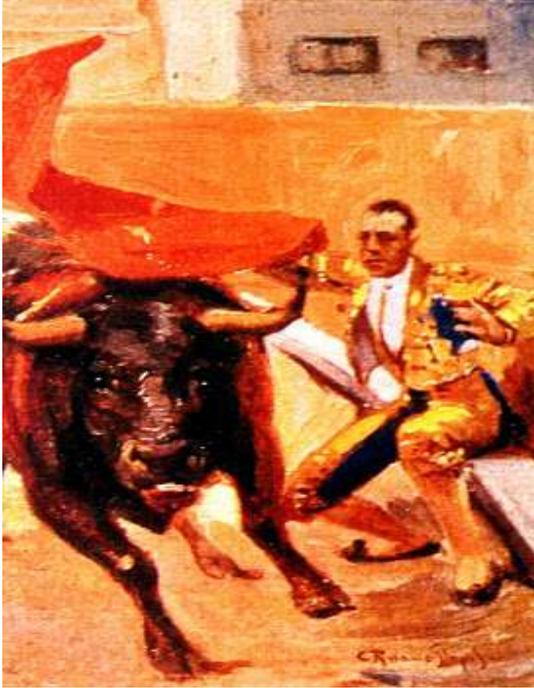


55

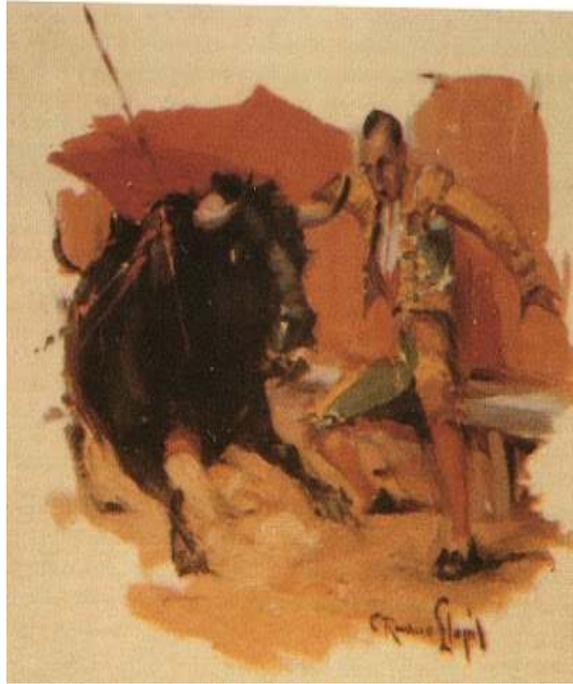


El éxito del matador de toros.

56



57



Ruano Llopis pintó a Ignacio Sánchez Mejías toreando.

1.4. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS: LA MUERTE “A LAS CINCO EN PUNTO DE LA TARDE”

58

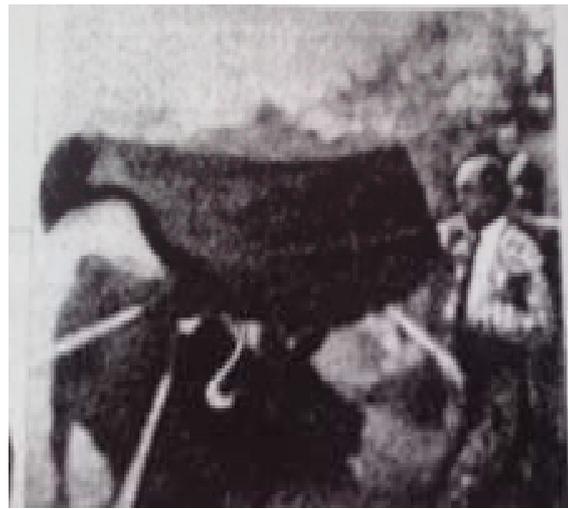


Inicio de faena antes de ser corneado por *Granadino*, el toro que le ocasionó la muerte.

59



60



Momentos previos a la terrible cogida. El torero faena en las tablas del tendido 7 de la plaza de toros de Manzanares.

61



Sánchez Mejías fue prendido terriblemente por la ingla.

62



Tras la cornada mortal, Ignacio es asistido y llevado de inmediato a la enfermería del coso taurino.

63



El multitudinario entierro de un héroe.

64



Los periódicos dieron la noticia de su muerte, mostrando imágenes impactantes y la consternación de los aficionados al mundo de los toros.

65



Sus restos mortales reposan en el cementerio de San Fernando (Sevilla). Ignacio ya duerme, junto a *Joselito*, bajo este magnífico conjunto escultórico de Benlliure.

1.5. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS: EL ESCRITOR Y EL HOMBRE DE CULTURA

66



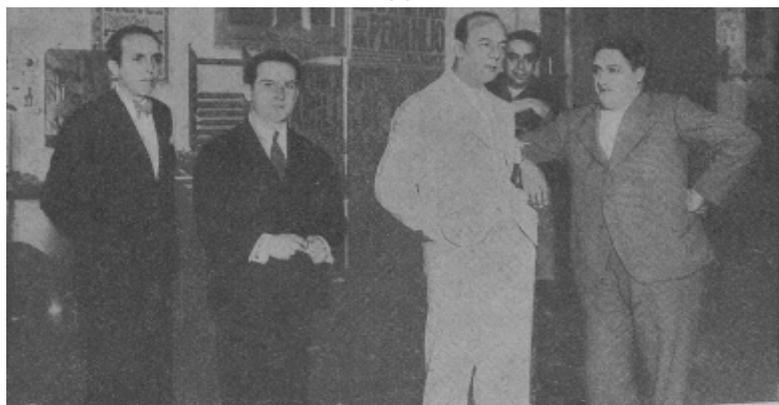
Sánchez Mejías convaleciente de la cogida que tuvo en Méjico.

67



Ignacio aprovechó cada momento para dedicarse a la lectura.

68



En los talleres de *Torerías*.

69



Ignacio Sánchez Mejías con su amigo Fernando Villalón. Ambos sentían pasión por los toros y por la poesía.

70



Ignacio Sánchez Mejías se relacionó con la alta sociedad y con hombres de cultura. Aquí lo tenemos con el doctor Carlos Cuesta Baquero.

71



El matador de toros se inspiró en el manicomio sevillano de Miraflores para escribir su obra *Sinrazón*, como apreciamos en esta fotografía.

72



El torero, elegantemente vestido, posa con los dramaturgos Eduardo Marquina y Honorio Maura, y con el actor Fernando Díaz de Mendoza, unos días antes del estreno de *Sinrazón*.

73



Ignacio Sánchez Mejías y Fernando Díaz de Mendoza durante los ensayos de *Sinrazón*.

74



75



Ignacio recibió varios homenajes no sólo como torero, sino también como hombre de cultura y de teatro.

76



77



Sánchez Mejías, Gregorio Corrochano, Pedro Salinas, Rafael Alberti, José Bergamín, Romero Murube... en el homenaje a Fernando Villalón (Sevilla, 1931).



Caricatura de Idígoras y Pachi, en la que se observa al torero con miembros de la generación del 27.



Juan Lafita dedicó un retrato a Ignacio Sánchez Mejías.

1.6. IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS: EL MITO. UN HÉROE POPULAR

80



81



Ignacio Sánchez Mejías y el toro que le ocasionó la muerte, *Granadino*, se han convertido en leyenda y forman parte del recuerdo. Los amantes del mundo taurino y de la cultura española no olvidan al torero fallecido, especialmente los integrantes de su peña taurina que viajaron hasta Sevilla para depositar flores en su tumba.

82

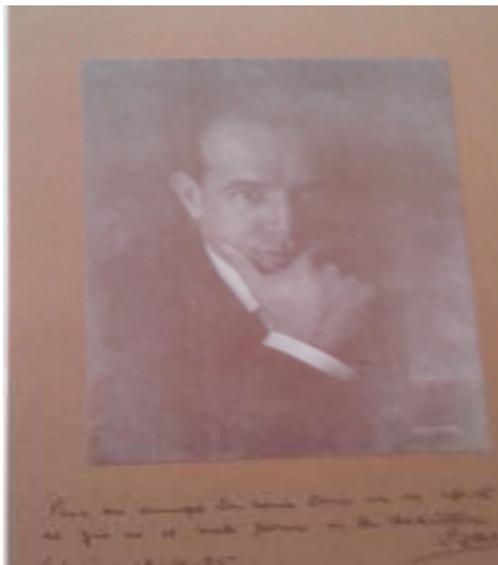


83



Federico García Lorca inmortalizó poéticamente al diestro andaluz. José Caballero pintó estas ilustraciones sobre el fatídico instante para el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

84



Homenaje póstumo al torero en 1991 para conmemorar el centenario de su nacimiento.

85



La peña taurina Ignacio Sánchez Mejías celebra cada año un festival taurino-flamenco en honor al héroe herido de muerte en su plaza de toros. Éste es el cartel del I Festival.

86



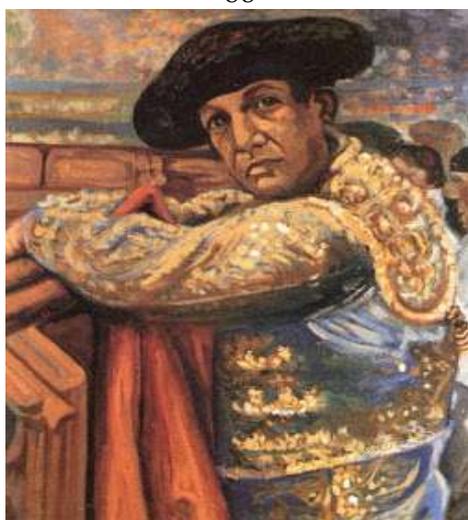
Imagen de la exposición “Sánchez Mejías y la Edad de Plata”, en diciembre de 2009.

87



Actualmente muchos pintores quieren perpetuar al torero con su arte, como hace David Campos en “Estocada de Ignacio Sánchez Mejías”.

88



Un lidiador mítico, héroe popular.

89



“A las cinco de la tarde” de Luis López. La funesta hora señala el final triste de un torero y el nacimiento de un mito eterno. La huella de Ignacio es imborrable en el tiempo.

2. ORIGEN DE LAS ILUSTRACIONES

2.1. Revistas y periódicos:

ABC, 14 de agosto de 1934, pp. 8-9. (Fotos 40, 60, 62, 64.)

El Ruedo, 31 de enero de 1945, p. 16. (Foto 43.)

El Ruedo, 28 de marzo de 1945, pp. 20-21. (Fotos 25, 26.)

El Ruedo, 16 de mayo de 1945, p. 20. (Foto 24.)

2.2. Libros:

AMORÓS, A. / FERNÁNDEZ TORRES, A.: *Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata*, Editorial Almuzara, Córdoba, 2009 (Paréntesis fotográfico sin numerar.) (Fotos 1, 2, 3, 4, 6, 11, 12, 13, 14, 19, 21, 22, 27, 29, 34, 44, 45, 48, 50, 54, 63, 67, 71, 73, 74, 75, 76, 77.)

GÓMEZ, R.: *Homenaje a Ignacio Sánchez Mejías*, Ediciones de la Junta de Casona Tudanca, D. L., Presidencia de la Diputación Regional de Cantabria, Santander, 1991 (Sin numerar.) (Foto 84.)

GARCÍA-RAMOS VÁZQUEZ, A. / NARBONA, F.: *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, Espasa Calpe, Madrid, 1988, pp. 51, 169, 263. (Fotos 59, 61, 72.)

2.3. Páginas web:

www.ahtm.wordpress.com/2013/01/evocando-al-dr-carlos-cuesta-baquero/ (Foto 70.)

www.coquillascifuentes.blogspot.com.es (Fotos 53, 56, 57, 88.)

<http://facebook.com/PTIgnacioSanchezMejias> (Fotos 5, 8, 9, 10, 28, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 46, 47, 49, 51, 52, 55, 65, 66, 68, 69, 79, 81.)

www.larazonincorporea.blogspot.com (Fotos 2, 23, 82.)

www.manchainformacion.com/news/5708-Festival-Taurino-Flamenco-conmemorativo-de-la-muerte-de-Ignacio-Snchez-Mejas-- (Foto 85.)

www.manquepierda.com/historiarealbetis/ (Fotos 16, 17, 18.)

www.museosdeandalucia.es (Foto 83.)

www.portaltaurino.net (Fotos 15, 32, 42.)

<http://terciodepinces.blogspot.com> (Fotos 20, 58, 86, 89.)

www.torear.blogspot.com (Foto 78.)

www.toreria.es/2008/11/15/museo-taurino-pepe-cabrera-ii-heroes/ (Foto 80.)

www.torosdetinta.blogspot.com (Fotos 87.)