

Liberalismo, esperpento y anonimato en *Los conserjes de san Felipe*, de José Luis Alonso de Santos

Liberalism, grotesqueness and anonymity in *Los conserjes de san Felipe*, by José Luis Alonso de Santos

ROCÍO SANTIAGO NOGALES

UNED

ro.sn@live.com

ORCID: 0000-0001-6282-4396

Recibido: 01/07/2016. Aceptado: 03/11/2016.

Cómo citar: Apellidos, Nombre, "Liberalismo, esperpento y anonimato en *Los conserjes de san Felipe*, de José Luis Alonso de Santos", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 14 (2016): 83-98

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.14.2016.83-98>

Resumen: En la obra de teatro *Los conserjes de San Felipe* (Cádiz 1812), escrita por José Luis Alonso de Santos, se pueden apreciar elementos de larga tradición en las artes españolas, especialmente en aquello relativo a la adopción de una postura liberal frente a los acontecimientos, así como a la reforma del teatro de Lope de Vega, la intrahistoria definida por Unamuno, el esperpento de Valle-Inclán o la opinión de Goya sobre lo bélico. Los doscientos años que separan la promulgación de la Constitución de 1812 y el texto dramático no hacen perder la vigencia a aquella.

Palabras clave: José Luis Alonso de Santos; *Los conserjes de San Felipe*; esperpento; liberalismo; Ramón del Valle-Inclán; Francisco de Goya.

Abstract: José Luis Alonso de Santos wrote *Los Conserjes De San Felipe* (Cadiz 1812) in 2012. In that play we can see traditional Spanish elements that appear in Literature many times, such as liberalism, Lope de Vega's literary resources, the word "intrahistoria", whose creator was Unamuno, the word "esperpento", that was defined by Valle-Inclan, or Goya's opinion about the war. In this study, we connect all those elements and defend that two hundred years are not enough to 1812 Constitution, because its ideas are valid nowadays.

Keywords: José Luis Alonso de Santos; *Los Conserjes De San Felipe*; esperpento; liberalism; Ramon del Valle-Inclan; Francisco de Goya.

INTRODUCCIÓN

El 19 de septiembre de 2012 se estrenaba, dirigida por Hernán Gené (1960), en el Teatro Español y bajo la producción del Centro

Dramático Nacional y del Consorcio, *Los conserjes de San Felipe (Cádiz 1812)*, escrita un año antes por el dramaturgo vallisoletano José Luis Alonso de Santos (1942) con motivo del bicentenario de la promulgación de “La Pepa”¹. El título de la obra responde a una de las intenciones de la misma, que no es la de recrear el hecho como lo suele presentar la Historia, sino focalizar una anécdota dentro de este contexto, dando voz a personajes reales y/o verosímiles que bien pudieran clasificarse dentro de lo que Miguel de Unamuno (1864-1936) denominaba intrahistoria². La obra gira en torno a los ujieres y limpiadoras del Oratorio de San Felipe Neri³ (Anselmo, Benito, Contreras, Virtudes y Juana), quienes deciden robar el texto de la Constitución para pedir como rescate ni más ni menos que se les pague por su trabajo; así como se retrata la vida diaria de El Salinero y El Copla, dos guerrilleros que luchan contra los franceses pero que, entre asalto y asalto, tienen tiempo para el amor (El Salinero corteja a Inés, la hija de un diputado) o para inventar cancioncillas burlescas contra los invasores (de ahí que El Copla tenga dicho apodo). De igual modo, existe todo un elenco que suma más de cuarenta personajes, integrado por diputados liberales y fernandinos, soldados, el tabernero y sus parroquianos, algunos franceses, gaditanos e, incluso, miembros de un cuadro flamenco. Este muestrario de personajes da cuenta y cumple con la función de retratar dicha intrahistoria y ensalza la labor anónima de los ciudadanos comunes que vivían mientras tanto.

Esa vida cotidiana viene reforzada por un sabor popular que el autor consigue valiéndose del clásico decoro expresivo que rescató Lope de Vega (1562-1635) en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) o, lo que es lo mismo, cada personaje habla según su clase social (Lope de Vega, 2003: vv. 246 y ss; Domínguez Caparrós, 2009: 58-60). Además, otros dos elementos claramente lopescos definen la obra de teatro que

¹ Nombre por el que se conocía la Constitución liberal de 1812, redactada por las Cortes de Cádiz durante la Guerra de la Independencia contra los franceses (1808-1814), dado que su aprobación se produjo el 19 de marzo, coincidiendo con la festividad de San José.

² Según la Real Academia Española: “voz creada por el escritor español Miguel de Unamuno. Vida tradicional, que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible” (RAE, 2014: 1259). Aquí queremos hacer referencia a los hechos que no se conocen históricamente, pues suceden a la gente corriente en su vida cotidiana, pero son los que dotan de sentido e identidad a la Historia que trasciende a los libros.

³ Iglesia barroca situada en Cádiz. Allí tuvieron lugar los debates parlamentarios y se firmó la Constitución de 1812. A día de hoy, se pueden contemplar en su fachada una serie de placas conmemorativas de estos acontecimientos.

tratamos: la mezcla de lo trágico y lo cómico (v. 173) y la inclusión de canciones y bailes populares (vv. 224-225)⁴. De hecho, al leer *Los conserjes de San Felipe* experimentamos una sensación dual de tragedia y comicidad, y asumimos el aparente disparate de morir cantando, de bailar mientras bombardean o de entregarse al amor con incertidumbre ante la posibilidad de perder la vida esa misma noche. Estos contrastes son apreciados por el profesor Francisco Gutiérrez Carbajo, cuando en su estudio introductorio a la obra apunta:

[...] lo erudito se combina con lo popular, el componente amoroso con el elemento trágico, la densidad de lo dramático con la gramática jocosa de la comedia, el discurso político con la canción tradicional, el marco histórico general con el acontecimiento cotidiano particular (Gutiérrez Carbajo, 2012: 11-12).

Con esta investigación pretendemos analizar todos esos elementos desde un punto de vista comparatista, interdisciplinar y diacrónico que nos retrotraerá a la definición del esperpento de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) y a la visión de la guerra de Francisco de Goya (1746-1828); de la misma manera que nos detendremos en la defensa que hicieron ambos artistas de la libertad, que vuelve a la escena en el siglo XXI con idéntica intención y plena vigencia gracias a Alonso de Santos.

ESPERPENTO CON “SABOR A CHIRIGOTA”

Cuando la obra se publicó, en una de sus reseñas podíamos leer: “el sabor a chirigota de esta pieza es incuestionable, el tono cómico para abordar cuestiones desgarradoras: la chirigota forma parte de la esencia de lo español tanto como el esperpento valleinclanesco o las pinturas negras de Goya” (Escabias, 2013: 736). Esto responde al porqué de esa sensación dual que apuntamos. Sin embargo, vamos a ir un poco más lejos, atreviéndonos a afirmar que no solo forman parte de la esencia de nuestra literatura y que las tres tratan de un modo irrisorio la cara más amarga, sino que, además, se relacionan entre sí y el esperpento y las

⁴ Gutiérrez Carbajo considera que tanto en la obra de Lope de Vega como en la de Alonso de Santos es un acierto “introducir canciones populares” (Gutiérrez Carbajo, 2012: 21).

pinturas negras están presentes en el sustrato de *Los conserjes de San Felipe*.

En la escena XII de *Luces de Bohemia* (1924), Valle-Inclán definía el esperpento en boca de Max Estrella:

Max: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato [...] Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada (Valle-Inclán, 1987: 168).

Dos datos son fundamentales: que el esperpento deforma la realidad, pues cualquier imagen reflejada en un espejo cóncavo resulta de lo más absurda y hace del mundo una caricatura, resaltando los peores defectos o vicios; y que se alude a Goya como su creador. Aquí partimos de que el esperpento no lo ha inventado Goya, sino que es una técnica con siglos de tradición (pensemos en la sátira quevedesca); sin embargo, Goya le da forma pictóricamente y ahí está la clave: el esperpento debe devolvernos una imagen. No importa la técnica que el artista emplee, siempre y cuando el resultado sea el mismo. Si bien Goya nos lo muestra directamente en sus cuadros, Valle-Inclán y Alonso de Santos lo hacen con la palabra. Alonso Zamora Vicente apreciaba que “el esperpento supone una quiebra del sistema lógico y de las convenciones sociales” (Zamora Vicente, 1987: 24). Para conseguir esto, siguiendo la teoría valleinclanesca, habría que mirar a los personajes desde arriba: “según Valle-Inclán [...] (hay) tres modos de ver el mundo ofrecidos por el teatro: ‘de rodillas, de pie o levantado en el aire’” (Gutiérrez Carbajo, 2012: 76). Contemplar a los personajes de rodillas supone hacerlos más grandes y admirables que uno mismo, mirarlos de frente es tratarlos como iguales y contemplarlos desde el aire los convierte en seres inferiores, objeto de burla, que es lo que pretende el esperpento. Alonso de Santos “no obvia el procedimiento de la farsa popular, del teatro de títeres, que se corresponde con la visión ‘desde el aire’ [...] este procedimiento se desarrolla fundamentalmente en las escenas de la taberna o de la bodega” (Gutiérrez Carbajo, 2012: 77). En la bodega discuten su plan los conserjes, al lado de un borracho que interrumpe, grita disparates y “se cae de la mesa y se pone a vomitar” (Alonso de Santos, 2012: 168), entre los cantos y bailes del cuadro flamenco y La

Lunares, quienes, con aire de chirigota y festividad cantan a la cruda realidad de la guerra que viven en esos momentos:

[...] como ni tierra tenemos
nos entierran en la mar.
¡Ay, ya no se puede vivir,
ay, solo nos queda morir! (Alonso de Santos, 2012: 169)

Gutiérrez Carbajo subraya que “este procedimiento de farsa se les aplica a otros personajes que en su época desempeñaron un papel decisivo, como el obispo de Orense, don Pedro de Quevedo y Quintano” (2012: 77). Sin embargo, existe un diputado no esperpentizado, De las Casas, “que no es un personaje histórico sino una invención” (2012: 83). Este diputado es reformista y, posiblemente, la voz del autor se esconda tras él, al igual que el discurso político que Valle-Inclán quería defender en *Luces de Bohemia* se puso en boca de Max Estrella⁵. Ambas obras apuestan por una defensa de la libertad y tienen espíritu crítico, pero no entran a juzgar los comportamientos o las ideas de un modo explícito. Ni Valle-Inclán ni Alonso de Santos clasifican a sus personajes en ningún momento, sino que es el lector quien se posiciona tras presenciar unos hechos. Evidentemente, las épocas son diferentes y la perspectiva también⁶, pero eso no impide apreciar otras semejanzas como que ambos prefieren la intrahistoria para retratar al pueblo, pese a que se enmarquen en contextos mucho más amplios. El escritor gallego hace que Max sea testigo de todos los estratos de la sociedad, desde la taberna a los ministerios, pasando por el calabozo; el vallisoletano opera igual, haciendo que su obra sea “una agridulce comedia que mezcla hechos históricos con la epopeya personal de sus protagonistas” (Escabias, 2013: 736). Es más, también se sirve de una taberna, de un elenco de multitud de personajes anónimos comparables a los más de cincuenta que desfilan

⁵ Personaje que tampoco se encuentra definido bajo las reglas del esperpento. Pese a que está basado en el bohemio Alejandro Sawa (1862-1909), los hechos políticos recogidos en la obra son posteriores a su muerte y es Valle-Inclán quien habla por él.

⁶ Mientras que Valle-Inclán es contemporáneo a su obra, Alonso de Santos se retrotrae doscientos años.

por *Luces de Bohemia* e, incluso, repite el nombre (o apodo) uno de ellos: la Lunares⁷.

Asimismo, ambas obras acaban en tragedia. Ahora bien, se trata de una visión de lo trágico que poco tiene que ver con el concepto griego o la teoría catártica de Aristóteles. En *Luces de Bohemia* muere Max Estrella, pero no sin antes disparatar sobre el asunto:

Max: Latino, entona el gori-gori [...] Estoy muerto.

Don Latino: ¡Que me estás asustando! Max, vamos a caminar. Incorporate, ¡no tuerzas la boca, condenado! ¡Max! ¡Max! ¡Condenado, responde!

Max: Los muertos no hablan (Valle-Inclán, 1987: 173-174).

En *Los Conserjes de San Felipe* también asistimos a diálogos tan jocosos como despiadados ante una muerte inminente: “Anselmo: Coño, es lo que yo me digo, por lo menos podrían hablar en cristiano cuando le van a matar a uno... que ni te enteras...” (Alonso de Santos, 2012: 216). De igual modo, El Copla inventa canciones sobre su muerte, donde lo grotesco se manifiesta tanto en la letra de la canción como en el hecho de morir cantando:

Mare, hoy no voy a cenar,
que estos cabrones franceses
aquí me van a matar (217).

Al final, todos son fusilados por las tropas napoleónicas. No es ninguna sorpresa, pues desde el principio ya lo sabemos porque la primera escena opera a modo de anticipación. Quizás sea la más esperpéntica de todas: “entre la niebla vemos aparecer a un grupo de personas de aquella época con pinta de muertos desenterrados” (149), que nos reciben, “con voces carnavaleras y festivas” (149), diciendo:

Señoras y señores, les rogamos
disculpen que estas formas les mostremos,
pues sepan que llevamos enterrados
dos siglos, dos siglos más o menos

⁷ En *Luces de Bohemia* es una prostituta y en *Los conserjes de San Felipe* una bailaora, mujer del tabernero que coquetea con los clientes. Pero, en ambos casos representa la vida nocturna en un escenario popular.

Traemos agujeros por todas partes,
que balas de los gabachos nos causaron,
valientes hijos de tan mala madre,
que a los presentes nos fusilaron (149).

Como ya venimos recalcando, las cancioncillas populares a modo de coplas son muy abundantes y dan a la obra el toque de chirigota gaditana. Por supuesto, este recurso refuerza notablemente la dualidad risa-tragedia y *El Imparcial*, en su crítica de la obra, reparaba en ello: “[...] esa intervención de la copla popular hace el efecto no de un coro trágico, sino de un coro tragicómico que glosa desde el humor, la burla y la ironía episodios dramáticos” (Fuentes, 2012).

Por último, en lo que se refiere a esta comparación entre obras, debemos profundizar más en que ambas se configuran por dos planos superpuestos: el de la historia y el de la intrahistoria. En *Luces de Bohemia* se difumina más esta apreciación porque Valle-Inclán recurre a la técnica de condensación temporal, haciendo que Max Estrella sea testigo, en una sola noche, de todo el panorama de la crisis de la Restauración, desde finales del siglo XIX hasta los años veinte. En cambio, en *Los Conserjes de San Felipe* se opta por una cronología lineal, que abarca unos días concretos en los que acontecieron unos hechos puntuales. A pesar de esta matización, la diferencia no es tan grande en el momento que reparamos en que existe una historia general en la que se mencionan a (o aparecen como personajes) personalidades reales que trascendieron a los libros, como es el caso de Antonio Maura (1853-1925) o Rubén Darío (1867-1916) en *Luces de Bohemia*, y los diputados que mencionábamos más arriba en *Los conserjes de San Felipe*; junto a otras historias particulares que sirven de sustrato para que se apoyen sobre ellas los grandes hitos. A Alonso de Santos:

Le interesan las personas que vivieron aquel acontecimiento desde las situaciones más dispares y antagónicas que se dieron en el Cádiz de la época. Y dentro de este colectivo maremágnun, otorga preferentemente la voz a los protagonistas humildes y menesterosos que sufrieron con toda crudeza aquellos sucesos históricos como subalternos casi desapercibidos [...] (Fuentes, 2012).

Esta elección del colectivo y la gente corriente como protagonistas tiene dos consecuencias inmediatas. La primera de ellas tiene que ver con

la condición social de los personajes y el decoro expresivo. De igual modo que, con el fin de ser realista, Inés es correcta en todas sus frases, los ujieres cometen un sinfín de vulgarismos y emplean palabras malsonantes, como ya hemos comprobado en ciertas citas. Igualmente, algunas terminaciones de las palabras o términos son propios del andaluz como dialecto, así como los franceses hablan en su idioma. Un ejemplo claro son las intervenciones de El Copla, quien combina todos los aspectos en sus apariciones: “Nos han dejao el cacillo hecho un botijo estos maricone...” (Alonso de Santos, 2012: 162). Esto también sucede en *Luces de Bohemia*, cuando se mezclan los vulgarismos con el casticismo madrileño: “u séase” (Valle-Inclán, 1987: 202), “diez mil del ala” (205), “una mujer de posición se chifle así” (190), “el gachó que me sepa camelar [...]” (154). Asimismo, con la intención de verosimilitud también se insertan en *Los conserjes de San Felipe* otras coplas que, aunque refuercen el sabor a chirigota y sean análogas a las que ya se han comentado en lo relativo a lo grotesco, están extraídas de la cultura popular oral, dado que, durante la Guerra de Independencia, los gaditanos inventaron letrillas con las que burlarse de los denominados “gabachos”⁸. Estas composiciones saltan a la escena con su texto original. Tal es el caso de:

Con las bombas que tiran los fanfarrones
se hacen las gaditanas tirabuzones⁹.
Que las hembras cabales en esta tierra,
cuando nacen ya vienen
pidiendo guerra, guerra, guerra...
y se ríen alegres de los mostachos,
y de los morriones de los gabachos (Alonso de Santos, 2012:
165-166).

La otra consecuencia es la necesidad de rellenar los huecos con datos o sucesos inventados. Los hitos conocidos suelen estar bien

⁸ Término burlesco y despectivo por el que se conoce en España a los franceses.

⁹ Dado que las bombas, tras estallar, dejaban por el suelo trozos metálicos a modo de espiral, las mujeres los recogían para calentarlos y darse forma al pelo a modo de tirabuzones. Este hecho lo recoge Gutiérrez Carbajo (2012: 30-31) remitiendo y citando a Benito Pérez Galdós (1843-1920) quien, en uno de sus *Episodios Nacionales* (1872-1912), lo relataba: “Entonces usaban las mujeres un peinado en forma de sacacorchos [...] las bombas francesas, que proveían a las muchachas de un artículo de tocador [...]” (2003: 224).

documentados, pero las historias personales, a menudo, presentan lagunas insalvables. A la hora de literaturizarlas es preciso recurrir a la imaginación, presuponiendo qué podría haber ocurrido acorde a las circunstancias. El autor de *Los conserjes de San Felipe* tenía constancia del hecho de los fusilamientos de los ujieres del oratorio y, pese a su exhaustiva documentación, tuvo que completar una historia fragmentaria. Así lo especifica en la “Nota del autor”:

El asunto me ha hecho dar mil vueltas por archivos y centros de documentación sobre el tema, [...] Lo que pude hallar me sirvió para crear la estructura principal de la obra. Tuve, y es preciso que lo reconozca, que cubrir algunos desconocimientos históricos con hechos deducidos. Si los datos aportados son verdaderos o no, juzgue y opine cada espectador, o lector [...] Están en su derecho, como el mío de escritor en rellenar los huecos de la historia con la fantasía de mi imaginación (Alonso de Santos, 2012: 145- 146).

Esta confesión entronca directamente con una teoría bien conocida: la definición de literatura por parte de Aristóteles. A propósito de la mimesis¹⁰, el filósofo griego hacía una distinción entre el historiador y el poeta¹¹: “el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder [...] pues la poesía dice lo más general, y la historia, lo particular” (1974: 159). Este fragmento es comentado por Domínguez Caparrós, quien nos aclara que: “la imitación no es concebida como algo fotográfico, sino verosímil. Se trata de un realismo que generaliza, pero siempre controlado por la verosimilitud o necesidad racional” (2009: 18). Por lo tanto, la historia de lo particular es la Guerra de la Independencia y la redacción y promulgación de la Constitución de 1812, mientras que lo general es la historia que Alonso de Santos nos presenta con unos personajes que bien pudieran ser cualquiera. Con ellos se plasma la esencia de todo un pueblo dentro de un contexto. No importa si los datos aportados son verdaderos

¹⁰ En tiempos de Platón y Aristóteles, se entendía la Literatura como un modo de imitación de la realidad. Pese a que se denominaba Poesía, los términos funcionan como sinónimos.

¹¹ Entendemos poeta por autor, al igual que Poética por Literatura, para mantener la terminología aristotélica.

o han sido inventados para rellenar un vacío; lo que realmente nos interesa es que son verosímiles, es decir, aceptables por la razón.

EL PUEBLO ANÓNIMO, PROTAGONISTA DE PINTURA Y DRAMATURGIA

Pasando al plano interdisciplinar y antes de adentrarnos en las conexiones de la obra de teatro que tratamos con los cuadros de Goya, es preciso que aclaremos que cuando Valle-Inclán decía que el esperpento era un invento del pintor, no se estaba refiriendo solo a la serie *Desastres de la guerra*, sino también a las de *Espejo mágico* y los *Caprichos*. Esto es así porque, como ya vimos, el esperpento tiene la intención de burlarse de los peores vicios sociales valiéndose de las deformaciones. Un tipo de estas es la animalización. Goya representa la barbarie y el oscurantismo poniendo a zorros, osos, aves o monstruos a hacer las veces de ilustrado. El recurso más habitual es el empleo del burro, por sus tradicionales connotaciones de ignorancia, que llega a ser maestro, lector o médico en algunas composiciones goyescas. Tal es el caso en los *Caprichos* 37, 39 y 40 (1797-1798), que son *¿Si sabrá más el discípulo?*, *Hasta su abuelo* y *¿De qué morirá?*, respectivamente. Por su parte, la serie *Espejo mágico* (1797-1798) se relaciona directamente con la definición de esperpento como “los héroes reflejados en espejos cóncavos”, pues Goya opta por poner a un alguacil, a un estudiante o a un dandi frente a un espejo y este les devuelve su imagen trasmutada en un animal, a modo de burla. También existen animalizaciones en los *Desastres de la guerra*, como en el número 68, *¿Esto es lo peor!* (1810-1814), donde un zorro representa a Fernando VII (1784-1833) firmando las sentencias de expulsión de los liberales tras el rechazo de la Constitución de 1812 y la vuelta al absolutismo. Obviamente, esta caracterización es una crítica al atraso, en defensa de la libertad; sin embargo, no alude a un hecho concreto, sino unas consecuencias generales que se produjeron dentro de ese contexto.

En 2008, con motivo del bicentenario del inicio de la Guerra de Independencia, el Museo del Prado reunió los cuadros de Goya relativos al conflicto y organizó una exposición titulada *Goya en tiempos de guerra*. A propósito de la misma, se publicaron una serie de libros y artículos, escritos por especialistas, que comentaban la obra del pintor. En uno de ellos, podíamos leer sobre sus intenciones:

Las obras de Goya de contenido bélico no muestran a los héroes militares o populares que lucharon contra los franceses, de todos conocidos gracias a las publicaciones y a las galerías de retratos grabados ampliamente difundidos en la España de su tiempo [...] Por el contrario, Goya nos muestra, partiendo de acontecimientos reales, la esencia de los mismos, la representación universal del heroísmo, la brutalidad, el hambre, la desesperación, la destrucción, pero sobre todo la muerte. Y todo ello protagonizado por un pueblo anónimo, verdadera víctima de la guerra (Matilla, 2008).

Es en este punto donde encontramos la conexión directa de las pinturas de Goya con la obra de Alonso de Santos. Reforzándonos el discurso, encontramos otra cita que nos remite al quizás más famoso cuadro de Goya sobre la guerra, para hablar del protagonismo de la gente anónima: “el pueblo [...] al que representó muriendo víctima de la represión francesa en los fusilamientos de *El 3 de mayo*” (Matilla, 2008). Es cierto que *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1813-1814) utiliza como contexto el levantamiento del pueblo madrileño, pero no por ello pierde el sentido de generalización de las consecuencias de la guerra para cualquier ciudadano. Es más, existe otra composición, con una disposición similar aunque de diferente técnica¹², en la que vemos a unos soldados franceses apuntando a dos civiles a los que están a punto de disparar. Se trata de la estampa 2 de los *Desastres de la guerra*, titulada *Con razón o sin ella* (1810-1814). Esos dos jóvenes bien pudieran ser El Salinero y El Copla, y los cadáveres que aparecen detrás, los de los ujieres.

¹² *Los fusilamientos del 3 de mayo* es un óleo sobre lienzo, a color, con unas dimensiones de 268 x 347 cm. Por su parte, *Con razón o sin ella* tiene un tamaño mucho menor, 150 x 209 mm, y su técnica es la de aguafuerte con punta seca sobre papel avitelado ahuesado y grueso.



Figura 1: Goya, F. (1810-1814). *Con razón o sin ella*, serie *Desastres de la guerra*, estampa 2. Museo Nacional del Prado, Madrid (España)

Pudieran ser ellos, o pudieran ser otros, pues Goya consigue la universalización del conflicto eliminando los decorados para que el paisaje no sea reconocible, pues lo importante es dar voz al anonimato y “su valor radica [...] en sus valores morales” (Matilla, 2008), al igual que ocurre en *Los conserjes de San Felipe*. Ambas obras son un alegato de la libertad. De hecho, esta se refleja en todas sus vertientes en el texto del dramaturgo: por supuesto, existe una vertiente política en cuanto a derechos, representada en la Constitución y en los debates entre diputados reformistas y fernandinos; pero también se manifiesta en la identidad del pueblo español, resistiéndose a la dominación francesa. En un plano más individual, además de luchar en la guerra, tanto El Salinero como El Copla libran una batalla personal en lo referente al amor y la identidad sexual. El Copla por su homosexualidad y Luis por su romance con Inés, quien se encuentra por encima a nivel social y, a pesar de que su padre sea un diputado liberal, comprobamos que la mentalidad no ha avanzado lo suficiente, en tanto que ve con malos ojos que un simple trabajador, ahora guerrillero, sea su futuro yerno: “[...] el diputado De las

Casas no está dispuesto a proteger la libertad civil de su hija Inés y no aprueba su relación” (Gutiérrez Carbajo, 2012: 123).

El diario *ABC* preguntó al escritor por su atrevimiento de llevar a escena semejante tema, no solo por sus dos siglos de antigüedad, sino por el despliegue que la obra conllevaba: “¿Por qué esta singular apuesta en tiempo de restricciones tanto económicas como escénicas?” (Valdés Duarte, 2012), a lo que Alonso de Santos respondió: “porque el sueño liberal es una aventura importantísima. Lo fue en el XIX y lo es ahora a principios del XXI” (Valdés Duarte, 2012).

CONCLUSIONES

Al final de este análisis y tras las comparaciones que hemos realizado entre las obras de los tres artistas, no queda ninguna duda de que en pleno siglo XXI está bien presente el tema del liberalismo. Tanto que, antes de bajar el telón, una voz en off enumera algunos artículos de “La Pepa”, como por ejemplo el 2: “La Nación Española es libre e independiente, y no es ni puede ser patrimonio de ninguna familia o persona”, o el 4: “La Nación está obligada a conservar y proteger por leyes sabias y justas la libertad civil, la propiedad y los demás derechos legítimos de todos los individuos que la componen” (Alonso de Santos, 2012: 219).

Asimismo, también hemos comprobado que la sátira en su vertiente esperpéntica seguirá formando parte de la cultura española y hace de este tipo de obras piezas insólitas capaces de hacernos reír y reflexionar al mismo tiempo sin bombardearnos con recetas morales explícitas.

Por último, quisiéramos citar los versos finales de la obra. Justo después de la recopilación de artículos, todos los actores representan el último número musical, que sirve de justificación y de dedicatoria:

¡Cuántos muertos desde entonces,
peleando dos Españas,
la una contra la otra,
por ver cuál tiene razón!
Una tercera España muere en silencio todos los días,

en cualquier rinconcito, como en la playa de la Puntilla¹³,
de gente maltratada, y de los humildes de corazón...
¡A ellos, tan solo a ellos, va destinada nuestra canción!
(Alonso de Santos, 2012: 220).

Al fin y al cabo, el mismo pueblo que sufrió en la Guerra de la Independencia y las represalias de los franceses es el mismo que vivió la crisis de la Restauración y protagonizó los altercados callejeros que se recogen en *Luces de Bohemia*. El mismo pueblo que quedó destrozado tras una Guerra Civil (1936-1939) y después pagó sus consecuencias durante décadas, y el mismo que ha llevado sobre sus hombros el peso de una crisis tanto económica como de decadencia del sistema (2007-¿?), aunque cada desgracia individual no tenga cabida en los libros. Ahora bien, si algo nos ha enseñado Alonso de Santos es a no perder el sentido del humor, y que la desgracia y la charanga, combinadas en un incomprensible pero perfecto maridaje, siempre serán inherentes al pueblo español, a su Historia (e intrahistoria) y a su Literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso de Santos, J. L. (2012). *Los conserjes de San Felipe (Cádiz 1812)*. Edición de F. Gutiérrez Carbajo. Madrid: Cátedra.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Edición de V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Domínguez Caparrós, J. (2009). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Ramón Areces.

¹³ Lugar en el que acontecieron los fusilamientos en los que se basa *Los conserjes de San Felipe*. Esta playa se encuentra en El Puerto de Santa María (en Cádiz, lugar de residencia de José Luis Alonso de Santos), cerca del río Guadalete.

Escabias, J. (2013). “Reseña de *Los Conserjes de San Felipe (Cádiz 1812)*”, *SIGNA* 22, 735-737. Disponible en Web: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/issue/view/478> (fecha de consulta: 30/06/2016)

Fuentes, R. (14 de octubre de 2012). “Gran fiesta escénica en el CDN”, *El Imparcial*. Disponible en Web: <https://www.elimparcial.es/noticia/112616/cultura/el-teatro-en-el-imparcial:-los-conserjes-de-san-felipe-el-escozor-de-la-risa.html> (fecha de consulta: 30/06/2016)

Gutiérrez Carbajo, F. (2012). *Introducción* a J.L. Alonso de Santos, *Los conserjes de San Felipe (Cádiz 1812)*. Madrid: Cátedra, 9-141.

Lope de Vega, F. (2003). *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de J.M. Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en Web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-81b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0 (fecha de consulta: 30/06/2016)

Matilla, J.M. (2008). “Los Desastres de la guerra de Francisco de Goya. Una mirada independiente”. *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: España Cooperación Cultural Exterior, 39-45. Disponible en Web: https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=27 (fecha de consulta: 30/06/2016)

Pérez Galdós, B. (2003). *Cádiz*. Edición de P. Esterán. Madrid: Cátedra.
Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. 23ª ed. Madrid: Espasa. Disponible en Web: <http://dle.rae/srv/search?m=30&w=intrahistoria> (fecha de consulta: 30/06/2016)

Valdés Duarte, L.E. (4 de junio de 2012). “*Los conserjes de San Felipe*”. *ABC*. Disponible en Web: <http://www.abc.es/20120604/local-castilla-leon/abci-conserjes-felipe-201206040832.html> (fecha de consulta: 30/06/2016)

Valle-Inclán, R. (1987). *Luces de bohemia*. Edición de A. Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe.

Zamora Vicente, A. (1987). Introducción a R. Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 9-38.