

1 **Enrique Jardiel Poncela e *Los ladrones somos gente honrada* nel panorama della letteratura umoristica spagnola del Novecento**

Sommario 1.1 Jardiel e l'umorismo del suo tempo. – 1.2 *Los ladrones somos gente honrada*: genesi della commedia. – 1.3 *Los ladrones somos gente honrada* e il genere poliziesco.

1.1 Jardiel e l'umorismo del suo tempo

La scena teatrale spagnola degli anni Venti del Novecento è segnata da una progressiva scissione tra il teatro commerciale e un'aspirazione al rinnovamento sempre più marcata. Sono gli anni in cui, come ricorda Alás-Brun (1995, 23), mentre Valle-Inclán compone i suoi *esperpentos*, Jacinto Benavente, «el maestro indiscutido, en términos generales, de la escuela madrileña» (Ruiz Ramón 1977, 23), continua a imporsi sulla scena seguendo la linea della cosiddetta *alta comedia*,¹ che offriva al pubblico «un teatro mínimamente conflictivo y escasamente problemático» (24).

Questa convivenza di forze contrarie si conferma negli anni Trenta, durante i quali, se da un lato il *sainete*, i cui massimi rappresentan-

¹ Che, come indicò Brown (1981, 182), è l'etichetta attribuita al «drama burgués realista» a partire dall'epoca di López de Ayala, il quale «insistía enérgicamente [...] en el valor negativo que Benavente representaba para el teatro» (181).

ti dell'epoca furono i fratelli Álvarez Quintero,² non cessa di riscuotere un successo di pubblico, dall'altro figure come Lorca e Alberti «escriben su teatro de corte más experimental» (Alás-Brun 1995, 23).³ Tuttavia, appare inappropriato e controproducente attenersi a criteri di classificazione troppo rigorosi, poiché «El panorama teatral de la primera mitad del siglo XX resulta bastante diversificado y complejo [...] debido a una serie de factores», tra i quali:

la aceleración de movimientos artístico-literarios en las primeras décadas del siglo lleva a la coexistencia de al menos dos generaciones literarias en los años treinta, la de los autores finiseculares (modernistas y del 98) y los del grupo poético del 27, además del grupo heterogéneo de autores 'de transición', unos incluidos por la crítica en el Novecentismo o generación del 14, otros pertenecientes o afines a las vanguardias y algunos, por último, ajenos a ambas tendencias. (Alás-Brun 1995, 24)

Ciò nonostante, e senza alcuna pretesa di esaustività sull'argomento, le categorizzazioni che la critica ha offerto delle tendenze teatrali in Spagna tra gli anni Venti e Quaranta del secolo scorso si sono concentrate, tra le altre cose, sulla dicotomia *teatro comercial/teatro renovador* che avrebbe prodotto una visione eccessivamente dogmatica di autori come Jardiel o Mihura, mettendone in discussione o negandone le qualità innovatrici; a tale proposito, Alás-Brun segnala un generalizzato disprezzo nei confronti del teatro come spettacolo di massa e, soprattutto, come «medio de diversión, no necesariamente trascendental ni comprometido con una causa» che «lleva a menudo a colocar rótulos de connotaciones negativas, como 'teatro de evasión' o 'escapista' (aplicado indiscriminadamente a buena parte de la comedia de humor y la farsa de posguerra)» (1995, 28-9).

2 Ruiz Ramón (1977, 49-53) ricorda che il teatro dei Quintero, figlio del «sainete finisecular, como el de Arniches», ebbe il merito di rinnovare il «género chico» depurandolo «de su sal gruesa y mostrenca, del retruécano fácil y del chiste grosero». Tuttavia, «los supuestos básicos de este teatro son los de un realismo naturalista ingenuo, cuya pretensión es reflejar amablemente la vida [...] descartando de antemano toda situación conflictiva, operando una reducción de su objeto, de modo que de éste -la vida- sólo sean considerados como materia dramática sus aspectos más superficiales e inmediatos [...] mediante el auxilio de un lenguaje tipificado». Per un approccio più minuzioso all'opera dei Quintero che, almeno in parte, riscatta il valore del loro teatro, si veda De Paco 2010.

3 Per approfondimenti sull'argomento e per meglio comprenderne la complessità, si rimanda agli utilissimi studi contenuti in Dougherty, Vilches de Frutos 1992. Più in generale, sulla crisi del teatro spagnolo successiva alla prima guerra mondiale, si rimanda all'interessante saggio di Dougherty (1984).

Non a caso, tra gli altri,⁴ Oliva (1989, 116-17) questiona il parallelismo, per lui incerto, tra teatro de *humor* e del *absurdo*, poiché quest'ultimo scaturì in reazione alla crisi sociale prodotta in Europa dalla Seconda guerra mondiale, che scatenò nell'intellettuale inascoltato e impotente un desiderio di fuga dalla realtà che lo condusse a «refugiarsi in una urna de cristal y jugar al absurdo». Dopo la guerra civile, anche gli spagnoli avrebbero potuto sperimentare una condizione analoga, eppure l'umorismo di autori come Jardiel, Mihura o Neville si contraddistinse, secondo lo studioso, per il suo carattere «escapista, evasivo, nunca agrio o desesperante, como el de los clásicos absurdistas».⁵

Questo *evasionismo* celerebbe in realtà «un rechazo del compromiso político forzoso en el arte y una reivindicación de la libertad creativa», riconducibile a un «afán deliberado de intrascendencia» (Alás-Brun 1995, 41) che si allaccia a quanto enunciato in *La deshumanización del arte* da Ortega, di cui sia Jardiel sia Mihura (e i suoi collaboratori) seguirono la teoria estetica.⁶

4 Si veda ad esempio Brown (1981, 205), secondo il quale «las obras de Jardiel Poncela representaban una curiosa tentativa por parte de la comedia tradicional burguesa para llegar a una especie de pacto con ciertas tendencias experimentales del teatro moderno», senza possedere, tuttavia, «lo esencial de lo que suele entenderse por teatro del absurdo». Ad esempio, per quanto riguarda *Eloísa está debajo de un almendro*, unanimemente considerata la commedia più riuscita del drammaturgo, Brown commenta che in essa «la fantasía acaba por degenerar en una simple comedia de enredo», poiché «las intrincadas situaciones de locura que se dan en el primer acto [...] al final se aclaran del todo a la manera de una novela detectivesca, de modo que todo tiene su explicación lógica». Appaiono più calibrate le considerazioni di Ruiz Ramón (1993, 30) nel segnalare che «Jardiel no escribió, en efecto, 'teatro del absurdo', sino 'teatro de lo inverosímil', es decir, histórica y dramáticamente algo distinto y anterior, que de ninguna manera invitaba a ser leído en función de lo que vino después. Como tampoco escribió teatro cómico tradicional, sino 'teatro de lo inverosímil', es decir, histórica y dramáticamente algo distinto y más avanzado, que de ninguna manera invitaba a ser leído en función de lo que había venido antes».

5 Posizione smentita, tra gli altri, da Sánchez Castro (2006, 156), secondo la quale, per ciò che riguarda il nostro autore, «el teatro de Jardiel no puede ser considerado, aunque pueda confundirse con él, como teatro de evasión. El rechazo de la realidad que se da en las comedias de Jardiel no puede ni debe confundirse con el escapismo decimonónico del teatro poético de la época que, lejos de proponer lo inverosímil, suplantaba la realidad por una especie de paraíso artificial, de ternurismo edulcorado, muy bien aceptado por aquellos que habían decidido considerar como optimismo su profundo y triste miedo a la realidad».

6 Tra le caratteristiche essenziali dell'*arte nuevo*, Ortega segnalava in primo luogo una tendenza alla «deshumanización [...] a evitar las formas vivas [...] a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte [...] a considerar el arte como juego, y nada más [...] a una esencial ironía [...] a eludir toda falsedad», concludendo che in sostanza «el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna» (Ortega y Gasset 1987, 54). Dice Ortega che nel secolo precedente le manifestazioni artistiche «eran [...] actividades de enorme calibre: se esperaba de ellas poco menos que la salvación de la especie humana sobre la ruina de las religiones y el relativismo inevitable de la ciencia», mentre «a un artista de hoy sospecho que le aterrará verse ungido con tan enorme misión» (81-2). In sintesi, per Ortega, «todos los caracteres del arte nuevo pueden resumirse en este de su intrascendencia, que, a su vez, no consiste en otra cosa sino en haber el arte cambiado su colocación en la jerarquía de las preocupaciones o intereses humanos» (83).

Ne consegue una «ausencia de didactismo» (Alás-Brun 1995, 47) che in Jardiel fu chiaramente manifestata nelle sue meditazioni sul teatro, come nella celebre «Interviú del editor con el autor»:

Lo primero que cuido de mis comedias es que carezcan de tesis en absoluto. La tesis significa demostración, y en Arte no se debe mostrar nada: eso queda para el álgebra, la trigonometría o cualquier otra materia igualmente siniestra. (Jardiel Poncela 1970a, 1304)

D'altro canto, come ricorda Prego (1966, 52), «la realidad que preocupaba a Jardiel era estética», posizione che lo accomunerebbe a Ramón Gómez de la Serna, propulsore di una spinta rinnovatrice e meritevole di aver conferito una dignità letteraria senza precedenti all'umorismo (Ariza Viguera 1974, 205), la figura che esercitò l'autorità letteraria più decisiva in Jardiel.⁷ Questa eredità avanguardista, tuttavia, in Jardiel si intrecciava con l'influsso del teatro comico derivante dal cosiddetto *género chico*, in particolare, con quello dell'*astracán* di Pedro Muñoz Seca ed Enrique García Álvarez che, secondo Ariza Viguera (1974, 204), fu l'autore che maggiormente influenzò il suo teatro.

Questo doppio retaggio potrebbe aver causato le frequenti contraddizioni presenti nelle sue dichiarazioni di intenti e nelle sue considerazioni sul teatro,⁸ generando anche un certo disappunto da parte della critica, come anche potrebbe aver influito sul carattere contrastante della drammaturgia dell'autore, in cui al vessillo dell'inverosimiglianza come principio guida⁹ si oppose (o si accompagnò) la presenza «de los más trillados mecanismos de viejo corte» (Sánchez Castro 2006, 158). Questo fattore lascia intravedere anche un'esigenza concreta, legata alla necessità di garantirsi il favore del pubblico

7 E non solo, giacché Gómez de la Serna fu «el maestro indiscutible, el sumo pontífice» (Burguera Nadal, Fortuño Llorens 1998, 7) per tutta la generazione di umoristi che si forma parallelamente alla *Generación del 27*. Per avvicinarsi all'idea di umorismo di Gómez de la Serna, si rimanda a «Gravedad e importancia del humorismo» (Gómez de la Serna 1930), il manifesto in cui lo scrittore espone la sua teoria rispetto al fenomeno.

8 Alás-Brun (1995, 48) segnala, ad esempio, che l'atteggiamento di Jardiel rispetto al teatro sperimentale fu decisamente contraddittorio, poiché se da un lato riconobbe l'urgenza di un tipo di teatro «para minorías», dall'altro definiva pedanti quegli autori che inducono a «huir a los públicos, colocándose a intento lejos de la comprensión de las masas»; a tale proposito, nella già citata «Interviú del editor con el autor», Jardiel si lancia in affermazioni apertamente provocatorie e ambigue: «el autor que pretenda hacer Arte no debe ir jamás a favor de los gustos del público, pero nadie, ni siquiera el autor que pretenda hacer Arte, debe olvidar los gustos del público. Ni se puede ni se debe poner uno de espaldas al público porque el escenario está de frente» (Jardiel Poncela 1970a, 1303).

9 Si vedano le sue numerose dichiarazioni al riguardo, come quella che apre il saggio intitolato «Lo vulgar y lo inverosímil»: «El incorporar la fantasía y la inverosimilitud a la escena era el blanco al que, desde mis primeros ensayos, dirigí mis flechas, haciendo diana unas veces, clavándolas en un anillo exterior otras y perdiéndolas en el vacío cuando fallaron los nervios y el pulso» (Jardiel Poncela 1970a, 501).

in un «ambiente que se mueve entre los rescoldos de una pedestre literatura de consumo popular y el advenimiento de la inquietud de los movimientos vanguardistas» (Conde Guerri 1993, 83). Di conseguenza, come indica Sánchez Castro (2006, 158) nel teatro di Jardiel:

Son innumerevoli i *gags*, i tipi e i chistes maniciati che convivono nelle sue commedie con i hallazgos più novatori e con le puerie comiche più stravaganti. Tutto ciò risponde a che il vanguardismo e il consumo popolare sono le due forze di segno contrario che determinano la produzione drammatica di Jardiel, influenzando i temi, le strutture, i personaggi, il linguaggio e l'escenografia.

Con ciò, prima di passare all'esame della commedia oggetto di questo studio, è opportuno evidenziare brevemente quelli che furono gli elementi di novità nel teatro del drammaturgo, che lo collocano in una posizione peculiare nel panorama della letteratura umoristica del secolo scorso, e che sono stati commentati e messi in luce da una parte della critica.

In un saggio di Alfredo Marqueríe (1966), uno dei pochi critici che riconoscono il valore di Jardiel dall'inizio della sua produzione ufficiale, inaugurata dalla commedia *Una noche de primavera sin sueño* (1927), l'esame degli elementi innovativi del suo teatro prende le mosse da una significativa dichiarazione dell'autore sugli inizi della sua attività drammaturgica: «Pensé que cuanto llevaba escrito, solo o en colaboración, era repugnante y mugriento; que, contra la indomable repugnancia que me causaba lo dramático, empecé a adorar lo cómico, pero 'de cierto modo'».

Quel «certo modo» a cui allude il drammaturgo, per il critico, equivaleva a un rifiuto del luogo comune e dei modelli prestabiliti sia nell'architettura sia nei dialoghi del suo teatro, cosa che, di conseguenza, chiamava lo spettatore a partecipare a un gioco bizzarro e insolito. Un gioco che si manifestava anche nello scambio dialogico e il cui primo paradigma risaliva già alla sopracitata commedia del 1927; in essa, ad esempio, quello che appare come una sorta di scioglilingua, di espediente espressivo, rivela un «encadenamiento de contradicciones reales» a cui il pubblico è stato preparato in precedenza e che ora viene condensato in una «síntesis acabada y feliz, justificada y al mismo tiempo sorprendente» (Marqueríe 1966, 69).¹⁰ Inoltre, quello che in principio si configura come il *galán* della commedia (Valentín), che sembra possedere tutte le caratteristiche proprie di una pièce «de ma-

10 Marqueríe si riferisce al dialogo tra Alejandra, protagonista della commedia, e Valentín, lo sconosciuto che si introduce a casa sua per risolvere i problemi coniugali tra lei e il marito Mariano: «ALEJANDRA. Usted quiere dormir y no tiene sueño. Mi marido tenía sueño y no dormía. Mi doncella no duerme porque yo no tengo sueño. Y yo, como no tengo sueño, no puedo dormir» (Jardiel Poncela 1960, 182-3).

rido y mujer» (71), cessa di svolgere la sua funzione tradizionale e si trasforma nel vero protagonista dell'opera, rimanendo in scena fino alla fine dell'azione, anche se travestito da idraulico. Valentín rappresenta il primo dei personaggi maschili del teatro jardielesco a costituirsi come una sorta di alter ego dell'autore, «o mejor como un sueño idealizado de lo que el propio autor quiso ser o creía que era» (72). Un altro elemento tipico e inusitato che inizia ad apparire in *Una noche de primavera sin sueño* è, come segnala Marquerié, la «aplicación del principio paradójico, tan grato a Jardiel, de que una misma causa puede producir dos efectos distintos y contrarios» (72); si configurano qui anche le caratteristiche distintive dei *tipos* del teatro di Jardiel, spesso rappresentati da *criados*, che nella meccanica del testo possiedono una certa autonomia e che, al contrario, «en otras comedias anteriores a Jardiel sólo tenían una misión accidental» (74).¹¹ *Una noche de primavera sin sueño* inaugura poi il meccanismo del *truco*, che verrà utilizzato da Jardiel soprattutto nelle commedie di tema amoroso, e che consiste nel ricorrere ai più ingegnosi stratagemmi per conquistare o riconquistare la persona amata. Tuttavia, ciò non avviene alla consueta maniera, tipica, ad esempio, degli *entremeses* o delle *comedias de enredo*, ma «con múltiples farsas encadenadas, acumuladas, encapsuladas unas dentro de otras» in cui i personaggi si trovano coinvolti per loro volontà o spinti dalla forza degli eventi.

Per Ruiz Ramón (1977, 274) gli elementi più innovativi del teatro di Jardiel risiedono nella «atemporalidad del conflicto de los personajes y tipos, del escenario, superando así todo casticismo, regionalismo o populismo»; il linguaggio, di conseguenza, rifugge dallo stereotipo e l'uso del comico di parola viene oculatamente calibrato. Ruiz Ramón mette anche l'accento sulla varietà della comicità situazionale e sulla concatenazione di circostanze inverosimili nel teatro jardielesco, elemento segnalato in modo unanime dalla critica, che tuttavia si appoggia sempre su una logica scrupolosa.¹² Quello di Jardiel, in sostanza, sarebbe

¹¹ Di diversa opinione è García Pavón (1966, 95), secondo il quale Jardiel «para conseguir sus efectos cómicos incidentales, sacrifica muchas cosas. Sobre todo los tipos. Sus tipos caracterizados por efectos externos, tics, manías y modos de hablar, carecen de profundidad. Son instrumentos al servicio del ingenio».

¹² Oltre all'originalità dei temi, del dialogo umoristico e dei personaggi, che si convertirebbero in «objetos gestuales sin psicología» - al fine di annullare «el sentimentalismo y la ternura» - tra gli aspetti più inediti del teatro di Jardiel, Ferreras (1990, 53) segnala una «renovación de la escenografía», giacché l'autore «aboga por puestas en escenas complicadas y costosas, ya que puede situar la acción en los lugares más insospechados». Gallud Jardiel (2011) dedica un ampio spazio alla descrizione degli aspetti più peculiari della rappresentazione della commedia jardielesca (oggetti di scena, mobilia, illuminotecnica, costumi di scena, scenografia) e, inoltre, include in appendice una sezione dedicata alla sua «Invención de escenografías móviles», precisando che: «no contento con la renovación de contenidos Jardiel puso su atención en la estructura externa que acompaña y envuelve al texto teatral y, para mejorarla, diseñó un teatro con escenario móvil, en el que se podían mostrar de manera consecutiva y sin interrupción más de treinta escenografías» (258).

un umorismo di matrice intellettuale¹³ che possiede elementi decisamente più astratti rispetto al teatro comico precedente, poiché in esso prende forma il «tratamiento lógico del absurdo» che spezza i legami con la tradizione e fa da apripista a un «teatro de lo irreal puro»,¹⁴ pienamente rappresentato, per Ruiz Ramón, da Miguel Mihura.

Tuttavia, è un dato incontrovertibile che Jardiel abbia occupato e continui, in una certa misura, ad occupare una posizione marginale nel panorama della letteratura spagnola del Novecento; di fatto, sono stati pochi gli studi rigorosi sulla sua produzione, anche per quello che Díaz de Castro (in Jardiel Poncela 1999, 9) definisce un «ostracismo interior», che subirono anche molti dei commediografi più innovativi della sua generazione. A questo si aggiunga, tra le altre cose, un'aperta (anche se non priva di contraddizioni) adesione di Jardiel al franquismo in cui, come segnala Huerta Calvo (Huerta Calvo, Peral Vega, Urzáiz Tortajada 2005, 378), potrebbero risiedere «algunas de las razones por las que, aún hoy [...] no ocupe el lugar que debiera dentro del teatro español contemporáneo».¹⁵

13 Nel senso che, come segnalò López Molina (2001, 5), «entendido como lo entienden Ramón y Jardiel, el humor, sin dejar de ser caldo de cultivo del arte [...] da un paso más y se convierte en una verdadera filosofía de la existencia», poiché è un segno di cultura e di sagacia che denota un atteggiamento critico nei confronti della realtà. Nella sua introduzione al romanzo di Jardiel *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (Jardiel Poncela 1988, 34), Alemany indicava che per il drammaturgo «El humor [...] es un lujo del espíritu, y no todos pueden alcanzarlo»; vale la pena citare un frammento del saggio di Jardiel intitolato «Lo sentimental y lo cómico» per esemplificare l'idea che l'autore aveva del riso, visto come uno dei più grandi doni della civiltà all'essere umano: «a nadie se le oculta que en el principio del Universo, en los tiempos oscuros y elementales de la prehistoria, existía lo dramático, pero no existía lo cómico [...] Y ha sido preciso todo el proceso gigantesco de la civilización; han sido precisos siglos de trabajo formidable y de luchas apocalípticas, de pensar, de imaginar, de calcular, de inventar, de ensayar, de tantear, de comprobar, de ejecutar mil y mil esfuerzos inmensos en todos los órdenes de la actividad humana para que del pantano tenebroso de lo sentimental o dramático brotase y emergiese la flor esplendorosa de lo cómico» (Jardiel Poncela 1970a, 398).

14 Per García Pavón (1966, 94), Jardiel riuscì a dare piena forma alla sua aspirazione di originalità solo in *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936), di cui segnaliamo la prima traduzione italiana (Jardiel Poncela 2020); per il resto, secondo lo studioso, il drammaturgo «hubo que sacrificar mucho en sus búsquedas de esta perfección del absurdo lógico», anche se, successivamente, i suoi sforzi consentirono ad altri di sviluppare e rendere più solida la formula da lui concepita. Per García Pavón (1966, 94), in definitiva, Jardiel «enseñó a desintegrar el átomo», mentre «los demás pudieron hacer la bomba atómica».

15 In un interessante contributo di Muñoz Cáliz (2001) si indica che l'affinità di Jardiel con il regime si era più che altro fondata sul «rechazo hacia las ideas socialistas y democráticas de los vencidos que en el entusiasmo hacia ninguna de las ideologías de los vencedores». Non a caso, intorno al 1947, lo stesso Jardiel manifestò il suo scetticismo nei confronti della politica, affermando quanto segue: «Jamás he sido un hombre de derechas o de izquierdas. Me gustaron siempre las ideas inherentes a los dos bandos y con su mezcla estaba hecha mi ideología ecléctica». Inoltre, la studiosa ricorda che «a pesar de haber apoyado el alzamiento de 1936 y de haber manifestado su adhesión al régimen surgido tras la guerra civil, Jardiel Poncela sufrió la prohibición de varias de sus obras y severos cortes en muchas de ellas», rappresentando l'autore più censurato «de todo el teatro de humor de raíz vanguardista» negli anni Quaranta.

1.2 *Los ladrones somos gente honrada*: genesi della commedia

Come spesso accade nel processo creativo del teatro di Jardiel, anche *Los ladrones somos gente honrada* non nacque dal nulla, ma – al contrario – fu il frutto di una ricapitalizzazione parziale di materiale già elaborato dall'autore nel tempo e in diverse circostanze. Come sempre, è lo stesso Jardiel a riferire nel preambolo della commedia, cioè, nelle «Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó *Los ladrones somos gente honrada*» (Jardiel Poncela 1970a, 155-81), quali furono le tappe del processo di gestazione dell'opera, che ebbe inizio dopo il sonoro insuccesso di *El amor sólo dura 2.000 metros* (1941),¹⁶ la prima delle sei commedie che il drammaturgo avrebbe composto in seguito all'accordo preso nel 1940 con Tirso Escudero, l'impresario del Teatro de la Comedia di Madrid, per le tre successive stagioni teatrali.

Fu proprio l'esito negativo della prima pièce a spingere Jardiel a cercare una formula vincente per fare in modo che l'esperienza fallimentare di *El amor* non si ripetesse, cosciente che «nunca es más difícil conseguir un éxito como después de haber padecido un fracaso» e che «sin embargo, nunca es más necesario conseguirlo» (Jardiel Poncela 1970a, 155); per riuscire nell'intento, la seconda commedia «debía reunir condiciones especiales de atractivo, de gracia, de interés y de popularidad» (157). Non gli fu difficile, stando a quanto riporta l'autore, trovare tra le «células primarias de argumentos» (157) che aveva in cantiere quella adatta allo scopo e che risaliva a ben quindici anni prima, quando aveva pubblicato sulla rivista *Blanco y Negro* il racconto intitolato «Una vida extraordinaria o el poder de la imaginación», poi confluito in *El libro del convaleciente* (Jardiel Poncela 2001a, 237-41). Nel racconto sopramenzionato, un uomo e una giovane dall'età imprecisabile si ritrovano sulla terrazza di una villa durante una festa; lei inizia a raccontare la sua vita avventurosa allo

16 Secondo Ariza Viguera (1974, 78-9), con questa commedia Jardiel «quiso hacer una exaltación de lo español en contra del automatismo y de los intereses materialistas estadounidenses; sobre todo, los del mundo relacionado con la publicidad y el cinematógrafo», aggiungendo che «No es una parodia, sino una crítica». L'insuccesso della pièce, dunque, sarebbe stato causato dal fatto che si tratta «de un drama sentimental con un trasfondo social [...] y este modo de realizar el teatro no iba de acuerdo con la personalidad de Jardiel ni con el público que asistía a las representaciones de nuestro autor», che, in sostanza, si era trovato di fronte a «una obra dramática cuando esperaba una comedia». Per Marquerie (1945, 22) i punti deboli della commedia «nacen de la consideración conjunta de la obra. La superabundancia de intenciones espacia y desvirtúa en ciertos aspectos la acción principal. La sumisión demasiado fiel y minuciosa al verismo del rodaje en los estudios cinematográficos, donde las escenas se desarrollan tal y como Jardiel las describe, olvida que en el artificio escénico conviene muchas veces sacrificar la verdad en aras de la rapidez»; ciò nonostante, per il critico *El amor* possiede elementi di indiscussa originalità e diede modo all'autore di correggere la sua «visión escénica» nelle successive commedie.

sconosciuto, che cede al fascino irresistibile della donna, per poi scoprire che si tratta della figlia diciottenne dei padroni di casa e che le peripezie rocambolesche che la ragazza ha riferito sono solo il frutto della sua immaginazione.¹⁷ L'argomento del breve racconto costituirà, di fatto, quello del *Prólogo*¹⁸ di *Los ladrones somos gente honrada*, a cui il drammaturgo decise di aggiungere da subito un ingrediente fondamentale, e cioè che l'uomo fosse un «ladrón de guante blanco» (Jardiel Poncela 1970a, 158) che si trovava nella villa per portare a termine un furto, piano a cui decideva di rinunciare dopo aver conosciuto la giovane protagonista ed essersene innamorato a prima vista.

In realtà, già nel 1936, Jardiel aveva iniziato a comporre una prima versione della commedia per la compagnia di Arturo Serrano (impresario del Teatro Infanta Isabel) con il titolo *Los encantos de la delincuencia*, aggiungendo alla trama un ulteriore elemento, vale a dire la figura di un membro della banda di ladri, «un ayudante, o 'consorte', como se dice en la jerga carcelaria, introducido como criado en la villa», personaggio che poi diventerà El Pelirrojo della versione definitiva. Jardiel, tuttavia, si limitò alla redazione del *prólogo*, dapprima per lavorare alla realizzazione di una serie di cortometraggi e, in seguito, per via dello scoppio della guerra civile e delle vicende personali ad essa collegate, che portarono l'autore a lasciare la Spagna

17 Per Jardiel, il suo «precioso cuento» era perfetto come inizio di una commedia, perché «en él existía un tipo de mujer, el de la joven imaginativa: y basta un tipo de mujer, o de hombre, siendo bueno, para hacer una comedia. Y si a este tipo de mujer, de apariencia complicada y exótica, pero en el fondo inocente y colegial, se le unía un tipo masculino antitético, es decir, de exterior sencillo e ingenuo, pero en realidad vivido, experto, audaz y aventurero, la comedia ofrecía el porvenir máximo» (Jardiel Poncela 1970a, 158).

18 Riteniamo che occorra precisare le ragioni della ripartizione di molte opere teatrali di Jardiel in un «prólogo y dos actos»; come indica Bobes (1993, 163), parte della critica ritiene che il *prólogo* vada considerato come un primo atto a tutti gli effetti, «puesto que [...] entra de lleno en el tema que desarrollarán los actos y no se explica por qué razón sigue ese modo de presentar las acciones»; tuttavia, per Bobes «desde la perspectiva del análisis del espacio parece adquirir sentido este modo de presentar la fábula». Prendendo a esempio i *prólogos* di *Los ladrones somos gente honrada*, *Eloísa está debajo de un almendro* e *Los habitantes de la casa deshabitada*, Bobes sottolinea che essi rappresentano «la introducción al tema desde el punto de vista de la fábula: el espectador se encuentra con una situación rara, extraña, inexplicable, que va a ser continuada y aclarada en los actos que constituyen el centro de la obra. Como tales prólogos, se escenifican con telón corto, en las primeras cajas, es decir, sin ocupar todo el escenario, y en dos de ellas», cioè in *Los ladrones* ed *Eloísa*, «se utiliza el telón de boca como elemento escenográfico para dar informes al público». Inoltre, la «escenografía correspondiente», che in *Los ladrones* suggerisce che «el patio de butacas es un estanque situado en el jardín», fa sì che «verbalmente la sala de teatro queda incorporada al escenario como espacio latente al que tienen acceso visual los personajes que se mueven detrás de las baterías». Si tratta di un meccanismo portato all'estremo nel *prólogo* di *Eloísa*, che grazie a una tecnica speculare mette in comunicazione la sala del teatro con il «salón de un cinematógrafo de barrio» (Jardiel Poncela 2011, 49) in cui si ambienta l'azione iniziale (Bobes 1993, 164).

per recarsi in Argentina.¹⁹ Terminata la guerra, Jardiel trasforma il *prólogo* della commedia in *novela corta* e, ancora una volta, attribuisce all'opera un nuovo titolo: *Diez minutos antes de la medianoche* (Jardiel Poncela 1998, 217-33), che costituì la base definitiva per la stesura del *prólogo* di *Los ladrones*, tanto che una comparazione tra i due testi rivela cambiamenti minimi, con una riproposizione fedele di buona parte dei dialoghi.²⁰

Tornando al 1941, quindi, Jardiel intraprende finalmente la stesura definitiva della pièce per Escudero, definendo le linee generali della trama e le caratteristiche dei personaggi principali.²¹ Nonostante la radicale sfiducia riguardo al successo della commedia, mostrata dalla compagnia di Escudero fin dalla prima lettura del testo, *Los ladrones* fu un trionfo, tanto che anche la critica – che, con qualche eccezione, si mostrava generalmente ostile all'autore – ne dovette riconoscere il merito.²²

19 Valls e Roas riferiscono che proprio durante il soggiorno argentino, Jardiel «dió nueve charlas radiofónicas, relatando en la cuarta de ellas el prólogo citado, con un título diferente: *El golpe de mano*» (Jardiel Poncela 2000, 48).

20 Come indicano Valls e Roas (Jardiel Poncela 2000, 49), nella stesura definitiva della commedia confluirono anche due articoli scritti da Jardiel a distanza di più di dieci anni, cioè, «Consejos para ser un buen ladrón», pubblicato tra il 26 e il 27 (Jardiel Poncela 2001a, 445-7), e «El concepto sociológico del ladrón» (Jardiel Poncela 1998, 375-8), frutto di una «conversación en San Sebastián el día de la caída de Madrid» (Jardiel Poncela 1998, 375), come indica il sottotitolo. È in questo articolo che il drammaturgo delinea l'idea generale di *Los ladrones*: l'onestà del delinquente. Per una rassegna dei testi che servirono alla composizione di *Los ladrones*, si veda anche Ariza Viguera (1974, 79-81) che, tra le altre cose, presenta una comparazione tra i dialoghi di *Diez minutos antes de la medianoche*, «donde están más definidos los antecedentes» e quelli del *prólogo* della commedia definitiva.

21 In primo luogo, l'autore decise di cambiare il titolo e sostituirlo con il «más ingenioso y más brillante: *Los ladrones somos gente honrada*». Poi, a partire dalla conclusione del *prólogo*, con «el ladrón enamorándose de la dama y renunciando por ello a dar el golpe», stabilì che nel primo atto i due si fossero sposati e, infine, che il protagonista, ormai ex ladro, dovesse vedersela «con otros ladrones, antiguos compañeros suyos». L'ultimo elemento diede origine alle successive linee di sviluppo: «que los ladrones amigos del protagonista fueran dos pobres diablos de la profesión. Que acudieran a robar a casa de su antiguo compañero. Que éste les sorprendiese en el trance, afeándoles su conducta. Que se enterase de ello el suegro del ladrón, y que éste, para no descubrir su verdadera filiación, presentara los dos *cacos* como parientes venidos a menos» e che «los dos se instalasen definitivamente en la casa, con todas las consecuencias, la principal de las cuales era que acabasen por proceder ellos también honradamente»; da qui l'idea chiave della commedia, secondo cui i ladri «resultasen honrados y que los personajes aparentemente honrados fueran en la realidad delincuentes, a los que los otros desenmascarasen en sus fechorías» (Jardiel Poncela 1970a, 170).

22 Sebbene non mancarono commenti volti a sminuirne il valore, come riferisce lo stesso Jardiel con tagliente ironia: «Cristóbal de Castro [...] sostenía que los personajes de la comedia tenían bula para hacerlo todo sin justificar nada, falsedad manifiesta, pues todo cuanto los personajes hacían estaba justificado reiterada y claramente [...] Pero este buen señor, con su manía de volverse de espaldas al escenario durante la representación, no se enteraba de las cosas más que a medias [...] En cuanto a Igoa [...] olvidaba en tal ocasión su frecuente claro juicio al empezar su crónica con estas

1.3 *Los ladrones somos gente honrada* e il genere poliziesco

Pur avendo ottenuto il successo sperato, Jardiel non esitò a definire la commedia nei seguenti termini:

Los ladrones somos gente honrada no es, ni mucho menos, mi mejor comedia; ni siquiera la incluyo en el grupo de las más próximas a la perfección [...] Es -pura y simplemente- una comedia ingeniosa y construida con la máxima habilidad técnica. Es una comedia escrita *para gustar*. Y desde ese exclusivo punto de vista, mi acierto no podía ser más grande, pues gustó, gusta y gustará mientras el Teatro sea Teatro y el público sea el público. (Jardiel Poncela 1970a, 181)

Non sorprende, dunque, che in «Lo vulgar y lo inverosímil», la prefazione a *Los habitantes de la casa deshabitada*, l'autore abbia annoverato la pièce tra le sue «comedias sin corazón» (Jardiel Poncela 1970a, 495), denominazione con cui si riferisce alle opere teatrali in cui

no fluye como en las otras ninguna corriente sentimental que fertilice su estructura, ni se hallan apoyadas [...] en ningún cimiento psicológico, pasional, metafísico o filosófico que les preste su solidez y justificación vitales. Son comedias de simple y estricta diversión, ya de tipo parodístico de toda una época, como *Angelina* [...] ya parodístico de una aberración teatral en boga, como *Madre (el drama padre)*; ya parodístico de un género, como *Los ladrones*

palabras inverosímiles en un hombre de su discreción: 'Si bien no es demasiado difícil armar una comedia policiaca...' Cuando realmente, tratándose de una trama eficaz no hay en el teatro nada, pero nada, más difícil de hacer que lo que Igoa reputaba como fácil. Obregón [...] escribía varias toninadas, como de costumbre, y repetía una vez más, creyendo, sin duda, hacerme con ello un gran daño, la risible insidia de que yo no había escrito nunca más que fragmentos de comedias. Ródenas salía del paso con cuatro camelancias acerca de lo disparatado del tema [...] Y don Jorge de la Cueva, el ilustre crítico-autor, decía -agárrense ustedes bien, señores- que 'con arreglo al procedimiento de construcción inversa usado por Conan Doyle en sus novelas, es sencillísimo imaginar una intriga interesante'. Il commento di Jardiel su quest'ultimo giudizio del critico è particolarmente degno di essere riportato: «No se me alcanza cómo a don Jorge de la Cueva le puedan ser tan familiares los procedimientos de construcción usados en la intimidad de su cuarto de trabajo por Conan Doyle, aunque quizá el novelista victoriano pudo comunicárselo [...] en uno de los infinitos viajes hechos a Edimburgo, cada lunes y cada martes, por don Jorge de la Cueva, que, como todo el mundo sabe, se pasa la vida en Escocia» (Jardiel Poncela 1970a, 179-80). Come ricorda Ruiz Ramón (1977, 269), fin dall'inizio della sua attività di drammaturgo, «Jardiel tuvo que enfrentarse con los críticos teatrales que [...] atacaron con ferocidad su teatro, en nombre, generalmente, de una concepción tradicional de la escena cómica, que no supo o no quiso ver lo que de original y de nuevo había [...] en el teatro de Jardiel». Alle critiche, l'autore rispose sempre con veemenza e in ogni preambolo alle sue commedie, come in questo caso, si riserva uno spazio per ribattere con sarcasmo, rivelando, sempre secondo Ruiz Ramón, «una especie de complejo agotador de manía persecutoria».

somos gente honrada; ya libre y exclusivamente fantásticas [...] como *Los habitantes de la casa deshabitada* y *Las siete vidas del gato*. (Jardiel Poncela 1970a, 495-6)²³

Come indicano Valls e Roas (Jardiel Poncela 2000, 50), al di là della classificazione proposta dal drammaturgo, l'opera si iscrive a pieno titolo tra le commedie «de intriga o misterio, en las que nuestro autor recurre a elementos propios de la novela policíaca clásica».²⁴

L'interesse di Jardiel per questo genere letterario affonda le sue radici agli inizi della sua attività di scrittore: si pensi che nel 1922, l'allora giovane autore aveva fondato e diretto la collana «La novela misteriosa»²⁵ e che, successivamente, si dedicò in più occasioni alla composizione di un numero considerevole di racconti e romanzi brevi ascrivibili al genere poliziesco.²⁶ La domestichezza con le dinamiche e la costruzione del racconto poliziesco permise a Jardiel di applicarne i principi alle sue *comedias de intriga*, in cui si manifesta «una perfecta fusión de lo misterioso con el humor absurdo y las situaciones ilógicas que éste provoca» (Valls e Roas in Jardiel Poncela 2000, 51), combinazione che forse motiva la scelta del sottotitolo dell'opera, cioè, «Comedia casi policíaca en un prólogo y dos actos».

Benché in *Los ladrones* sia presente il tema amoroso, o meglio quello della «regeneración por amor» (Valls e Roas in Jardiel Poncela 2000, 54) del ladro che non esita a cambiare vita per la sua amata, in questa commedia la materia sentimentale passa decisamente in secondo piano a beneficio dello sviluppo della trama poliziesca

23 Si segnala che González-Grano de Oro (2005, 316) annovera *Los ladrones somos gente honrada* tra le commedie di Jardiel che, a suo avviso, sarebbero una «muestra de un teatro equivocado, debilitado a veces por haber permitido la entrada de ciertos 'aires' viejos, por una embarullada o pobre gestación [...] por su alejamiento del Humor Nuevo». Per lo studioso, presenterebbero le stesse caratteristiche anche *Carlo Monte en Montecarlo* (1939), *El amor sólo dura 2.000 metros* (1941), *Las siete vidas del gato* (1943), *El sexo débil ha hecho gimnasia* (1946) e *Los tigres escondidos en la alcoba* (1949).

24 In questa categoria, come indicano Valls e Roas (Jardiel Poncela 2000, 50), rientrano anche *Eloísa está debajo de un almendro*, *Los habitantes de la casa deshabitada*, *Las siete vidas del gato* e *Los tigres escondidos en la alcoba*, a cui i curatori aggiungono *El cadáver del señor García*, che gira anch'essa intorno a un mistero apparentemente insolubile; segnaliamo, tuttavia, che per Marquerie (1959, 65) questa pièce andrebbe annoverata tra le «comedias de amor», in particolare, tra quelle in cui l'amore è «reconquistado por truco», giacché si tratta di una «farsa en la que el protagonista finge la muerte para no perder el cariño de la mujer con la que ha tenido un hijo».

25 Uno dei romanzi brevi che fanno parte della collana citata è presente in *Exceso de equipaje* con il titolo *El secreto de Máximo Marville* (Jardiel Poncela 1998, 113-25).

26 Basti ricordare, a titolo di esempio, *Jack, el Destripador (novela verídica)*, *Novisimas aventuras de Sherlock-Holmes*, «novela corta», oppure *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull*.

per palesarne l'idea principale che, come già detto, è quella dell'onestà del delinquente.²⁷

Dunque, nel *prólogo*, una banda di ladri sta per entrare in azione per compiere un furto in una lussuosa villa di San Sebastián, dove si sta svolgendo una festa; Daniel, il capo della banda, è riuscito a infiltrarsi all'evento sotto la falsa identità del ricco argentino Juan Torgores, grazie all'invito che gli ha procurato El Pelirrojo (il suo braccio destro), che nel frattempo si era fatto assumere come cameriere nella casa con il falso nome di Peter. Pochi minuti prima della messa in opera del piano, la comparsa di Herminia (la protagonista femminile della commedia) interrompe la conversazione dei membri della banda che stanno ripassando gli ultimi dettagli; per distrarre la giovane sconosciuta e far sì che l'imprevisto non alteri il programma d'azione, Daniel cerca di conversare con lei, ma il suo aspetto affascinante e il racconto di una vita piena di avventure iniziano a catturarlo in modo irresistibile. Grazie all'intervento di Germana, padrona di casa e (presunta) madre di Herminia, Daniel scopre infine che la giovane non è la donna vissuta che lei ha fatto credere di essere, ma che si tratta di una ragazza di soli diciotto anni e che la sua vita romanzesca non è che mera invenzione. Resosi conto, dunque, che «una inocente y fantasiosa joven ha engañado a un tipo tan curtido como él» (Valls e Roas in Jardiel Poncela 2000, 54), Daniel si lascia conquistare dalla ragazza a tal punto che decide di sospendere il piano, provocando lo sgomento dei suoi complici, in particolare di quelli soprannominati Tío del Gabán e Castelar a cui, come vedremo, spetta il ruolo di *graciosos* della commedia.²⁸

27 Secondo Marquerie (1945, 23-4), «El propósito del autor en esta obra es, como en todas las suyas, altamente difícil. Acumular elementos, datos, sospechas, pistas, personajes misteriosos, de tal manera, que al levantarse el telón en el último acto, ni un sólo espectador pueda tener la clave del asunto». Per il critico, «en lugar de hacer una parodia fácil de los dramas policíacos, Jardiel ha preferido plantear y resolver, mezclada con personajes e incidencias cómicas, una auténtica comedia de intriga y de enredo o, más exactamente, de misterio», adottando un procedimento simile a quello impiegato dal commediografo britannico Somerset Maugham, sebbene «el humorismo de Jardiel está más relacionado con la gracia española de la novela picaresca», con personaggi che «nos recuerdan a los pícaros clásicos con la natural traslación de tiempo y ambiente».

28 Come indicano Valls e Roas (Jardiel Poncela 2000, 53), i due *ladrones* «se comportan como el 'gracioso' de las comedias del siglo de oro, dando la réplica humorística al resto de personajes»; si tratta di un elemento classico che si relaziona all'uso ricorrente da parte di Jardiel del «esquema de la comedia tradicional: galán, dama y criados, junto a un grupo de personajes que ejercen el papel de comparsa cómica (amigos, vecinos)». In questo caso, il ruolo del 'criado-gracioso' è ricoperto dai *chorizos* della commedia, come avviene in altre pièce di Jardiel (si veda il personaggio di Teófilo in *Los tigres escondidos en la alcoba*, o quello del ladro Olegario di *Madre (el drama padre)*). Si segnala che Ariza Viguera (1974, 162) include i *graciosos* di *Los ladrones* nella categoria del *bufón*: «Entendemos por bufones aquellos personajes sobre los que recae la mayor parte de la comicidad o sobre los que se basa esta comicidad, sin que tengan ningún matiz peyorativo»; la scelta si deve a una necessità di differenziazione rispetto al *gracioso* del teatro classico, giacché a questa tradizione «se pueden referir aquellos casos en que esta función está desempeñada por un criado».

Dopo aver abbandonato la professione di ladro, Daniel sposa Herminia e il primo atto ci colloca a Madrid nella casa dei genitori della ragazza proprio durante la festa di nozze dei due. Cogliendo l'occasione e come forma di vendetta, El Tío e Castelar si introducono di nascosto nella casa per forzare la cassaforte e rubarne il contenuto; tuttavia, quello che in principio «parece ser el relato de un simple robo, se va a transformar en un complejo juego de misterios y de falsas identidades donde todos los personajes ocultan algo y nadie es quien dice ser» (Valls e Roas in Jardiel Poncela 2000, 56). Infatti, man mano che l'azione si sviluppa e sotto gli occhi dei due ladruncoli nascosti sotto una scala,²⁹ lo spettatore assiste a una serie di scene che rivelano gli ambigui comportamenti dei personaggi principali: Germana, la suocera di Daniel, che in combutta con uno dei domestici, Antón, cerca anche lei di aprire la cassaforte e minaccia Felipe, il marito, di rivelare un pesante segreto che lo comprometterebbe in modo irreparabile; a sua volta, Felipe è ricattato e minacciato da un misterioso personaggio di nome Díaz, mentre Herminia, nottetempo, si incontra di nascosto con quello che inizialmente si pensa essere il fantasma di doña Andrea, una governante morta mesi prima. Loro malgrado, El Tío e Castelar, testimoni involontari delle strane vicende della casa, da ladri si trasformano in detective improvvisati e contribuiranno a sciogliere i nodi dell'intricata rete di sotterfugi che vede protagonisti i personaggi presumibilmente *honrados*, grazie anche al soprannome del Tío, che fa sì che Felipe creda che lui e Castelar siano parenti poveri di Daniel, insistendo per accoglierli in casa come suoi ospiti. Insieme ai due *chorizos*, tuttavia, nel primo atto si palesa un poliziotto vero e proprio, Menéndez, deciso a indagare sulla morte della governante dopo essersi infiltrato anche lui in casa sotto le mentite spoglie di un domestico.³⁰

Il secondo e ultimo atto presenta la stessa ambientazione del precedente: siamo sempre alla festa di nozze e una delle invitate, Mon-

²⁹ Bobes (1993, 158-67) ricorda che lo spazio scenico del teatro di Jardiel è spesso plasmato dalla necessità del dinamismo: «los personajes entran y salen y se mueven continuamente, sin tregua, para conseguir un dinamismo que induce a risa». Tra le opere che presentano questa peculiarità, insieme a *Los habitantes de la casa deshabitada* e a *Eloísa está debajo de un almendro* (tra le altre), la studiosa menziona *Los ladrones somos gente honrada*; di fatto, in queste commedie «las entradas y salidas son continuas y justifican un decorado que se caracteriza por el gran número de puertas [...] y ventanas, por espacios latentes, por lugares de acecho, etc.». Questi «lugares de acecho» sono tipici della «comedia de salón para esconder al amante, para enterarse de situaciones que se desconocen, y son típicos también de la comedia de tono policiaco», in cui svolgono una doppia funzione: «la que suelen tener en la comedia burguesa como espacio donde oír sin ser visto y la de causar intriga una vez que uno de los personajes alerta al público sobre la posibilidad de que salga de allí alguno».

³⁰ Valls e Roas precisano che Jardiel, in questo caso, ha recuperato un espediente già usato in *Eloísa está debajo de un almendro*, in cui il poliziotto si fa passare per un cameriere di nome Dimas per indagare indisturbato sull'omicidio di Eloísa (Jardiel Poncela 2000, 59).

chita, si sta esibendo nel canto in onore degli sposi, proponendo un repertorio di ridicole romanze che scatenano l'ilarità del Tío e di Castelar. Tra una battuta e l'altra, i due intrattengono una conversazione con il dottor Laredo (marito di Monchita e amico di vecchia data della famiglia di Herminia) che, convinto che i due presunti parenti poveri sappiano dell'accaduto, rivela loro che doña Andrea, la governante, è morta per avvelenamento e che in molti avrebbero tratto vantaggio dalla sua scomparsa; inoltre, Laredo svela ai due l'esistenza del misterioso testamento di un certo don Rodrigo, offrendo ai singolari detective alcune importanti piste per iniziare a risolvere i misteri della trama. Lo spettacolo di Monchita è quindi interrotto da uno sparo che, con ogni evidenza, mirava a colpire Felipe; anche in questo caso è il dottor Laredo a rivelare al Tío e a Castelar che in casa la morte del suocero di Daniel farebbe comodo a molti.

L'attentato mette fine ai festeggiamenti e la risoluzione dell'intrigo, dopo l'uscita di scena degli invitati, fa un passo avanti e, al contempo, è diluita da altri imprevisti: mentre Antón informa Germana che la cassaforte è vuota, Daniel confessa a Felipe di essere un ex ladro, così come sono ladri il maggiordomo Peter (El Pelirrojo) e i due presunti parenti. Felipe, tuttavia, non si fa scalfire dalla notizia poiché, come dice lui stesso «yo, que nunca he sido ladrón profesional, no he sabido ser un hombre honrado [...] Mientras que tú, que has sido ladrón, llevas la honradez dentro»³¹ (Jardiel Poncela 2000, 283); è il preludio di una pesante confessione, differita però da un altro sparo, dal trambusto che ne consegue e da un malore di Felipe, a quanto pare causato anch'esso da avvelenamento, che non gli impedirà comunque di confidare il gravoso segreto che lo opprime: lui e Germana non sono i genitori naturali di Herminia e don Rodrigo, il fratello della vera madre, alla sua morte ha lasciato alla nipote la sua fortuna; fortuna che Felipe, spinto dall'avidità di Germana, ha in parte dilapidato. La governante, venuta a conoscenza dell'accaduto, aveva minacciato di raccontare tutto a Herminia, per poi morire avvelenata poco dopo. La scena successiva conduce velocemente all'epilogo dell'azione: scopriamo infatti che il fantasma di doña Andrea non è altri che Teresa, la vera madre di Herminia, che ha finalmente rivelato alla figlia la sua identità, e che la governante era morta per

31 Si ricorda che Daniel, come il personaggio di Santiago in *Los tigres escondidos en la alcoba*, corrisponde alla figura del ladro gentiluomo che tanto piaceva a Jardiel. Come indica Escudero (1981, 104) «se trata de personajes mundanos, con una gran desenvoltura cosmopolita, que visten elegantemente y que resultan perfectos en su profesión: robar; por otra parte, tampoco roban por el lucro que de ello se deriva, sino por un afán de aventura, y de sumergirse en situaciones peligrosas». È per questa ragione essenziale che Daniel sospende il piano del furto in casa di Herminia all'inizio della commedia, ed è per questo che Santiago «invierte el producto de todo lo robado durante años en joyas para su acompañante, lo que justifica, en ambos casos, su desprendimiento y su búsqueda en la profesión únicamente de emociones fuertes».

difendere l'eredità rubata. Anche Menéndez, dopo aver recitato la parte del poliziotto maldestro, svela ai personaggi la sua vera identità: in realtà, è l'ispettore Beringola, a cui spetta, in chiusura della commedia, ricapitolare e chiarire i punti in sospeso, grazie alle registrazioni incise su microfoni da lui nascosti che rivelano «todo lo sucedido en el salón en la última hora, es decir, durante el entreacto» (Valls e Roas in Jardiel Poncela 2000, 62).³² Le incisioni, grazie alle quali, secondo Jardiel, si raggiungerebbe il climax della commedia,³³ ci svelano infatti che Díaz è il vero padre di Herminia e che è stato lui a uccidere doña Andrea. L'espedito dei microfoni nascosti porta all'*happy ending* della commedia, giacché l'unico a subire il meritato castigo per le scempiaggini commesse è Díaz che, per una sorta di «justicia poética» (Valls e Roas in Jardiel Poncela 2000, 64), muore freddato da un colpo di pistola nel tentativo di fuggire. Valls e Roas (64), a tale proposito, ci ricordano che il lieto fine è tipico del genere poliziesco e che, con «el castigo del criminal», si ristabilisce «el retorno del orden a la sociedad».

32 Valls e Roas precisano che «Jardiel recurre aquí a un recurso estructural muy utilizado en la novela policíaca clásica al estilo de Agatha Christie: la ocultación de datos al lector, lo que impide resolver el misterio con acierto. Lo sucedido en el tiempo elidido del entreacto es desconocido para el espectador, por lo cual no puede solucionar por sí solo el misterio y debe esperar al final de la obra, cuando el inspector ofrezca la correcta solución del caso» (in Jardiel Poncela 2000, 62).

33 Per Jardiel «el éxito de una comedia o de una película depende de sus últimos diez minutos», per cui, nella scena finale di *Los ladrones*, «era preciso un acontecimiento extraordinario que elevase al máximo el interés de toda la comedia», giacché «sin este acontecimiento extraordinario [...] no hay gran éxito posible»; l'espedito impiegato dal drammaturgo, quindi, «se reducía a solucionar la comedia por medio de un disco de gramófono, en el cual hubieran quedado impresas todas las escenas que el público no conocía, por suponerse ocurridas durante el entreacto. Para ello no había sino darle la vuelta al personaje llamado Menéndez, y que en vez de ser un pobrecillo inepto para su profesión policíaca, fuese, por el contrario, un hábil policía que hubiera fingido la tontería y la ineptitud» (Jardiel Poncela 1970a, 174-5). Tuttavia, secondo Ariza Viaguera (1974, 167), «cuando nuestro autor habla del climax de sus comedias se refiere, en muchas ocasiones, a la solución de la trama y no al momento cumbre del final después del cual se baja el telón»; lo studioso afferma che in Jardiel il vero climax consiste «en un golpe cómico posterior a la solución del conflicto», che porta gli spettatori alla sorpresa «cuando estos creen que se ha acabado la obra». In *Los ladrones*, questo «golpe cómico» non risiederebbe quindi nell'escamotage del «magnetófono que aclara las conversaciones», ma nella scena di chiusura in cui El Tío e Castelar sottraggono di nascosto l'orologio al poliziotto. Infine, Pueo (2008, 142-3) ci ricorda che l'importanza attribuita al «golpe de efecto» finale, che l'autore definiva come climax della commedia, «la aprendió Jardiel a lo largo de sus dos estancias en Hollywood entre 1932 y 1935».