Biblioteca di *Rassegna iberistica* 27

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844

Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela

Con traduzione integrale di *Los ladrones somos gente honrada*

Carlotta Paratore

Edizioni
Ca'Foscari

Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

27

Edizioni
Ca'Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/

Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela

Con traduzione integrale
di *Los ladrones somos gente honrada*

Carlotta Paratore

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
2023

Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di *Los ladrones somos gente honrada*
Carlotta Paratore

© 2023 Carlotta Paratore per il testo in lingua italiana | for the Italian translation
© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition
© 2023 gli eredi di Enrique Jardiel Poncela per il testo originale | Enrique Jardiel Poncela's heirs for the original Spanish text

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

OPEN ACCESS

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il saggio pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essay published has received a favourable evalutation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
https://edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione gennaio 2023 | 1st edition January 2023
ISBN 978-88-6969-679-4 [ebook]
ISBN 978-88-6969-680-0 [print]

Il volume è stato realizzato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi Roma Tre.

Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di *Los ladrones somos gente honrada* / Carlotta Paratore — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — x + 224 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 27). — ISBN 978-88-6969-680-0.

URL https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-680-0/
DOI http://doi.org/10.30687/978-88-6969-679-4

Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela
Con traduzione integrale di *Los ladrones somos gente honrada*
Carlotta Paratore

Abstract

The theatrical production of the playwright Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) offered Spanish audiences of the time a theatre that posed a challenge of innovation based on a new conception of humour. The numerous mechanisms of the verbal humour that sustain the script constitute a real challenge in translating the keys of this comedy due to the constant alteration of the code in the different levels of the language. After outlining some essential lines concerning the author's dramaturgy, this volume will focus on one of Jardiel's most successful comedies, *Los ladrones somos gente honrada* (1941), providing the first full Italian translation of the play. The aim is to stimulate reflection on the play's translation rendering in Italian (also from a didactic perspective) based on the wide range of comic solutions adopted for the playful use of language.

Keywords Jardiel Poncela. Verbal humour. Translation. 20th century Spanish theatre. Los ladrones somos gente honrada.

Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela
Con traduzione integrale di *Los ladrones somos gente honrada*
Carlotta Paratore

Ringraziamenti

Desidero ringraziare la prof.ssa Fausta Antonucci e il prof. Simone Trecca per il loro insostituibile supporto scientifico e umano, gli eredi di Enrique Jardiel Poncela, in particolare Enrique Gallud Jardiel in qualità di rappresentante, per aver concesso l'autorizzazione a pubblicare la traduzione di *Los ladrones somos gente honrada* e il prof. Enric Bou per aver accolto questo volume nella collana «Biblioteca di *Rassegna iberistica*».

Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela
Con traduzione integrale di *Los ladrones somos gente honrada*
Carlotta Paratore

Sommario

1 Enrique Jardiel Poncela e *Los ladrones somos gente honrada* nel panorama della letteratura umoristica spagnola del Novecento 3

2 Questioni linguistiche e traduttive generali 19

3 Strategie del comico di parola e dell'uso ludico della lingua 31

4 Giochi di parole e traduzione 47

5 Conclusioni 67

6 Nota al testo e alla traduzione 71

Noi ladri siamo gente onesta
(Commedia quasi poliziesca in un prologo e due atti) 79

Bibliografia 215

Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela

Con traduzione integrale
di *Los ladrones somos gente honrada*

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).

DOI 10.30687/978-88-6969-679-4/001

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 «refugiarse en 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 intricadas 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 dramatúrgicamente 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 dramatúrgicamente 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 aterraría 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 guida[9] 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 pontifice» (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 espose 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 vació 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 innumerables los *gags*, tipos y chistes manidos que conviven en sus comedias con los hallazgos más novedosos y con las piruetas cómicas más extravagantes. Todo ello responde a que el vanguardismo y el consumo popular son las dos fuerzas de signo contrario que determinan la producción dramática de Jardiel, afectando a temas, estructuras, personajes, lenguaje y escenografía.

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 riconobbero 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 «cierto 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 Marqueríe, 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 sicología» – 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 intellettuale[13] 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 Marqueríe (1945, 22) i punti deboli della commedia «nacen de la consideración conjunta de la obra. La superabundancia de intenciones espacía 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 policíaca…' 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 dimestichezza 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 Marqueríe (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)*, *Novísimas 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 Togores, 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 Marqueríe (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 Sommerset 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 policíaco», 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'espediente 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'espediente 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 Viguera (1974, 167), «cuando nuestro autor habla del clímax 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».

2 Questioni linguistiche e traduttive generali

Sommario 2.1 Il linguaggio colloquiale e l'argot della delinquenza. – 2.2 La traduzione dei soprannomi. – 2.3 Il ricorso a *hablas ininteligibles*.

2.1 Il linguaggio colloquiale e l'argot della delinquenza

Nella produzione di Jardiel Poncela, il dialogo teatrale rappresenta il banco di prova privilegiato per la creazione di espedienti umoristici e offre un ampio ventaglio di soluzioni comiche che si manifestano tramite qualsiasi tipo di alterazione del codice a diversi livelli della lingua.[1]

Naturalmente, nell'analisi linguistica e nelle riflessioni traduttologiche che seguono si terrà sempre conto del carattere peculiare del testo drammatico, della sua doppia dimensione, quella letteraria e quella relativa alla rappresentazione, e della necessità della «representabilidad de la traducción», giacché il destinatario del testo tra-

1 In particolare, la commedia analizzata spicca per la presenza di una cospicua varietà di procedimenti del comico di parola, per cui, si cercherà di proporre alcune riflessioni su questi aspetti e sulle possibilità di trasposizione che essi presentano e che, in parte, prendono le mosse da due contributi precedenti (Paratore 2019a; 2020) in cui la commedia qui esaminata era già stata oggetto di alcune considerazioni.

DOI 10.30687/978-88-6969-679-4/002

dotto per il teatro «ha de comprender y reaccionar [...] de modo inmediato a la recepción de la traducción» (Hurtado Albir 2016, 69), fattore che ovviamente condiziona le scelte traduttive. Infatti, sia che la traduzione sia destinata alla lettura sia che sia pensata per la messa in scena, il rispetto del genere a cui il testo appartiene (la commedia) e la finalità con cui è stato composto (suscitare l'ilarità dello spettatore) non possono in ogni caso essere traditi o distorti.

In primo luogo, è opportuno segnalare alcune questioni linguistiche essenziali che si ripercuotono sulle dinamiche umoristiche del testo a livello generale. Occorre infatti evidenziare che il linguaggio usato dai *raterillos* della commedia è fortemente connotato a livello diastratico, sociolettale, mediante espedienti abbastanza tipici che, in qualche caso, accomunano i ladri ai membri della servitù e ad altri personaggi secondari.[2]

Si fa riferimento a fenomeni come il rilassamento articolatorio della consonante implosiva in posizione interna, come nei casi di «afezte», «aztuase», «afeztos» (Jardiel Poncela 2000, 193-4, 252), la perdita della consonante implosiva in posizione finale, come in «usté» (219-20, 262), «oportunidá» (252), «verdá» (255, 262), il bisillabo che si trasforma in monosillabo tramite apocope: *para* > «pa» (194, 196, 210-11, 216, 218), *tienes* > «tiés» (195), *nada* > «na» (196, 216, 218); la caduta della /d/ intervocalica;[3] l'uso improprio dei tempi verbali, in particolare, quando l'indicativo presente sostituisce modi e tempi verbali adeguati nelle ipotetiche:

> TÍO ¿Y cómo habríamos entrao entonces? Si no nos colamos aprovechando el descuidillo de esta tarde, no nos colamos. (Jardiel Poncela 2000, 211)

> CASTELAR [...] Porque al verle merodear por el jardín he pensao que era el asesino frustrao de Felipe, he sacao la pistola, y si al tirar del gatillo ne me doy cuenta que era él, lo afeito en seco. (Jardiel Poncela 2000, 288)

o quando l'infinito rimpiazza la seconda persona plurale dell'imperativo. Inoltre, segnaliamo la presenza della cosiddetta «sintaxis coloquial»[4]

2 Anche il personaggio del poliziotto Menéndez che, come già detto, prima di rivelare la sua vera identità si fa passare per un «detective chapucero [...] para ganarse la confianza de la familia» (Jardiel Poncela 2000, 62); nel secondo atto, in particolare, la parlata del poliziotto attinge a piene mani a espressioni colloquiali e termini argotici e riproduce molti dei tratti che caratterizzano quella dei *mangantes*.

3 Si vedano: «atrasao», «encantaos» (Jardiel Poncela 2000, 194-5), «azorao», «pasao» (195, 211), «demasiao» (196), «lao» (196), «invitaos», «entrao» (211), «comprobao» (213) ecc.

4 Come indica Briz (2001, 68-71), la sintassi colloquiale risponde all'assenza di pianificazione del discorso, «al escaso control de la producción del mensaje» che determina

che spesso si manifesta per elissi, seguendo un «procedimiento de organización económica del discurso» (Vigara Tauste 2005, 204) che si adegua a un principio di comodità molto frequente nella comunicazione spontanea.

Tutti gli elementi citati, oltre a caratterizzare certi personaggi per il loro livello sociale e culturale, manifestano una mimesi dell'oralità nella scrittura e, sebbene spesso non si possano riprodurre in traduzione, impongono il mantenimento con altre strategie del registro impiegato; a tale proposito, occorre specificare che, benché nella traduzione teatrale si faccia largo uso della variazione come tecnica di trasposizione, in cui «se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos […] que afectan a aspectos de la variación lingüística», tra cui il «dialecto social» o geografico, con la «introducción o cambios de marcas dialectales para la caracterización de personajes» (Hurtado Albir 2016, 271), nella proposta di traduzione della commedia e nelle considerazioni da essa scaturite questa opzione è stata esclusa per offrire un metatesto che non alterasse con un addomesticamento (linguistico e culturale) le coordinate del testo originale.

Si segnala, inoltre, che l'impiego caratterizzante di un registro volgare si palesa anche grazie alla presenza costante di termini argotici[5] o di registro familiare[6] e di innumerevoli locuzioni colloquiali[7] e

una sintassi «no convencional» e «concatenada», in opposizione alla «sintaxis incrustada del modo escrito y del registro formal». Come conseguenza «de la concatenación y acumulación de enunciados, el modo de glosar se presenta parcelado», con il ricorso frequente a un «rodeo explicativo» che causa effetti di ridondanza, in cui la rielaborazione e, soprattutto, la ripetizione si trasforma in «un recurso de cohesión». In sostanza, sempre secondo Briz (2010, 40), «la sintaxis coloquial no responde al orden lineal basado principalmente en la sucesión de una serie de constituyentes formales, sino que más bien tales constituyentes se sitúan estratégicamente a lo largo del discurso en un orden jerárquico semántico-pragmático».

5 Come ricorda Gómez Yebra, nel suo linguaggio umoristico Jardiel «no se olvida, desde luego, del argot (puesto en boca de sus maleantes de diverso pelaje)» (Jardiel Poncela 1995, 46). Allo stesso modo, Conde Guerri (1993, 94) segnala che tra i pilastri fondamentali dei suoi dialoghi umoristici, Jardiel contempla «el uso reiterado de las llamadas hablas marginales –vulgarismos, regionalismos, argot»; in un precedente contributo (Conde Guerri 1981, 38), la studiosa aveva indicato che nelle sue commedie «de misterio» il lessico impiegato dal drammaturgo «se mantiene dentro de un repertorio de expresiones de raíz flamenca y gitana […] que juegan bien con el contexto general». In *Los ladrones*, si vedano termini come: «pintarrias» (Jardiel Poncela 2000, 193), «trabajar» (200, 201, 248, 254) come sinonimo di 'robar', «afanar» (211, 247-8), «tela» (243, 249), «fetén» (244, 278), «mangantes» (246), «trincar» (252), «bofia» (252, 287), «gachó» (253), «guipar» (264) ecc.

6 Si vedano: «barullo» (Jardiel Poncela 2000, 195, 213), «bollo» (231, 253), «mandamás» (211), «chivato» (211), «hincharse» (211), «empaparse» (234), «planchazo» (263), «chufla» (303) ecc.

7 In tal senso, si potrebbero citare un'infinità di esempi; si riportano dunque solo alcuni casi: «traer de cabeza» (Jardiel Poncela 2000, 211), «sacar los pies del plato» (211), «darse el pote» (211), «en un Jesús» (212), «traerse líos» (213), «hacerse un lío» (220), «dar en la nariz» (228, 252), «salirse con la suya» (248), «dejar bizco a alguien»

che alcuni dei termini gergali che provengono dal linguaggio speciale della delinquenza, talvolta, diventano veri e propri tecnicismi del mestiere. In tal senso, si vedano termini ed espressioni come «palanqueteros» (Jardiel Poncela 2000, 246), cioè, «ladrones que utilizan una palanca para forzar puertas o cerraduras» (246 nota 42), o «tomador del dos» (Jardiel Poncela 2000, 247), sinonimo di 'carterista', che indica «todos los ladrones que roban (o toman) utilizando sólo dos dedos de la mano» (247 nota 43), o come «ser carne de quincena» (Jardiel Poncela 2000, 248), espressione dispregiativa che rimanda alla «condena de quince días» (248 nota 46). I termini e le espressioni citati sono tutti impiegati da Daniel per apostrofare El Tío e Castelar quando li sorprende a rubare a casa sua nel primo atto e, a livello traduttivo, hanno richiesto alcune accortezze:

DANIEL Traidores… ¿Esto es lo que yo puedo esperar de vosotros? ¡Mangantes! ¡Chorizos! ¡Palanqueteros…!
TÍO Eso no, Daniel…
DANIEL Eso sí. ¡Y nada más que eso!
TÍO Hemos venido a por la caja, pero sin palanqueta. Con el tanteador… Yo manejo el tanteador…
DANIEL Tú qué vas a manejar, desgraciado… Si has nacido para «tomador del dos» y no has pasado de ahí… […]
DANIEL Cuando se es como vosotros, no se presume; cuando se es carne de Comisaría y de quincena…
TÍO Daniel, yo he cumplido seis años en Ocaña.
CASTELAR Y yo tres en Santoña. (Jardiel Poncela 2000, 246-8)

Per «palanqueteros» è sembrato opportuno ricorrere a un'amplificazione («Ladruncoli buoni solo a maneggiare il piede di porco…!») per l'assenza di un equivalente che riproducesse il neologismo (il termine non è contemplato nel DLE) creato mediante il suffisso *–ero* che «En sustantivos, indica oficio, ocupación, profesión o cargo» (DLE); per «tomador del dos»,[8] al posto di un generico 'borsaiolo', privo di connotazioni, ci si è avvalsi di un termine gergale italiano incluso nei repertori lessicografici specifici, «forbice» (Ferrero 1991, 145), che indica proprio «una tecnica di borseggio che consiste nell'introdurre nella tasca o nel taschino l'indice e il medio, tenuti come una forbice aperta»:

(262), «no ver tres en un burro» (290), «partirse el pecho por alguien» (291), «pasarlas moradas» (291) ecc. In certi casi, la presenza di locuzioni colloquiali si manifesta anche nelle didascalie dell'autore: «asomar la gaita» (234), «soltar el trapo» (248) ecc.

8 Espressioni simili si ritrovano in illustri precedenti letterari, come in «Rinconete y Cortadillo» (*Novelas ejemplares*) in cui Cortadillo, riferendosi alle sue abilità di ladro, afferma: «sé la treta que dicen mete dos y saca cinco» (Cervantes 2007, 215), o come in *El Buscón* (Quevedo 1996, 68): «mi padre metía el dos de bastos para sacar el as de oros».

LO ZIO Siamo venuti per la cassaforte, ma senza piede di porco. Con lo stetoscopio… Io uso lo stetoscopio…
DANIEL Ma quale stetoscopio, disgraziato che non sei altro… Se sei capace solo a fare la «forbice» e nient'altro…

Infine, per la traduzione di «quincena», che in italiano corrisponderebbe alla «custodia cautelare di quindici giorni» (Arqués, Padoan 2012), si è invece scelta un'espressione più generica («ladri da due soldi») che consentisse di evitare l'eccessiva amplificazione che, in caso contrario, si sarebbe dovuta adottare, incidendo negativamente sulla fluidità del testo:

DANIEL Quando uno è come voi, non c'è da vantarsi; quando si ha a che fare con ladri da due soldi…
LO ZIO Daniel, io mi sono fatto sei anni di galera.
CASTELAR E io tre.

Si noti che nel TO i due ladri ribattono all'insulto di Daniel dicendo di essere stati «seis años en Ocaña» e «tres en Santoña»,[9] alludendo alla loro permanenza in carcere che, come indicano Valls e Roas, «supone penas mucho más largas» (Jardiel Poncela 2000, 248 nota 46) rispetto alla «quincena», precisazione che, per i due *raterillos*, serve a difendersi dal trattamento denigratorio e svilente del loro ex capo.

L'uso di termini argotici pone un altro problema interessante nell'ultimo atto, quando Menéndez, prima di rivelare la sua identità, ricorre a una particolare strategia: mentre continua a farsi credere un poliziotto sprovveduto, allo stesso tempo anticipa al Tío e a Castelar i risultati delle sue indagini:

MENÉNDEZ […] Vine esta mañana un momento; me puse de acuerdo con las dos doncellas para empezar las investigaciones esta noche, mezclándome con la servidumbre, y no hice más que llegar y presentarme a los dueños de la casa, como ustedes vieron, y ya me tiré la primera plancha.
TÍO ¿Pues qué plancha fue ésa?
MENÉNDEZ Que al presentarme y verles a ustedes echar a correr cuando yo dije que era policía, me creí que eran ustedes dos *chorizos*.
TÍO y CASTELAR ¿Cómo?
MENÉNDEZ Bueno; quiero decir dos rateros; es que en nuestro argot a los rateros se les llama *chorizos*. (Jardiel Poncela 2000, 288-98)

9 Come si può notare, il riferimento geografico all'ubicazione delle due prigioni, che per il destinatario della traduzione sarebbe risultato privo di senso, è stato eliminato.

In primo luogo, il caso in esame risulta interessante poiché l'argot diventa oggetto del discorso; va detto che il termine «chorizo» si ripete spesso nel testo con un valore peggiorativo, soprattutto nel primo atto quando Daniel sorprende El Tío e Castelar a forzare la cassaforte e inveisce contro di loro definendoli, appunto, due «chorizos vulgares» (Jardiel Poncela 2000, 248).

In questo caso, il poliziotto usa un termine proprio della delinquenza che, come si deduce, è stato assimilato dal gergo delle forze dell'ordine, configurandosi dunque come una parola trasversale. Nei principali dizionari bilingui, *ratero* e *chorizo* si considerano sinonimi e si traducono entrambi con 'ladruncolo', termine che può veicolare efficacemente il senso di 'ladrón que hurta cosas de poco valor', ma che non è in grado di trasmettere il carattere argotico del lemma su cui si focalizza la puntualizzazione di Menéndez.

Uno dei possibili sinonimi (colloquiali) di 'ladruncolo' è il sostantivo composto 'rubagalline', soluzione che potrebbe funzionare nella sequenza sopramenzionata, in cui Daniel, per offendere i suoi ex compagni, usa il termine *chorizos* in un contesto caratterizzato da un registro volutamente basso; tuttavia, visto che qui il personaggio del poliziotto rimanda a un uso criptico della lingua (la sua auto correzione, di fatto, indica che il termine può causare l'incomprensione degli interlocutori), la variante sinonimica 'rubagalline' non riuscirebbe a veicolare la presunta opacità del gergo e quindi sarebbe inadatta a giustificare la spiegazione del personaggio.

Per sondare le possibilità di traduzione del caso in questione, si potrebbe ricorrere a strumenti alternativi, come i dizionari dei gerghi italiani, cercando un equivalente che pur essendo, per esempio, di origine dialettale, possa considerarsi una «parola a lunga durata»[10] che si sia diffusa nell'uso linguistico a livello sovraregionale. In Ferrero (1991), come sinonimi di 'ladruncolo' si contemplano voci come «afano» (6), di origine settentrionale, che forse proviene proprio dallo spagnolo *afanar* ('robar'), «perciavèrtole», usato in particolare nel Sud Italia (252), «gratta» (derivato da *grattare*, cioè, 'rubare') (169), «gatto», voce che come indica Ferrero (158) è diffusa in tutte le regioni italiane, «mariolo» (210-11), cioè, 'canalla', 'granuja', voce più diffusa rispetto alle altre che, tuttavia, si usa spesso con intenzione giocosa e affettuosa.

Occorre precisare che i termini menzionati risultano poco comprensibili, a meno che non si ricorra alla nota del traduttore, sebbene in questo caso sia il dialogo stesso a chiarire il senso del termine; inoltre, possiedono tutti un carattere marcatamente dialettale che

10 Definizione che rimanda a «termini [...] tramandati di generazione in generazione e tuttora in uso» (Sobrero 1992, 50). Sobrero si riferisce, in particolare, al gergo giovanile, ma a livello generale lo stesso principio può essere valido per gli usi linguistici di origine argotica.

ci induce a scartarli in traduzione. Alla luce di ciò, si è optato per il termine «tagliaborse», registrato in Arqués e Padoan (2012) come equivalente di 'carterista', che sembra rappresentare una soluzione intermedia che consente di rispettare il registro senza risultare eccessivamente ostico per la comprensione; l'uso non comune del sostantivo permette infatti di mantenere quel minimo grado di opacità necessario per giustificare l'autocorrezione del poliziotto:

MENÉNDEZ […] Sono passato qui stamattina, mi sono accordato con le domestiche per iniziare le indagini stasera, mescolato tra la servitù, e appena sono arrivato e mi sono presentato ai padroni, come sapete, ho preso subito il primo granchio.
LO ZIO Di che parla?
MENÉNDEZ Quando mi sono presentato e vi siete messi a correre quando ho detto che ero un poliziotto, ho pensato che foste due *tagliaborse*.
LO ZIO e CASTELAR Come?
MENÉNDEZ Scusate, volevo dire due ladruncoli; è che nel nostro gergo i ladruncoli li chiamiamo così.

In ultimo, si segnala in questo paragrafo un altro aspetto del testo che si collega, di fatto, all'uso del linguaggio colloquiale, cioè, quello relativo al cambio di registro. Nella costruzione del dialogo comico in *Los ladrones somos gente honrada*, l'autore impiega questo espediente che, ancora una volta, ha a che fare con il livello socio-culturale dei *graciosos*, in particolare, del Pelirrojo che, dopo essersi fatto assumere come domestico nel *prólogo* per agevolare il colpo in casa degli Arévalo, nel primo atto, con il matrimonio di Daniel e Herminia, ha abbandonato anch'egli il mestiere del ladro ed è avanzato di grado. Infatti, l'ex compare di Daniel è ora diventato un maggiordomo poco indulgente che intimidisce i domestici con continui rimproveri allo scopo di tenerli sotto scacco ed evitare che contravvengano alle sue disposizioni. All'inizio del primo atto, dunque, El Pelirrojo compare in scena ostentando un atteggiamento raffinato che, tuttavia, presto cede il passo alla sua vera natura:

(Otra brevísima pausa, y por el foro aparece el PELIRROJO*. Va de mayordomo. Vestido de toda gala y con un empaque fantástico. Avanza solemnemente en dirección a la escena, estirándose los guantes; baja los peldaños y se dirige al teléfono interior del segundo derecha. Descuelga y habla, levantando una ceja con pedantería atroz.)*
PELIRROJO. ¡Oiga! *¡Alló!* ¿Cocina? *¿Cuisine? ¿Office?* Aquí es Peter, el mayordomo. Os llamo para rogaros encarecidamente que subáis al comedor, cuanto antes, el helado, porque los señores lo esperan desde hace tres minutos. *(Pausa.) Yes.* Sí. *(Pausa.) Oui*, *oui*: el helado, el *glacé*, el *ice cream*. *(Pausa.)* Eso es. *Très bien*.

> *All right*. *(Pausa.)* ¡Oíd, boceras, no me hagáis bajar ahí, porque si bajo, os voy a partir la boca a todos! ¡Y ya está aquí el helado como las balas!, ¿eh? *(Pausa.)* ¡Ah, bueno!… Bien. *Parfaitement*. *¡Okay!* (Jardiel Poncela 2000, 209)

Come si può osservare, l'uso di forestierismi nella prima parte della battuta del personaggio, che denunciano i suoi sforzi per assumere un sostenuto contegno e darsi importanza, e la presenza di un linguaggio formale («Os llamo para rogaros encarecidamente»), cozzano bruscamente con un improvviso abbassamento del registro, che provoca un contrasto comico di sicuro effetto, contrasto già insito, a ben vedere, nell'uso della seconda persona plurale rispetto alla formalità dell'espressione *rogar encarecidamente*.

2.2 La traduzione dei soprannomi

Un altro problema che si evidenzia fin dall'inizio del processo traduttivo della commedia è quello relativo alla resa degli *apodos* dei membri della banda di ladri. Come già accennato, per quanto riguarda El Tío del Gabán, poi nominato sempre nel testo nella forma abbreviata (El Tío), la traduzione è vincolata al fatto che il soprannome genera un equivoco alla fine del primo atto che si basa sul significato standard del termine, cioè quello di 'hermano de la madre o del padre', motivo per cui è stato tradotto letteralmente con «Lo Zio».

Risulta più complessa invece la resa italiana degli epiteti Pelirrojo e Castelar; nel primo caso, si tenga conto del fatto che l'appellativo in questione fu oggetto di un curioso processo di trasformazione, giacché in principio il personaggio si sarebbe dovuto chiamare El Chino, perché, come indicò Jardiel, «era así como denominábamos en la intimidad al entonces primer actor» del Teatro de la Comedia, Pepe Rivero (a cui era stato assegnato il ruolo del falso maggiordomo), «por su eterna *cara de póquer*, impasible e inalterable» (Jardiel Poncela 1970a, 171-2). Tuttavia, vista la rilevanza che nel secondo atto aveva acquisito il personaggio di Menéndez, inizialmente assegnato a Fernando Fernán-Gómez, Jardiel decise di scambiare i ruoli dei due attori, per cui «Fernangómez pasó a hacer el Chino, y Pepe Rivero se encargó del Menéndez». A quel punto, «la circunstancia de ser pelirrojo Fernangómez» spinse l'autore ad assegnare il nuovo *apodo* al maggiordomo-ladro, «con lo cual los actores que más tarde hicieron la comedia por provincias tuvieron que ponerse peluca, y al pasar la obra al cine, pintarse el pelo de amarillo» (Jardiel Poncela 1970a, 178).

In un precedente contributo (Paratore 2019a), per la traduzione del soprannome si era proposta la soluzione «Pel di Carota» che, tuttavia, a un'analisi più approfondita risulta poco funzionale, sia per la

lunghezza che, nell'economia del dialogo, inciderebbe negativamente sulla fluidità delle battute, sia per i richiami letterari che inevitabilmente evocherebbe nel lettore italiano (si pensi al romanzo di Renard) che contrasterebbero anche con la natura del personaggio, con la sua condizione di ladro di professione e con le sue caratteristiche sociolinguistiche. Per le ragioni indicate, si è scelto di adottare l'aggettivo «Roscio» per la traduzione di Pelirrojo; anche se si tratta di una voce propria dell'italiano regionale del Centro Italia, come segnala una nota della Treccani, il termine «ha anche attestazioni letterarie antiche, in testi che riproducono con intento mimetico-espressivo le parlate locali», e inoltre:

> Usare *roscio* non compromette, oggi, la comprensione della parola da parte di un non romano o non centroitaliano, in quanto l'aggettivo è stato più volte adoperato in popolarissimi film […] e in tv da comici e personaggi dello spettacolo. Certo, si può usare tranquillamente in una dimensione colloquiale, informale, familiare; oppure, se coerente al contesto, in letteratura o in un testo teatrale.[11]

Sembra dunque che, in questo caso, il contesto consenta di impiegare la soluzione senza provocare stonature, giacché il personaggio a cui il soprannome è attribuito appartiene al mondo della delinquenza, riproducendone anche a livello linguistico alcuni tratti.

Infine, è opportuno soffermarsi sulla mancata traduzione dell'appellativo Castelar, che – come indicano Valls e Roas – possiede «un claro sentido humorístico», poiché «se refiere a Emilio Castelar (1832-1899), presidente de la Primera República y famoso por sus dotes de orador»; il contrasto comico deriva dal fatto che il Castelar della commedia possiede caratteristiche diametralmente opposte, giacché manifesta un serio disturbo del linguaggio quando si innervosisce, risolvendo il problema mettendosi dei sassolini in bocca che, come ricordano Valls e Roas (in Jardiel Poncela 2000, 193 nota 4), era «el mismo remedio utilizado por Demóstenes, otro célebre orador». In un primo momento, si era pensato di optare per una traduzione che mantenesse una qualche allusione, eliminando il riferimento culturospecifico e scegliendo quindi una soluzione meno vincolata alla cultura del TO; in tal senso, uno dei possibili traducenti di Castelar sarebbe stato 'Cicerone', illustre oratore latino simbolo di eloquenza, ma il riferimento è apparso poi troppo elevato in rapporto al personaggio e quindi stridente rispetto al livello socioculturale dei *ladrones*; d'altro canto, una soluzione come 'Tartaglia', oltre a determinare la perdita del gioco allusivo, con una sostanziale esplicitazione del

11 Si desumono le informazioni da `https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/domande_e_risposte/grammatica/grammatica_693.html`.

difetto linguistico che determina il soprannome di Castelar, avrebbe evocato nel lettore italiano la maschera della commedia dell'arte, provocando così scomode interferenze. Alla luce delle considerazioni menzionate, si è scelto di mantenere l'epiteto originale, anche per non alterare le coordinate culturali del testo spagnolo; tuttavia, in un eventuale adattamento per la scena, si potrebbe senz'altro riconsiderare la traduzione del soprannome del personaggio e orientarsi su una scelta che ne conservi la funzione comica.

2.3 Il ricorso a *hablas ininteligibles*

A proposito del disturbo linguistico di Castelar e, più in generale, dell'impiego di gerghi/linguaggi inintelligibili, che rappresenta un espediente «de dilatado uso en el ambiente teatral» (Gallud Jardiel 2011, 161), esso è frequente nella produzione di Jardiel come artificio umoristico. Comunemente denominato *camelo*, questo meccanismo consiste «en creaciones léxicas arbitrarias, carentes por completo de base etimológica y fundamentadas únicamente en el tono cómico de su sonido» (Gallud Jardiel 2011, 161); tuttavia, va precisato che, mentre in altre commedie dell'autore, in effetti, non è possibile identificare i processi derivativi negli enunciati dei personaggi caratterizzati dall'incomprensibilità del loro modo di esprimersi,[12] in questo caso, talvolta, i meccanismi di formazione (o, per meglio dire, di deformazione) dei termini impiegati si possono individuare, soprattutto quando El Tío, l'unico in grado di fare da interprete al suo compare, traduce le battute di Castelar a beneficio degli altri personaggi, del pubblico e del lettore. Si vedano gli esempi seguenti:

DANIEL ¿Y el *Castelar*?…
TÍO Se ha quedao ahí, metiéndose unas piedrecitas en la boca, pa ver si así consigue hablar claro contigo, porque hoy está incapaz.
PELIRROJO Aquí viene. *(Por la derecha surge el* CASTELAR […] *Da la sensación de que habla en rumano.)*
CASTELAR Atarapaná malífico.
TÍO Esto es que te saluda.
CASTELAR Tora de tarum picitas pormoción, pero trupemenerdio todo.

12 Si pensi, ad esempio, al naufrago Heliodoro di *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, nella cui parlata incomprensibile, causata dall'oblio della sua lingua materna, possiamo rintracciare una possibile imitazione delle lingue indigene precolombiane: «HELIODORO Atajú… Atajú… Agajula… Nitacaual… Au Atajú […] Cataxa butla… Nitacaual» (Jardiel Poncela 2000, 152-3).

TÍO Dice que se ha tragado las piedrecitas y que se le traba la lengua de la emoción, pero que está dispuesto a todo.
PELIRROJO Oye… ¿Es que ahora le traduces lo que habla?
TÍO Sí. Pero cuando el párrafo es largo, le cobro una peseta.
[…]
CASTELAR Atropó mistigale turliendo turliendo; con la pandalla del droguro caresto colupinas logran dar ler otros.
TÍO Venga la peseta. *(*CASTELAR *le da una peseta, que el* TÍO *se guarda. A* DANIEL*.)* Ha dicho que él y tres hombres más de la pandilla de Isidro el *Inseguro* tienen su puesto en las cocinas. Y que, aprovechando el barullo, llegarán hasta el salón grande a ayudarte a ti y a los otros. (Jardiel Poncela 2000, 194-5)

DANIEL ¿Qué ocurre?
CASTELAR *(Precipitadamente.)* ¡Ta! ¡Ta! Mo tarutetes tetes, que se estiriciao esperigó…
TÍO ¡*Castelar,* no empieces! ¡Habla claro! […]
TÍO *(Arrancándose un botón del chaleco y dándoselo a* CASTELAR*.)* ¡Toma este botón! ¡Échatelo a la boca y desembucha!
CASTELAR *(Obedeciendo.)* Gracias. ¡Na! ¡Decía que no es na! Que no se asusten ustedes, que el que ha tirao he sido yo, pero que no pasa na. Ha sido una falsa alarma. (Jardiel Poncela 2000, 285)

Come si può osservare, negli esempi riportati si evidenziano l'agglutinazione di parti del sintagma o della parola («Isidro el *Inseguro*» che si trasforma in «droguro», «por la emoción» che si condensa in «pormoción»), l'elisione di parti della parola o del sintagma («piedrecitas» viene storpiato in «picitas»), la sostituzione della consonante iniziale, specialmente nei monosillabi: «Ta», cioè 'Na' (Nada) e «Mo», ossia, 'No', la ripetizione consecutiva di alcuni fonemi che sembra voler imitare difetti di pronuncia o gli effetti della balbuzie («tora de tarum», «tarutetes tetes»).

Fermo restando che, per lo più, in questo caso c'è bisogno di una creazione ex novo dei meccanismi di riproduzione dell'alterazione del linguaggio di cui soffre Castelar, in traduzione si è tenuto conto delle costanti segnalate nel processo di formazione e, nei casi in cui non sia stato possibile identificare una base semantica o fonetica, nella trasposizione si è cercato comunque di generare effetti comici o ridicoli giocando con i suoni, così come accade nel prototesto. Per esigenze di sintesi (sono ben nove i casi in cui nel testo si manifesta il *trastorno* di Castelar) si riporta a titolo di esempio la traduzione delle parti oggetto di analisi del primo frammento: il saluto di Castelar a Daniel («Atarapaná malífico») è stato tradotto con «Bonarà coconico», cioè 'Buonasera Malinconico', poiché si suppone che «malífico» rimandi a *Melancólico*, che è il soprannome del capo della banda. La battuta «Tora de tarum picitas pormoción, pero tru-

pemenerdio todo» è stata resa nel seguente modo: «Ho 'ngompanato piruzze permozione, però sopposto tutto», con il ricorso all'agglutinazione di *ingoiato* e *impappinato* («'ngompanato»), all'elisione di *pietruzze* («piruzze») e di nuovo all'agglutinazione del sintagma *per l'emozione* («permozione») e del sintagma *sono disposto* in «sopposto». Nell'ultima battuta («Atropó mistigale turliendo turliendo; con la pandalla del droguro caresto colupinas logran dar ler otros»), come in altri casi analoghi, non si è ritenuto necessario tradurre il disturbo linguistico del personaggio nella prima parte, giacché non si sono evidenziati i meccanismi di formazione del TO, e si segnala solo un adattamento grafico in «Atropò»; nella seconda parte, invece, si è riprodotta la deformazione del termine *pandilla* («pandalla» nel TO), tradotto con «combroccola», e l'agglutinazione impiegata nel TO in «droguro», reso con «drocuro» (cioè, Isidro l'*Insicuro*). L'agglutinazione è risultata di nuovo proficua nella rielaborazione della parte finale, con la contrazione del sintagma *che hanno il loro posto* in «caposto», di *cucina* e *confusione* in «cucisione» e del sintagma *potremo aiutare te* in «potarete».

3 Strategie del comico di parola e dell'uso ludico della lingua

Sommario 3.1 Umorismo e ironia nelle didascalie. – 3.2 Espressioni metaforiche. – 3.3 Comparazioni umoristiche. – 3.4 Il paradosso. – 3.5 Falsa interpretazione dell'enunciato. – 3.6 La ripetizione.

3.1 Umorismo e ironia nelle didascalie

Come indicato in Paratore (2021), tra le strategie che Jardiel utilizza nel processo di creazione del suo teatro comico, sia a livello letterario, come un esercizio di stile, sia a livello scenico-descrittivo, si annovera la presenza della soggettività autoriale nelle didascalie. Secondo Abuín González (1994, 200), ciò rivelerebbe una incapacità «de contenerse», un «narcisimo literario» che spinge l'autore a fare uso delle «acotaciones como vehículo de expresión propia, como una ilustración más de su elevado arte humorístico y verbal».[1]

Questa tendenza si manifesta anche in *Los ladrones somos gente honrada* come ulteriore espressione della comicità e dell'ironia e sembra collegarsi, in particolare, alle caratteristiche di certi perso-

1 È doveroso citare in tal senso il precedente valleinclaniano, in cui il testo teatrale «pasa a formar parte del medio expresivo de la persona narrativa» (Rojas Yedra 2016, 322). Sulle peculiarità delle *acotaciones* dell'autore gallego si vedano, tra gli altri, Calero Heras 1971; 1980; Palenque 1983; Segura Corvasí 1988; Urrutia 1987.

DOI 10.30687/978-88-6969-679-4/003

naggi che si distinguono per le loro funzioni comiche. In primo luogo, naturalmente, tra questi ci sono El Tío del Gabán e Castelar, la cui entrata in scena è preceduta dalle seguenti descrizioni:

> *(Por la derecha, por la franja de césped, aparece el ilustre personaje conocido por el* TÍO DEL GABÁN. *Es efectivamente, un pinta de edad indefinida, vestido con una ropa indescriptible, color de ala de mosca. También la gorra que luce ha debido de ser premiada en varias exposiciones.)* (Jardiel Poncela 2000, 193)

> *(Por la derecha surge el* CASTELAR, *otro pinta como el* TÍO, *con un gran aire de pasmado, pero que, en realidad, no tiene de pasmado más que el aire. Da la sensación de que habla en rumano.)* (Jardiel Poncela 2000, 194)

In primo luogo, a livello linguistico si può osservare una sorta di adeguamento dell'autore al registro che caratterizza i ladri, con l'uso di termini colloquiali come «pinta», cioè, «Sinvergüenza, desaprensivo» (DLE) e «pasmado», 'tonto'. L'aggettivo «ilustre» è impiegato con un'evidente funzione ironica, giacché la descrizione che segue allude all'aspetto dimesso del Tío del Gabán, al suo abbigliamento trascurato che ne denuncia le modeste condizioni; il «color de ala de mosca», ossia, «Negro, que tira a pardo o verduzco» (DLE) rimanda al tono degli abiti del ladro, sbiaditi per l'usura, e anche la «gorra que luce», che come indica Jardiel con un ironico giro di parole «ha debido de ser premiada en varias exposiciones», sottolinea l'aspetto consunto e logoro del personaggio.

La didascalia che introduce l'entrata in scena di Castelar, con l'anafora e la disposizione chiastica degli elementi («*con un gran aire de pasmado, pero que, en realidad, no tiene de pasmado más que el aire*») e con l'indicazione relativa al suo difetto linguistico («*Da la sensación de que habla en rumano*»), lungi dal limitarsi alla descrizione fine a se stessa, apporta al testo una beffarda nota di colore che strizza l'occhio al lettore, destinatario privilegiato di quelle che Issacharoff (cit. in Abuín González 1994, 199) definisce «acotaciones autónomas».

Nella didascalia che apre il secondo atto, anche Monchita, una delle invitate alla festa di matrimonio di Herminia e Daniel, e i suoi congiunti sono oggetto di una canzonatoria descrizione; non a caso, la donna fa parte dei personaggi secondari che possiedono caratteristiche umoristiche e non ha altra funzione che quella di creare un ulteriore effetto comico con la sua penosa esibizione canora in onore dei novelli sposi:[2]

2 Inoltre, come indicano Valls e Roas (in Jardiel Poncela 2000, 261 nota 3), va precisato che le due romanze che intona Monchita nel secondo atto sono anche il riflesso dell'avversione di Jardiel per «las ambientaciones musicales tópicas, propias del teatro 'asqueroso'

> MONCHITA, *que es una señora de cuarenta años muy corridos, pertenece a esa clase de mujeres que han perdido la memoria respecto al paso de los años, y vive, se viste, acciona y actúa como si tuviese quince o dieciséis.* MARITÉ, *su hija, es una chica bastante mona y bastante sosa, que no tiene otra cosa de particular que el hallarse en relaciones formales con su novio. Este novio es* MUGURUZA, *un pollo que, a su vez, no tiene de saliente sino el ser novio de* MARITÉ. LAREDO *es un caballero de unos cincuenta años, con cara de aburrido, lo que se explica uno en el acto, al saber que es padre de* MARITÉ, *futuro suegro de* MUGURUZA *y marido de* MONCHITA. (Jardiel Poncela 2000, 259)

Qui, la «proliferación de juicios de valor» che Abuín González rintraccia nelle didascalie del teatro di Jardiel sembra avere una finalità doppia: se da un lato si offre una doverosa descrizione dei personaggi, dall'altro lo si fa tramite un procedere più connotativo che meramente descrittivo; in particolare, il giro di parole di cui si serve l'autore, in fin dei conti, sembra voler mettere l'accento sugli aspetti più risibili, cosa che una descrizione nuda e cruda, priva di tratti soggettivi,[3] avrebbe reso meno efficace.

Alla fine della stessa didascalia, Jardiel torna a descrivere El Tío e Castelar con una certa carica espressiva:

> *El* TÍO *y* CASTELAR *son los únicos que han cambiado de indumento, pues van vestidos de etiqueta, con ropas que denuncian claramente que el difunto era mayor; ambos se sacuden con frecuencia grandes latigazos de coñac y se están fumando unos puros imponentes, con sortija y todo.* (Jardiel Poncela 2000, 260)

Qui si usa di nuovo un lessico colloquiale («latigazo») e si fa ricorso all'immagine iperbolica dei «puros imponentes» per sottolineare la ridicolezza della circostanza, con un'attenzione per certi particolari (si veda il riferimento alla «sortija» che i due ladruncoli si sono messi

de su época». Come lui, anche Mihura aveva impiegato «las romanzas y la música cursi en general» in *Tres sombreros de copa* con lo stesso intento derisorio; i due curatori ci ricordano anche che in quegli anni, sulla rivista *La Codorniz* «aparecieron […] varias reseñas de revistas musicales donde se ridiculizaban sin piedad todas las convenciones del género».

3 Si veda anche qui l'uso di termini colloquiali, come «pollo», cioè, 'mocito', che ha anche «un cierto matiz despectivo», come suggeriscono Valls e Roas (Jardiel Poncela 2000, 259 nota 1). Le connotazioni soggettive e umoristiche nelle descrizioni si evidenziano anche nella seguente didascalia, che risalta ancora una volta la rusticità dei *ladrones-graciosos*, in opposizione alla formalità dell'ambiente alto-borghese in cui si trovano catapultati nel secondo atto: «TÍO. *(A* LAREDO*, con quien sigue en la derecha, copazo va copazo viene, y entre chupada y chupada de puro.)*» (Jardiel Poncela 2000, 267); qui si può sottolineare un uso ironico della suffissazione («copazo») con funzione aumentativa ed enfatica, e la costruzione colloquiale «…va, …viene» con cui, anche in questo caso, l'autore si adatta al registro dei *ladrones*.

al dito per darsi un tono) che fanno parte di quella «gran cantidad de información sobre el personaje» nelle indicazioni del drammaturgo «que se perdería en la puesta en escena»[4] (Abuín González 1994, 200). Anche l'espressione «el difunto era mayor», usata per indicare «quien lleva una prenda de vestir mayor […] de lo que requiere su cuerpo» (DLE), dal tono colloquiale e, in questo caso, ironico, sposta l'esigenza concreta della descrizione su un piano soggettivo-espressivo.

3.2 Espressioni metaforiche

Tra gli espedienti di cui nel dialogo umoristico di Jardiel si fa ampio uso vi sono le espressioni metaforiche, che apportano una nota di colore al testo teatrale e che, nel caso analizzato, si relazionano al linguaggio allusivo impiegato con frequenza dai *graciosos* della commedia. Quando, all'inizio del primo atto, dopo essersi introdotti furtivamente in casa del suocero di Daniel, El Tío e Castelar vedono frustrati i loro primi tentativi di aprire la cassaforte per via degli allarmi e del Pelirrojo, ora maggiordomo della casa, i due commentano la situazione dal loro nascondiglio impiegando un linguaggio fortemente espressivo, che in questo caso svolge una funzione intensiva:

TÍO […] ¿Pues no estás viendo que en cuanto se toca una ventana o una puerta suenan timbres?
CASTELAR Y estoy esperando que, al tocar la caja de caudales, suene un pasodoble. Esto ha sido cosa del *Melancólico*. (Jardiel Poncela 2000, 211)

Inoltre, nella stessa sequenza iniziale, i due *ladrones* hanno appena assistito alla brusca scenata del Pelirrojo alla servitù, e quindi in tono canzonatorio ne commentano l'apparente compostezza, subito smentita dai modi rozzi che, sebbene l'ex ladro voglia darsi un tono, affiorano con veemenza nei confronti dei suoi sottoposti quando non eseguono i suoi ordini. Infine, anche il risentimento dei due *raterillos* nei confronti dei loro ex complici diventa un'occasione per manifestare, ora con amara ironia, un uso metaforico-espressivo della lingua:

TÍO Como que no hay hueso más duro que querer *afanar* en casa de uno del oficio, y peor aún cuando el del oficio es un ladrón de altura que se casa con una rica…, y peor todavía cuando está de mandamás en la casa un último mono de la profesión, como pasa aquí con el *Pelirrojo*, que, protegido de Daniel, de cria-

4 Si tratta di un altro aspetto controverso abbondantemente presente nelle *acotaciones* valleinclaniane, in cui il gusto per i dettagli rivela una visione cinematografica applicata alla drammaturgia. Su questo aspetto si veda Calero Heras 1980.

do chivato ha pasao a mayordomo. Y a la servidumbre la trae de cabeza, pa que no pueda sacar los pies del plato. Y así se da el pote que se da. ¿Has visto los cordones que lleva? ¿Y te has fijado que ahora se llama Peter?

CASTELAR Calla, hombre, que cuando daba órdenes mezclaba el inglés, el francés y alguna que otra frase de Cabestreros; pa no reírme he tenido que pensar en la cadena perpetua.

TÍO ¡Nos lo tienen que pagar! Lo que han hecho con nosotros nos lo tienen que pagar… Suspender el golpe de este verano, que era hincharse, *Castelar*, pa acabar el uno, casándose con la niña de la casa, y el otro, quedándose de mayordomo internacional: tú y yo, navegando por el Pacífico… y por el Paseo de Ronda… ¡Eso nos lo pagan! (Jardiel Poncela 2000, 211-12)

In questo caso, a richiamare l'attenzione è innanzitutto il termine «Cabestreros», con cui i due ladri si riferiscono «al habla bravucona de los habitantes del barrio madrileño de ese nombre, en el que se establecieron los cabestreros, conductores de reses mediante cabestros o bueyes mansos», alludendo «burlonamente a que el *Pelirrojo*, queriendo dársela de educado y culto, mezcla palabras en varios idiomas con las bastas expresiones propias de los conductores de ganado» (Valls e Roas in Jardiel Poncela 2000, 211 nota 7). Il termine in questione rappresenterebbe, quindi, una sorta di culturema, che aggiunge al commento di Castelar un elemento altamente espressivo che, tuttavia, in traduzione non è stato possibile mantenere per ragioni di ricevibilità della battuta; dunque, si è optato per una soluzione in cui il riferimento culturale lasciasse il posto a un'espressione più generica che conservasse, in ogni caso, un punto di contatto con l'originale, nel registro e nella funzione:

CASTELAR Non me ne parlare. Quando dava ordini mischiava l'inglese e il francese con espressioni da scaricatore di porto; per non ridere mi sono messo a pensare all'ergastolo.

L'espressione «da scaricatore di porto», usata spesso nella nostra lingua per indicare una persona che si esprime in modo sgarbato e villano, è sembrata idonea per conservare un legame con l'immagine a cui rimanda il termine presente nel TO, mantenendo una certa espressività che altre soluzioni alternative ('buzzurro', 'zotico' e simili) avrebbero attenuato.

Nel secondo caso esaminato, come già detto, l'allusione serve a sottolineare il risentimento del Tío, che pone l'accento sulla diversa sorte che è toccata a lui e a Castelar rispetto a Daniel e al Pelirrojo, i quali, a differenza loro, conducono ora una vita agiata e priva di preoccupazioni. Le due espressioni utilizzate per illustrare la condizione avversa dei due *ladrones* («tú y yo, navegando por el Pacífi-

co… y por el Paseo de Ronda…»), come indicano Valls e Roas «tienen el mismo sentido: vagando de un lado al otro sin hacer nada» (in Jardiel Poncela 2000, 212 nota 9); anche in questo caso, per esplicitarne con immediatezza la funzione è risultato opportuno allontanarsi dalla letteralità del testo spagnolo:

> LO ZIO Ce la pagheranno! La devono pagare per quello che ci hanno fatto… Mandare a monte il piano di questa estate, che sarebbe stato un vero colpaccio, *Castelar*, e tutto perché Daniel si è sposato con la figlia dei padroni e l'altro si è messo a fare il maggiordomo internazionale. Noi, invece, alla deriva… e con una mano davanti e l'altra dietro… Questa ce la pagano!

Nel primo caso («navegando por el Pacífico») si è scelta un'espressione di uso figurato («alla deriva») che richiama l'immagine della navigazione che, come già segnalato, nel TO allude all'inoperosità dei *raterillos* e quindi forse, per estensione, alle loro 'peregrinazioni' in cerca di fortuna; nel secondo caso («y por el Paseo de Ronda»), rimanendo nel campo semantico della cattiva sorte, si è impiegata un'espressione dal sapore decisamente colloquiale in italiano («e con una mano davanti e l'altra dietro») che ha consentito di aggirare l'ostacolo alla comprensione rappresentato dalla presenza del toponimo e di compensare il carattere evocativo del riferimento culturale con l'uso di una soluzione connotata a livello metaforico e di registro.

È opportuno menzionare in questa sezione anche la presenza di aforismi che in Jardiel «Sirven para dar un tono culto y erudito a sus personajes, aparte del humor que encierran» (Gallud Jardiel 2011, 155) e che si collegano idealmente al principio della *greguería* del maestro Gómez de la Serna.[5] In *Los ladrones* il gusto per la frase senten-

5 Escudero (1981, 46-7) sottolinea che il teatro di Jardiel non mostra «una gran similitud con el de otros dramaturgos de su tiempo» e che «el tono peculiar de su producción sólo resulta conectable con el de otro gran humorista español contemporáneo que, aunque escribió teatro, no destacó precisamente por su labor teatral: Ramón Gómez de la Serna». Di fatto, «leyendo el teatro de Jardiel son miles los momentos en los que las réplicas dadas por los personajes resultan perfectas greguerías, formas que también emplea en el resto de su producción». Conde Guerri (1993, 95), d'altro canto, ricorda che una delle novità più significative della comicità di Jardiel consiste nel passaggio da un umorismo linguistico a un umorismo «de raíz ideológica, evolucionando desde el chiste verbal al chiste de ideas»; questo processo evolutivo si manifesta, in prima battuta, «en comparaciones y metáforas» plasmate sulla base di una «asociación de elementos dispares, en la conexión de seres y objetos cuyas claves de contacto responden a un juego imaginativo». L'influenza del saggio sulla *Deshumanización del arte*, già segnalata nell'introduzione, fu decisiva in questo modo di procedere alla creazione della metafora, di cui Ortega y Gasset aveva indicato il ruolo fondamentale «en el arte nuevo»; Conde Guerri, tuttavia, menziona anche il riferimento a Gómez de la Serna, giacché «su influencia volvió a hacerse notar, ahora en el plano lingüístico» in Jardiel che, pur non raggiungendo «la profundidad ideológica de la greguería […] manejó el humorismo aproximándose a la metáfora como un modo de sentir la realidad», processo che trova

ziosa si condensa in due momenti; il primo si colloca nel *prólogo* ed è Daniel a farsi veicolo di tale espediente quando, per distrarre Herminia e ricondurla nella villa affinché il furto possa compiersi, cerca di rendersi interessante ai suoi occhi: «Alguien ha dicho que la luna está tan pálida porque hace exclusivamente vida de noche» (Jardiel Poncela 2000, 198). Valls e Roas segnalano che l'aforisma utilizzato da Daniel compare anche in *Máximas mínimas* (Jardiel Poncela 2001b, 52), tanto che secondo i due curatori «ese alguien al que se refiere Daniel es, evidentemente, el propio Jardiel, a quien le gustaba autocitarse en sus obras para crear un guiño humorístico con el lector/espectador» (in Jardiel Poncela 2000, 198 nota 13).

Il secondo esempio di aforisma compare in una battuta di Castelar ed è forse più interessante, perché si basa su un doppio senso:

TÍO A que me parece a mí que Daniel no se ha casao pa dar ningún golpe. Que se ha casao por mor del cariño y que se ha precipitao un poco al casarse, *Castelar*…
CASTELAR Todo el que se casa se precipita. (Jardiel Poncela 2000, 228)

In questa massima si condenserebbe «la negativa visión que tenía Jardiel del matrimonio» (Valls e Roas in Jardiel Poncela 2000, 228 nota 25), che qui si manifesta grazie alla polisemia del verbo *precipitarse*, usato nella sua doppia accezione di 'obrar con precipitación' e di 'caer', 'arrojarse'.

3.3 Comparazioni umoristiche

Un altro aspetto relativo al comico di parola nel teatro di Jardiel è quello delle comparazioni umoristiche. In *Los ladrones* questo espediente è abbondantemente utilizzato, quasi sempre dai *graciosos* della commedia e con una finalità espressivo-allusiva.

Dopo aver assistito dal loro nascondiglio ai tentativi di Germana di aprire anche lei la cassaforte e ad altri comportamenti sospetti dei protagonisti, i due commentano gli accadimenti di cui sono stati involontari testimoni e, alla fine, Castelar chiude le riflessioni sue e del suo compare nel seguente modo:

«en la estructura dialogada» il mezzo di espressione più congeniale ed efficace. Infine, a proposito dell'influenza di Gómez de la Serna sugli autori della *Otra generación del 27*, Llera (2001, 466) ricorda che la *greguería* «contagia a poetas y dramaturgos», ma che «múltiples ejemplos pueden localizarse asimismo entre prosistas como Benjamín Jarnés, Juan Chabás, Max Aub, José Bergamín, Antonio Espina o Antonio Botín Polanco».

CASTELAR Y ya habrás visto que, quitao Daniel, que se ha tirao pa la honradez como quien se tira a un pozo, el que más y el que menos sólo piensa en la caja de caudales. (Jardiel Poncela 2000, 229)

La comparazione, in questo caso, è giocata anche sul doppio senso, poiché il verbo *tirar* è usato nel primo caso come sinonimo di 'tomar una dirección' e, per estensione e a livello figurato, con l'accezione di «Tender, propender, inclinarse» (DLE); nel secondo, invece, è impiegato come sinonimo di 'lanzarse', alludendo al fatto che Daniel sembra l'unico a non avere un doppio fine e a comportarsi in maniera *honrada*, mentre i membri della rispettabile famiglia di cui ora fa parte, paradossalmente, non sembrano così virtuosi. Stando così le cose, per i due *ladrones* l'incondizionata rettitudine del loro ex capo, metaforicamente, ne offuscherebbe la ragione, conducendolo a una cieca 'caduta' in errore. Questa similitudine giocata sulla dilogia è stata resa nella proposta di traduzione con il verbo *buttarsi* che, come nel TO, riproduce la stessa ambiguità, visto che è interpretabile sia nell'accezione di 'tendere, volgersi a qualche cosa' sia in quella di 'lasciarsi cadere':

CASTELAR Insomma, avrai notato che, tranne Daniel, che si è buttato sull'onestà come chi si butta dalla finestra, chi più chi meno, pensano tutti alla cassaforte.

Tra i casi ascrivibili alla similitudine come manifestazione della comicità, si riporta un altro esempio estrapolato dal secondo atto; ancora una volta è uno dei due *chorizos*, in questo caso El Tío, a utilizzare questo espediente:

TÍO Pues entonces aguanta mecha, hija, y resígnate a perder el novio. *(Dispuesto a sacar de mentira verdad.)* Antón la prefiere a ti y la señora está loca por él…
ADELCISA *(Saltando.)* ¡Qué va a estar!
TÍO *(Apretando el tornillo.)* Lo quiere de veras; te digo yo que lo quiere de veras, Adelcisa.
ADELCISA ¡Mentira!
TÍO A ti te molesta oírlo, pero está por él que se monda. Por eso ha llegao a lo que ha llegao; porque para ella no hay en el mundo otro hombre más que Antón. […]
ADELCISA *(Estallando al fin.)* ¡Ella ha llegado a lo que ha llegado porque necesitaba alguien que le ayudase a largarse con el dinero! […] ¡Y cuando haya conseguido largarse con el dinero, a Antón le dará un puntapié!
TÍO *(Poniéndose de pie como electrizado.)* ¡¡Ya!!
ADELCISA *(Sorprendida.)* ¿Eh?

TÍO *(Deslumbrado por su descubrimiento.)* ¡¡Visto!! ¡Ya no hace falta que hables más! Ya me has dicho lo que yo quería. ¡Un día me va a estallar la cabeza de tanto talento! ¡Un día se va a oír un ruido tremendo y va a ser que el talento me ha salido de pronto de la cabeza, como si fuera el chorro de un sifón! ¡Lo veo! ¡Lo veo todo claro…! Lo veo todo más claro que el caldo de un asilo… (Jardiel Poncela 2000, 277)

Calatosi totalmente nel ruolo di detective, El Tío cerca di ottenere dalla cameriera Adelcisa le informazioni mancanti per arrivare alla soluzione degli intrighi della casa; Antón, uno dei domestici e fidanzato di Adelcisa, come già detto, è in combutta con la padrona di casa, che, approfittando della sua posizione, esercita su di lui il suo fascino e lo sfrutta per portare a segno l'apertura della cassaforte per appropriarsi del suo contenuto. Quindi, per far parlare la cameriera, El Tío mette il dito nella piaga e alla fine ottiene da lei la conferma dei suoi sospetti, prorompendo in un'esaltata manifestazione di giubilo che anche qui si serve, umoristicamente, della comparazione per infondere al discorso una coloritura comico-espressiva, giacché la *claridad* con cui ora il personaggio vede il quadro della situazione è paragonata da lui al «caldo de un asilo», vale a dire, alla trasparenza di una brodaglia senza sostanza. L'effetto della comparazione, per di più, è acuito dalla precisazione comica «de un asilo», la quale si focalizza su un dettaglio apparentemente superfluo ma che, in realtà, rende più suggestiva e, allo stesso tempo, più concreta (nonché ironica e, per così dire, prosaica) l'immagine evocata dal personaggio.

Infine, è opportuno menzionare un altro caso di comparazione umoristica impiegata dal Tío per riferirsi a Eulalia, da lui soprannominata «la doncella llorique» (Jardiel Poncela 2000, 291) quando, sempre nel secondo atto, il ladro scopre che la governante è stata avvelenata con il *pantopón* che, come in italiano, è il nome commerciale di una miscela di alcaloidi dell'oppio con caratteristiche analoghe alla morfina, adoperata come tranquillante o come analgesico. Dopo aver appreso che Eulalia, come lei stessa confessa ignara, usa il farmaco in abbondanza per calmarsi quando è in preda alle sue crisi di pianto, El Tío presto capisce che l'assassino di doña Andrea deve averlo sottratto furtivamente dalla stanza della domestica, e che non può essere stata lei a commettere il crimine perché, come suggerisce la similitudine, «es más tonta que una 'kermesse'»:

TÍO Esa chica tiene Pantopón pa despoblar Australia, pero no es posible que haya sido ella la que envenenó a doña Andrea, porque es más tonta que una «kermesse». (Jardiel Poncela 2000, 282)

Il termine sarebbe utilizzato qui come sinonimo di «fiesta popular al aire libre, con bailes, rifas, concursos, etc.» (Valls e Roas in Jardiel Pon-

cela 2000, 282 nota 19), accezione che d'altronde conserva anche in italiano, in cui talvolta si usa come sinonimo di 'sagra di paese', soluzione che è stata impiegata in traduzione per rendere il senso più accessibile.

3.4 Il paradosso

Un ulteriore elemento che spicca nel dialogo umoristico del nostro autore è quello che riguarda la presenza del paradosso, che conduce spesso a macroscopiche contraddizioni.[6] In *Los ladrones* il principale veicolo di questo espediente è Castelar che, di pari passo con il suo *trastorno* linguistico, manifesta in alcune occasioni anche una sorta di confusione dei piani del reale, che si esplicita in particolare quando parla della sua famiglia:

GERMANA Dos..., veintitrés..., cincuenta y uno... *(Intenta abrir la caja sin conseguirlo. Furiosa.)* ¡No se abre! ¡¡Es falsa!! ¡También ésta es falsa! ¡¡Me ha engañado otra vez!! *(Corriendo la trampita y colocando el cuadro.)* ¡Con cien vidas no paga lo que yo estoy pasando! *(Va hacia el foro centro.)* ¡Ni con cien vidas! ¡Ni con cien vidas!... *(Se retoca la cara, hace un esfuerzo para adoptar un aire tranquilo y se va, foro centro.)*
TÍO *(Saliendo con Castelar.)* ¿Has visto?
CASTELAR ¿Y ésa quién es?
TÍO La dueña de la casa. La madre. La suegra del *Melancólico*.
CASTELAR ¿Y qué líos se trae?
TÍO ¡Cualquiera sabe!
CASTELAR Pues a mí sí me gustaría saberlo, porque estos barullos caseros me entusiasman; me viene de familia, porque como mis padres no se conocieron hasta cinco años después de nacer yo...
TÍO Bueno, deja en paz a tus padres y vamos con la caja. (Jardiel Poncela 2000, 212-13)

6 Come suggerisce Sánchez Castro (2006, 179), in Jardiel il paradosso è il «producto de una visión distorsionada de la realidad en que están inmersos los personajes», ha origine «del absurdo base» e contribuisce ad alimentare la «comicidad de la acción», precisando che, sebbene nelle commedie dell'autore il paradosso sia più frequentemente situazionale che linguistico, spesso «la contradicción tiene un evidente respaldo verbal. El humor que genera la contrariedad de pensamientos es un recurso muy fecundo en Jardiel pero sus paradojas resultan realmente cómicas porque no se trata de simples enfrentamientos entre opuestos»; di fatto, come sottolinea la studiosa, l'efficacia di questo espediente sta nel fatto che il grado di intensità delle contraddizioni del dialogo jardielesco, «al estar incluidas dentro de un marco inverosímil, [...] se ve reducido porque están regidas por una lógica interna impuesta por una nueva forma de ver la vida; de ahí que sólo resulten paradójicas si se comparan con la realidad del lector/espectador pero no respecto a la realidad de los personajes afectados». Sánchez Castro avverte che nella sua analisi di una selezione di commedie di Jardiel il paradosso è riconducibile a due tipologie: «las absurdas relativas y las absurdas totales».

Siamo all'inizio del primo atto e i due *raterillos* hanno appena assistito al tentativo fallito di Germana di aprire la cassaforte e alla sua furia quando capisce che il marito, Felipe, le ha indicato una combinazione falsa. Come sempre, i due personaggi commentano l'accaduto e Castelar non perde occasione per manifestare quello che, secondo Valls e Roas (in Jardiel Poncela 2000, 213 nota 12), è un esempio di «humor disparatado que caracterizó a los escritores y dibujantes que colaboraron en la revista *La Codorniz*».[7]

Un caso analogo si ripete sempre nel primo atto in una delle sequenze in cui, ancora una volta, i due *graciosos* fanno un commento e, al contempo, una sorta di sintesi dei sospetti accadimenti di cui sono testimoni:

> TÍO *(Saliendo de debajo de la escalera, seguido de* CASTELAR.*)* Tenía razón el criao aquel, *Castelar*. En esta casa hay mucho tomate…
> CASTELAR Hombre, esto es la huerta de Murcia. Pero a mí las familias así son las que me enamoran. Por algo mi abuelo paterno estuvo seis años creyendo que mi abuela era una señora, que luego resultó ser mi tía. Y si es mi abuelo materno, pues aquél…
> TÍO ¿Vas a dejar ahora en paz a tus abuelos?
> CASTELAR Nunca encuentras tú ocasión pa hablar de mi familia. ¿A qué viene ese mal humor, con la noche que nos estamos pegando y habiendo averiguao, pa postre, la combinación de la caja? (Jardiel Poncela 2000, 227-8)

Anche in questo caso, Castelar collega i misteri della casa degli Arévalo alle strambe vicende della sua famiglia, che lungi dall'essere presentate secondo la logica, generano ancora la contrarietà del suo compare, costituendo un altro esempio di «humor *codornicesco*» (Valls e Roas in Jardiel Poncela 2000, 228 nota 24).[8]

È sempre Castelar, infine, a farsi veicolo di un altro paradosso che, in questo caso, è sia logico sia linguistico, giacché si basa anche su un'espressione il cui uso risulta inappropriato al contesto:

---

7 I due curatori segnalano, tra gli altri, un caso molto simile di *chiste* presente nell'autobiografia di Mihura, in cui l'autore afferma: «los primeros años de mi vida los pasé en casa de mis abuelitos […], pues entonces no existía la costumbre –ahora tan generalizada– de tener padres, y los niños sólo teníamos abuelos» (Mihura 1998, 29).

8 Di cui, anche in questo caso, come segnalano Valls e Roas (Jardiel Poncela 2000, 228 nota 24), si ritroverebbero esempi affini in Mihura, in particolare nella già citata autobiografia *Mis memorias*. Per quanto riguarda l'umorismo *codornicesco*, secondo Alás-Brun (1995, 91), esso rivela i suoi legami con il teatro dell'assurdo poiché prende di mira alcuni aspetti della società e la loro inautenticità, vale a dire: «el conformismo irreflexivo, la falsedad de las convenciones sociales, la cursilería, la trivialidad de las emociones, el sentimentalismo, la banalidad y falsedad sustancial de las relaciones humanas (especialmente a través del lenguaje, formado por clichés que han sido vaciados de su sentido); en el fondo, la falta de autenticidad del individuo bajo el peso aplastante de una sociedad inmovilista y excesivamente codificada».

TÍO […] es usté un tío grande, señor Laredo. *(A* LAREDO.*)* Usté seguro que cuando mate a un enfermo, va y dice: «Lo he matao». *(A un gesto de* LAREDO.*)* Bueno: no lo dice usté por mor de la cárcel, pero lo piensa, vamos; y no anda con la copla de que si el corazón no aguantó, o que si el hígado se declaró en huelga. Sino que dice: «Me lo he cargao yo por berzas». ¡Como debe ser!

CASTELAR Como debe ser, sí, señor. Y si el enfermo la ha diñao, pues culpa suya ha sido, por no llamar a otro médico más perito mecánico. (Jardiel Poncela 2000, 264)

Siamo all'inizio del secondo atto; El Tío e Castelar stanno conversando con il dottor Laredo, che suscita subito le simpatie dei due *ladrones*, e l'occasione diviene un pretesto per manifestare la visione negativa della medicina e dei medici che, con grande frequenza, si palesa nella produzione di Jardiel.[9] Castelar chiude le riflessioni del compare alludendo all'assurdo postulato secondo il quale, se il paziente muore, la colpa è del malcapitato che si è rivolto a un medico poco capace, invece di affidarsi a «otro médico más perito mecánico»; l'immagine suscita una brusca contraddizione, che ha senz'altro uno scopo umoristico e che forse si riconduce anche all'ignoranza dei *graciosos* o, comunque, al gusto che manifestano per il linguaggio allusivo, già evidenziato nelle pagine precedenti. Come si vede, l'incompatibilità è qui generata dall'associazione tra la professione medica e l'espressione «perito mecánico», che, naturalmente, rimanda ad altre abilità e ad altri ambiti professionali.

3.5 Falsa interpretazione dell'enunciato

L'ambiguità potenziale che può manifestare un determinato contenuto proposizionale porta spesso, nel teatro di Jardiel, alla violazione delle massime conversazionali.[10] È in questa ottica che deve in-

9 Secondo Escudero (1981, 40), «globalmente consideradas hay dos profesiones que siempre aparecen ridiculizadas» nella drammaturgia di Jardiel, quella dell'avvocato e del medico; sulla seconda, la studiosa segnala che l'autore «no tenía gran fe en los profesionales de la medicina y en su teatro aparece bien patente tal fobia». Gallud Jardiel (2011, 126), tuttavia, precisa che «su aversión por ellos es, digamos, una pose literaria», anche se «es cierto que los presenta siempre bajo una luz negativa», giacché «recalca su ignorancia y sus diagnósticos son siempre erróneos». Senza alcuna pretesa di esaustività sull'argomento, ci si limita a ricordare che quella del medico era una delle principali figure oggetto di satira nel Siglo de Oro; si pensi, ad esempio, a Quevedo e alla sua *galenofobia*.

10 Di fatto, come segnala Sánchez Castro (2006, 186), «siguiendo la teoría de las máximas conversacionales y el principio de cooperación de Grice, en las obras de Jardiel se hallan frecuentes violaciones de este principio y de estas máximas. Son diversas las ocasiones en que los personajes, en sus intervenciones dialogadas, no cumplen el principio de cooperación al ser más o menos cooperativos de lo requerido por la situación comunicativa, o violan una de las máximas de cantidad, cualidad, relación o modo». Sul

tendersi la presenza della falsa interpretazione dell'enunciato, che dà luogo a scambi in cui, per diverse ragioni e con distinte finalità, la comunicazione è interrotta, umoristicamente, da un'apparente insensatezza. È il caso del breve interrogatorio a cui El Pelirrojo sottopone Antón nel primo atto:

PELIRROJO *(Viendo el cuadro torcido.)* ¡¡¡Eh!!! ¿Y ese cuadro? ¿No has tocado tú ese cuadro hace un momento?
ANTÓN No, señor.
PELIRROJO *(Mirándolo fijo.)* ¡A ver!… Mírame fijo. Más… *(Lo mira muy fijamente.)* ¿Ese parpadeo es nervioso?
ANTÓN No, señor. Es de herencia. A mi hermana le da por guiñar un ojo, y todas las palizas que le atiza su marido son por culpa de eso.
PELIRROJO Respiras muy seguido.
ANTÓN Es que cuando dejo de respirar, me asfixio. (Jardiel Poncela 2000, 214-15)

L'incongruenza si manifesta in particolare nelle battute finali in cui, di fronte all'osservazione del maggiordomo («Respiras muy seguido»), la risposta del cameriere («Es que cuando dejo de respirar, me asfixio») sposta il piano dello scambio sull'aderenza al significato più immediato e la sua interpretazione, dunque, conduce all'ovvietà. L'aspettativa dell'interlocutore (e anche del lettore/spettatore) è quindi disattesa, poiché il commento del Pelirrojo, in questo contesto, avrebbe dovuto sollecitare una replica totalmente differente, rimandando, per esempio, alla tensione che può causare affanno.

Anche nel secondo esempio proposto la domanda ottiene una risposta non convenzionale, qui per esplicita intenzione da parte dell'interlocutore di evidenziare con amara ironia il suo fallimento. Infatti, siamo nel secondo atto e il poliziotto Menéndez offre un'immagine di sé poco edificante, affinché i due *raterillos* lo credano un inetto:[11]

TÍO Sus investigaciones sobre doña Andrea, ¿cómo van?
MENÉNDEZ No van de ninguna manera. ¡Pero si he perdido la noche en tonterías! Aquí debía estar Beringola, a ver si seguía diciendo que yo sirvo para policía. (Jardiel Poncela 2000, 289)

ruolo della violazione dei principi conversazionali nell'ironia e nell'umorismo, si veda Ruiz Gurillo (2012, 140) che, tra le altre questioni, specifica che i due fenomeni sono entrambi «hechos pragmáticos», ma che «en la ironía se infringe primordialmente el principio de Cantidad; en el humor, el principio de Informatividad».

11 Gallud Jardiel (2011, 134) commenta che «siendo frecuentes en Jardiel los delincuentes, la presencia de policías era una necesidad automática» e che «los policías jardielescos suelen ser sagaces, aunque disimulen su penetración con aire de despistados».

La replica attesa, in questo caso, presupporrebbe una semplice risposta affermativa o negativa, basata sul valore modale del «cómo» («¿cómo van?») e sull'accezione del verbo *ir* come sinonimo di 'progresar'; tuttavia, Ménendez riprende il «van» dell'interrogativa del Tío («No van») e la ripetizione si fa dunque veicolo della rottura del meccanismo conversazionale e del normale andamento dello scambio dialogico.

3.6 La ripetizione

A metà strada tra la «repetición de estructuras» e le «precisiones cómicas», seguendo la classificazione di Sánchez Castro (2006, 170, 181), si collocano gli enunciati di alcuni personaggi in cui la reiterazione e la specularità svolgono una funzione comica, dando vita a effetti di *enredo* linguistico. Il primo esempio ci mostra l'entrata in scena di Eulalia, che nella commedia rappresenta il veicolo con cui l'autore ottiene «sus efectos cómicos incidentales» attraverso i suoi «tipos [...] casi siempre caracterizados por efectos externos, tics, manías y modos de hablar» (García Pavón 1966, 95):[12]

PELIRROJO ¿Eh? *(Se vuelve rápidamente hacia la izquierda, donde ha sonado la voz, pero le despista la presencia de* EULALIA*. Es una doncella que aparece por la puerta del foro izquierda superior; tiene veinte o veintidós años y un aire muy sentimental. Viene enjugándose los ojos con un pañuelo.)* ¡Eulalia! ¿Acabas tú de decir algo?

EULALIA ¿Cómo, señor Peter?

PELIRROJO Que si acabas tú de decir algo. Que si has hablado sola hace un instante...

EULALIA ¡¡Que si he hablao sola!! ¡¡Seguro que he hablao sola!! *(Echándose a llorar.)* ¡¡Ay, qué desgracia más grande, que ya hablo sola!! *(Bajando a la escena.)* ¡Otro motivo pa llorar! Hay días que no da una abasto. ¡Y menos mal, señor Peter, que a mí llorar me alimenta y me deja los nervios tan a gusto, que hay

12 Oliva (1993, 220-2) precisa che questo «catálogo de tipos» non è costituito da «grandes personajes»; si tratta, per lo più, di «ladrones buenas personas –que se equivocan al hablar cuando se ponen nerviosos» come nel caso di Castelar, o di «gentes que entran por las ventanas para solucionar la vida de otros, hasta criados de todos los moldes y gustos», tra i quali lo studioso annovera a titolo di esempio «el educadísimo Oshidori de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, o la marquesa Pepita, también criada en la misma obra, o Julia, lectora empedernida de folletines [...] en *Margarita, Armando y su padre*, o la olvidadiza Mónica de *Blanca por fuera y Rosa por dentro*, o lloronas» come la Eulalia di *Los ladrones somos gente honrada*. In questa nutrita «fauna» si trovano, dunque, «personajes cargados de elementos humorísticos, en sí mismos, portadores de chispeantes textos, inmersos en curiosas situaciones. Todo ello da, en palabras de Ramón Gómez de la Serna, 'otro tipo de teatro grotesco español, conglomerando conflictos más allá del conflicto'».

mañanas que hasta que no lloro un rato no puedo ni limpiar el polvo; porque está bien visto que yo, cuando no tengo un motivo pa llorar, es porque tengo dos; y cuando no tengo dos, es porque tengo tres! *(Se ha sentado en un sillón de la izquierda.)*

PELIRROJO ¿Y hoy, cuántos has tenido?

EULALIA Hoy he tenido siete. Ayer no tuve más que cuatro.

PELIRROJO Es que era martes.

EULALIA Pues el domingo tuve once.

PELIRROJO El domingo es siempre mejor día.

EULALIA …y en el momento de acostarme no tenía ningún motivo pa llorar, pero de acordarme de los once que había tenido, se me saltaron las lágrimas y me resultó la docena.

PELIRROJO Vives como quieres, Eulalia. ¿Y eso te ocurre desde hace mucho?

EULALIA De niña ya era algo llorica; pero luego me ha ido creciendo con los años. Ahora que así, en gran escala, lo que se podría llamar el llanto navegable, ése no me ha empezado hasta que vine a servir a esta casa. Porque una no quiere decir na, y, a fuerza de empapar pañuelos y de escurrir pañuelos, va tirando; pero ¡en esta casa se ven cosas pa que la instalen a una grifos, señor Peter!… *(Llora.)* (Jardiel Poncela 2000, 217-18)

Come si può osservare, Eulalia rientra a pieno titolo in quella «variedad de neuróticos y maniáticos» (Gallud Jardiel 2011, 138) che popola la galleria di personaggi secondari nella drammaturgia di Jardiel, nel suo caso poiché anche l'evento più banale rappresenta un'occasione per piangere. Qui la ripetizione si interseca con l'intensità crescente degli elementi («porque está bien visto que yo, cuando no tengo un motivo pa llorar, es porque tengo dos; y cuando no tengo dos, es porque tengo tres!»); le successive puntualizzazioni di Eulalia, sollecitata dalle domande del Pelirrojo che, in tono burlone, l'asseconda nei suoi calcoli assurdi e puntigliosi per quantificare quante volte ha pianto negli ultimi giorni, amplificano l'effetto del meccanismo. Ciò avviene anche grazie alle osservazioni altrettanto paradossali del maggiordomo, con cui si mettono in relazione i giorni della settimana con un minore o maggiore livello di intensità e frequenza dell'iperbolico «llanto navegable» di Eulalia, soprannominata poco dopo dal Pelirrojo, in tono di scherno, «Doña Cañerías» (Jardiel Poncela 2000, 224).

Le continue entrate e uscite dei personaggi offrono l'occasione per inserire un altro meccanismo di reiterazione, stavolta per bocca del Tío che, sempre nel primo atto, sollecita Castelar ad approfittare della momentanea assenza di elementi di disturbo per portare a termine l'apertura della cassaforte:

> TÍO *(Saliendo de la escalera.)* ¡Arrea, *Castelar*! Vamos a aprovechar mientras Daniel le interviuva al *Pelirrojo* por el lío de las ropas… ¡Arrea, antes de que salga otro, o entre una, o vengan dos, o crucen tres! *(Va hacia el foro derecha.)* (Jardiel Poncela 2000, 243)

Anche qui, la ripetizione della struttura è caratterizzata dall'intensità crescente degli elementi («otro», «una», «dos», «tres») e, in questo caso, dalla variazione sinonimica («salga», «entre», «vengan», «crucen»), creando un effetto di ridondanza con una finalità comica e intensiva.

4 Giochi di parole e traduzione

Come evidenziano opportunamente Regattin e Pano Alamán (2017, XIII):

> Ampiamente trattato dalla linguistica e dalla filosofia del linguaggio, quello di 'gioco di parole' è un concetto complesso, che fa riferimento a pratiche e fenomeni linguistici e culturali diversi tra loro e, apparentemente, inconciliabili […] Inoltre […] il gioco di parole può essere considerato allo stesso tempo un fatto *linguistico*, nella misura in cui è intimamente legato alle caratteristiche formali di ogni singolo idioma, e un fatto *culturale*, poiché poggia frequentemente sul complesso delle manifestazioni della vita materiale e sociale di una determinata comunità. Ma non solo: ogni lingua ha un modo proprio di 'giocare': lo fa in base a determinate tradizioni discorsive o testuali, all'apprezzamento di cui gode il fenomeno in una cultura data e, in molte occasioni, alle proprie caratteristiche formali, che impongono in un certo senso la predilezione locale per certi giochi rispetto ad altri.

DOI 10.30687/978-88-6969-679-4/004

In questo capitolo dedicato ai giochi di parole in *Los ladrones somos gente honrada* e alle questioni traduttive che essi, in maggiore o minore misura, sollevano, sono state incluse tutte quelle chiavi del comico di parola che si basano, in primo luogo, su meccanismi linguistici, in particolare sulla polisemia, sul doppio senso, ma anche (in qualche caso) sulla somiglianza fonetica tra due termini e sull'associazione di idee o concetti che ha lo scopo di provocare l'effetto umoristico; talvolta, il gioco di parole si fonda invece sulla presenza di elementi culturo-specifici. Come si vedrà, non mancano casi in cui nella creazione di questi effetti concorrono più fattori simultaneamente, e in cui in qualche misura si possono rintracciare alcuni degli elementi propri dell'uso ludico della lingua, già commentati nel capitolo precedente, come la ripetizione o la falsa interpretazione dell'enunciato. Infine, dato che l'umorismo verbale e situazionale spesso sono strettamente correlati, si segnala che il commento dei punti del testo analizzati seguirà l'andamento della trama, evitando così dei bruschi salti che avrebbero reso la contestualizzazione di ogni caso più farraginosa.

Il primo esempio di gioco di parole appare nel *prólogo* e si basa sulla dilogia. I ladri stanno ripassando i dettagli del piano e Daniel vuole assicurarsi che, prima di passare all'azione, siano tutti preparati rispetto alle loro mansioni:

> DANIEL ¡Chist! No arméis ruido. ¿Tú no *descuidarás* tu misión, *Pelirrojo*?
> PELIRROJO No pases cuidado. Como nadie sospecha de mí, después de dos meses de servir a conciencia en la casa, ya sé que mientras dure la cosa, yo, ¡quieto! Y que en cuanto que se oiga el ruido de los coches, huyendo de la fachada de atrás, a entrar en el salón, disimulando y preguntando azorao: «Pero ¿qué ha pasao aquí…? Pero ¿qué ha pasao aquí?…» Con la mayor cara de idiota que me sea posible…
> TÍO que es mucha. (Jardiel Poncela 2000, 195)

Il capo della banda ricorda quindi al Pelirrojo i suoi compiti, e lo fa ricorrendo alla doppia accezione di *descuidar*, che come indicano Valls e Roas, qui si impiega come sinonimo di 'olvidar' e 'distraer', poiché:

> En el atraco que pretenden realizar, el *Pelirrojo* desempeña la función de 'descuidero', es decir, la persona que distrae la atención mientras sus compañeros roban; es por eso que Daniel le advierte de que no debe olvidarse de distraer la atención de las gentes de la casa que van a atracar. (in Jardiel Poncela 2000, 195 nota 10)

Dato che l'italiano non dispone di un equivalente in grado di riprodurre questo meccanismo polisemico, in traduzione si è utilizzata una tecnica di amplificazione:

DANIEL Ssh! Non fate rumore. E tu, *Roscio*, non distrarti dal distrarre gli ospiti.
IL ROSCIO Non temere. Qui nessuno sospetta di me, dopo due mesi di onorato servizio nella casa. Voi fate quello che dovete fare e io me ne sto buono. Poi, appena sento il rumore delle auto che fuggono dal retro, entro in salotto con aria confusa e dico: «Che è successo?… Ma che è successo?…» Con l'espressione più idiota che riesco a fare…
LO ZIO …non dovrai sforzarti molto.

Come si può notare, il gioco di parole non è più costituito dalla dilogia, ma piuttosto dalla ripetizione, che rende anche più esplicito il doppio senso del prototesto, creando un effetto di *enredo* linguistico che, come già detto, non è infrequente nel dialogo comico jardielesco, risultando in ultima analisi coerente rispetto alle tecniche generalmente impiegate dall'autore.

Il secondo caso ci proietta con un salto in avanti nel primo atto, che presenta la casistica di giochi di parole più abbondante e varia:

([…] *Por el foro aparece* EVELIO*, un mozo de comedor, con platos y bandejas con restos de comida. Va de muy mal humor.)*
EVELIO ¡Vaya una manera de comer! Después de seis platos y de tres postres de no dejar nada, ahora del queso de Roquefort no sobra más que el papel de estaño, y del de Gruyère, los ojos. ¡Mira pa qué me sirven a mí los ojos! *(Al hacer mutis por el segundo derecha, se tropieza con* ANTÓN*, otro criado bastante bien parecido, que viene leyendo un papel.)*
ANTÓN ¡Cuidado!
EVELIO ¡Ahí va eso!
ANTÓN ¿Para qué te sirven a ti los ojos?
EVELIO Pa na. Eso es lo que venía diciendo. *(Se va segundo derecha.)* (Jardiel Poncela 2000, 214)

Siamo all'inizio dell'azione e, come già detto, El Tío e Castelar spiano dal loro nascondiglio gli altri personaggi che si alternano sulla scena; in questo frammento, fanno la loro comparsa due domestici, Antón ed Evelio che, contrariato dal fatto che gli invitati alla festa di matrimonio non abbiano lasciato avanzi, come indicano Valls e Roas «se queja de que se han comido todo el queso de gruyère y sólo han dejado los ojos o agujeros, es decir, nada, por lo que no ha quedado ningún resto que él pueda comer» (Jardiel Poncela 2000, 214 nota 14). Come si può notare, poco dopo, cioè quando i due camerieri, assorti nei loro pensieri, si urtano, il riferimento agli «ojos» del formaggio serve a Jardiel per la creazione di un *chiste*; in questo caso, non è stato necessario alcun adattamento giacché, anche in italiano, il termine *occhi* può indicare i buchi ti-

pici di alcuni formaggi, causati dalle bolle di gas che si sviluppano per fermentazione:

([…] *Dal fondo appare* EVELIO*, un cameriere, con piatti e vassoi con avanzi di cibo. È di pessimo umore.)*
EVELIO Che modo di mangiare è mai questo! Dopo aver spazzolato sei portate e tre dolci, del Roquefort resta solo la carta stagnola e del Groviera solo gli occhi. Che me ne faccio io degli occhi! *(Mentre esce di scena dalla seconda quinta destra, si scontra con* ANTÓN*, un altro cameriere dall'aspetto simile, che sta leggendo un biglietto.)*
ANTÓN Attento!
EVELIO Accidenti!
ANTÓN Ma non ce li hai, gli occhi?
EVELIO Ne ho quanti ne vuoi, guarda. *(Se ne va dalla seconda quinta destra.)*

La ripresa della formula usata da Antón («¿Para qué te sirven a ti los ojos?») su cui si basa l'ironia di Evelio («Pa na») manifesta un doppio senso e al contempo una falsa interpretazione dell'enunciato, che viene mantenuta, di fatto, con una traduzione meno vincolata al TO in chiusura della sequenza, con una sorta di modulazione, di cambio apparente del punto di vista («Ne ho quanti ne vuoi, guarda») che, tuttavia, non altera il senso della battuta finale del domestico.

Poco dopo, Evelio diventa la vittima della furia del Pelirrojo, quando quest'ultimo scopre che il cameriere, che sta per servire agli ospiti il gelato, ci ha infilato dentro le dita per assaggiarlo, occultando poi il misfatto con delle fragole decorative:

PELIRROJO Pues andando. *(*EVELIO *inicia el mutis foro centro.)* ¡Ah! Un momento… *(Con ademán de que se acerque.) Please…*
EVELIO *(Volviendo. Aparte.)* ¿Será capaz de notarlo?
PELIRROJO A ver ese helado, *s'il vous plaît*.
EVELIO *(Aparte.)* Lo nota.
PELIRROJO *(Después de examinar el helado.)* ¿Cómo has tenido la poca vergüenza de meter aquí el dedo?
EVELIO ¿Yo, señor Peter?
PELIRROJO Tú. Siete veces.
EVELIO *(Aparte.)* Lo ha notao. *(Alto.)* Pero ¿pa qué iba yo a meter el dedo en el helao?
PELIRROJO Pa chupártelo. Pero como yo no me lo chupo, sé que esas siete fresas aburridas, que hacen de adorno, las has puesto tú para tapar los agujeros del dedo. ¿Lo niegas?
EVELIO No, señor. Yo a usté ya no le niego na.
PELIRROJO Pues si vuelve a ocurrir, ya sabes por dónde se va a la calle…
EVELIO Sí, señor.

PELIRROJO Sólo que tú te irías bastante más caliente que el helado. ¿Comprendes?
EVELIO Sí, señor. (Jardiel Poncela 2000, 216)

Oltre all'impiego di forestierismi («please», «s'il vous plaît») che, come già detto, denotano l'intenzione del personaggio di darsi un tono, producendo un contrasto comico rispetto al registro volgare da lui impiegato, qui si sfrutta la fraseologia per gettare le basi del doppio senso. Infatti, l'espressione *chuparse el dedo* si usa nel primo caso nella sua accezione letterale, nel secondo, con quella figurata di 'parecer ingenuo'; con questo secondo significato, può essere tradotta in italiano con «essere nato ieri» (Arqués, Padoan 2012), soluzione che, tuttavia, non soddisfa le necessità di mantenimento della dilogia.

In un precedente contributo (Paratore 2019a) si era segnalata la possibilità di adottare una soluzione piuttosto letterale, in cui la voce onomatopeica *ciucciare* e l'espressione *ciucciarsi il dito* (per estensione, 'non essere più un bambino') avrebbero consentito la comprensione generale dello scambio;[1] tuttavia, come si indica nel contributo sopracitato, la locuzione italiana *mangiare la foglia*, cioè «intuire un inganno, un'allusione, un tranello» (Zingarelli 2009, 899-900), equivalente dell'espressione spagnola *olerse la tostada*, non consente solo il mantenimento di un meccanismo analogo (si conserva la ripresa del termine con altra accezione) ma anche la componente fraseologica del gioco di parole originale, confermandosi dunque come soluzione più idonea:

IL ROSCIO Fila! *(*EVELIO *si appresta a uscire dal fondo centrale.)* Ah! Un momento… *(Gli fa cenno di avvicinarsi.) Please…*
EVELIO *(Torna indietro. Tra sé.)* Se ne accorgerà?
IL ROSCIO Vediamo questo gelato, *s'il vous plaît*.
EVELIO *(Tra sé.)* Se ne accorge.
IL ROSCIO *(Dopo aver esaminato il gelato.)* Con che faccia tosta hai messo il dito qui dentro?
EVELIO Io, signor Peter?
IL ROSCIO Proprio tu. Sette volte.
EVELIO *(Tra sé.)* Se n'è accorto. *(A voce alta.)* E perché mai avrei dovuto mettere il dito nel gelato?
IL ROSCIO Per mangiartelo. Io invece ho mangiato la foglia, quindi so benissimo che queste sette misere fragole di decorazione le hai messe tu per coprire i buchi del dito. Vorresti negarlo?
EVELIO No, signore. A lei non nego niente.

1 La soluzione in questione avrebbe comportato un'inevitabile amplificazione e la perdita del carattere idiomatico del gioco di parole: «EVELIO […] E perché mai avrei dovuto mettere il dito nel gelato? | PEL DI CAROTA Per ciucciartelo. Ma visto che io il dito non me lo ciuccio più da tempo, so perfettamente che queste sette misere fragole le hai messe tu a decorazione per coprire i buchi del dito» (Paratore 2019a, 97).

In chiusura della stessa sequenza, il gioco polisemico sembra basarsi sul senso figurato dell'aggettivo *caliente* che, anche in questo caso, si deve interpretare sia nella sua accezione letterale (in contrapposizione al freddo del gelato) sia, probabilmente, in quella figurata di 'en caliente', cioè, «Inmediatamente, sin reflexionar y, por lo general, de forma vehemente y un tanto violenta» (Buitrago 2016, 259). Inoltre, non è del tutto peregrina una possibile relazione con una delle accezioni colloquiali del verbo *calentar*, cioè «Dar azotes a alguien» (DLE) e, per estensione, 'pegar'; più in generale, come indica Buitrago (2016, 259), si pensi alle «connotaciones de nerviosismo o tensión que tienen en español palabras y expresiones relacionadas con el calor».

Come indicato in Paratore (2019a, 97), la nostra lingua contempla voci che possono rimandare a concetti analoghi, creando una bi-isotopia simile; si pensi, tra gli altri, al verbo *liquidare* e alle sue accezioni figurate ('sbarazzarsi di qualcosa o qualcuno', 'licenziare'), oppure al verbo pronominale colloquiale *squagliarsi/squagliarsela* ('svignarsela'). Entrambe le soluzioni, senza alcune accortezze, darebbero luogo, tuttavia, a traduzioni poco scorrevoli e dal carattere leggermente forzato;[2] nel caso del verbo *squagliarsi*, ad esempio, si manterrebbe solo uno dei significati della battuta originale, cioè quello di 'andarsene in fretta', producendo un problema di aderenza al contesto, dato che quella di *squagliarsela* è un'azione che il soggetto compie volontariamente e di nascosto per evitare i suoi obblighi o un problema.

Durante il processo di traduzione integrale della commedia, si era presa in considerazione una soluzione che sembrava avere un grado di ricevibilità maggiore («Solo che il tuo contratto si scioglierebbe molto più in fretta del gelato»); il riferimento allo scioglimento del contratto avrebbe forse consentito una traduzione più fluida, collegandosi con più naturalezza all'immagine del gelato, usato come termine di paragone per chiarire a Evelio quale sarà la sua sorte se continua a fare il furbo. Questa traduzione, tuttavia, è apparsa eccessivamente arbitraria rispetto al testo originale; si è scelto quindi di mantenere la traduzione proposta in Paratore (2019a, 98), in cui si era ipotizzata una soluzione di compromesso («Solo che ti liquiderei molto prima che ti si sciolga il gelato. Intesi?»). Poiché la ri-

2 Come quella che, a titolo di esempio, è commentata in Paratore (2019a, 97): «PEL DI CAROTA Se succede di nuovo, sai dov'è la porta… | EVELIO Sì, Signore. | PEL DI CAROTA Solo che tu finiresti per squagliarti molto più in fretta del gelato. Intesi?». Sappiamo che esistono casi in cui la traduzione «adolece de cierta ambigüedad u opacidad» e che talvolta il traduttore «cuenta con que el receptor descodifique el significado ayudándose del contexto» (Trujillo-González 2014, 353). Nel caso del teatro, oltre che dal contesto, l'interpretazione può essere agevolata dalla gestualità e dall'espressività dell'attore; sebbene queste riflessioni non si basino su un adattamento per la scena, ma su una traduzione editoriale, destinata alla lettura, non va dimenticato che, come sostiene Di Pinto (1995, 109) «La distinzione che suole farsi fra teatro-testo e teatro rappresentato» è, in fondo, «irrilevante, già che anche quando il teatro sia letto solo come testo, la decodificazione del lettore suggerisce sempre uno spazio di tipo teatrale, mai uno spazio reale».

cevibilità del doppio senso e, in generale, dei meccanismi umoristici, costituisce la dominante della traduzione, la soluzione in parte risolve l'ambiguità del prototesto, pur mantenendo il carattere allusivo dell'affermazione del Pelirrojo, la sua aggressività e il riferimento al «helado», che continua a funzionare come pretesto per sottolineare la rapidità del licenziamento del domestico.

Subito dopo, nella stessa sequenza, El Pelirrojo se la prende con un altro cameriere, Benito, comparso in scena con un vassoio su cui ha sistemato un servizio da caffè che richiama l'attenzione del sagace maggiordomo:

PELIRROJO *(A* BENITO*.)* ¿Y eso?
BENITO El café, señor Peter. Que quería preguntarle a usté dónde se sirve.
PELIRROJO En el saloncito verde. Pero acércame el servicio un momento…
[…]
PELIRROJO *(Examinando la bandeja de* BENITO*.)* ¿Medio terrón de azúcar por taza?
BENITO Ya sabe usté, señor Peter, que el azúcar está un poco escaso ahora…
PELIRROJO *(Examinando un terrón.)* ¿Y porque está escaso hay que cortar los terrones con los dientes? *(Después de una pausa. Muy serio.)* Vengan los otros medios terrones que te has echado al bolsillo. *(Le saca terrones del bolsillo y se los guarda.)* Y quedas advertido: si quieres pasar un rato amargo, no tienes más que volver a coger azúcar… *All right* y en marcha. (Jardiel Poncela 2000, 216-17)

In questo caso, il gioco si basa su un'associazione di idee, che dà luogo a un enunciato ironico con funzione intimidatoria: l'allusione all'amarezza che attende Benito se ruberà ancora le zollette (data dalla variazione dell'espressione *pasar un mal rato*, cioè «pasar un rato amargo»), per opposizione, si collega alla dolcezza dello zucchero, rendendo ancora una volta le strategie comunicative adottate dal personaggio fortemente connotate a livello di registro e di forza espressiva. La traduzione, come si vede, ha potuto conservare un meccanismo decisamente affine:

IL ROSCIO *(A* BENITO*.)* E questo cos'è?
BENITO Il caffè, signor Peter. Volevo chiederle dove devo servirlo.
IL ROSCIO Nel salottino verde. Ma prima fammi dare un'occhiata…
[…]
IL ROSCIO *(Esaminando il vassoio di* BENITO*.)* Mezza zolletta di zucchero a tazza?
BENITO Come sa, signor Peter, lo zucchero adesso scarseggia…

IL ROSCIO *(Esaminando una zolletta.)* E visto che scarseggia, ci mettiamo a dividere in due le zollette coi denti? *(Dopo una pausa. Molto serio.)* Fuori le mezze zollette che ti sei messo in tasca. *(Gli prende dalle tasche le zollette e le mette da parte.)* Sei avvisato: ruba un'altra volta lo zucchero e ci penso io a renderti la vita amara… *All right* e fuori dai piedi.

Dopo la lavata di capo del Pelirrojo ai suoi sottoposti, entra in scena Eulalia, che rivela al maggiordomo-ladro una serie di vicende che iniziano a complicare la fitta rete dei sospetti e della trama; El Pelirrojo ha già intuito a inizio atto che qualcuno sta cercando di aprire la cassaforte, ma ora la cameriera confessa anche di aver visto Herminia parlare di nascosto con quello che lei crede essere il fantasma di doña Andrea, la governante morta all'improvviso mesi prima, aggiungendo di aver trovato un pezzettino di una lettera data a Herminia dal fantasma su cui, secondo lei, sarebbe stata appuntata una data. El Pelirrojo, scaltro, capisce che in realtà si tratta della combinazione della cassaforte e, informato Daniel sui fatti, si lancia poi in illazioni sui presunti autori dei tentativi di manomissione della cassaforte:

PELIRROJO *(Volviendo junto a Daniel.)* […] En dos palabras: desde que empezó la cena alguien anda intentando forzar la caja.
DANIEL ¿Qué dices?
PELIRROJO Y el que sea tiene que estar dentro de la casa, porque los timbres de alarma funcionan bien. Pienso yo, Daniel, si alguno de tus invitados al banquete…
DANIEL ¿Mis invitados? ¡Son todos compañeros nuestros, Pedro!
PELIRROJO Por eso lo digo; porque nuestros compañeros, el que no ha cumplido doce años en Alcalá es porque ha cumplido catorce en Ocaña. Y como ninguno de ellos, que yo sepa, se ha contagiado aún de esto de la honradez… Te prevengo que antes de entrar he tenido que cachearlos a todos en el guardarropa. (Jardiel Poncela 2000, 222)

Ancora una volta, il personaggio fa uso del giro di parole e dell'allusione, ricorrendo a riferimenti propri dell'ambito della delinquenza, giacché per esprimere i suoi sospetti sugli ex compari invitati alla festa di nozze, El Pelirrojo menziona ironicamente «Alcalá» e «Ocaña», cioè, due carceri che si trovano nelle località omonime vicine a Madrid e a Toledo; il gioco allusivo, quindi, in questo caso si basa su elementi culturo-specifici che, in traduzione, sono stati filtrati da un processo di neutralizzazione, qui necessaria per ragioni di intelligibilità:

IL ROSCIO *(Raggiunge di nuovo* DANIEL*.)* […] In due parole: da quando è iniziata la cena, qualcuno cerca di forzare la cassaforte.

DANIEL Che dici?
IL ROSCIO E il colpevole deve stare dentro casa, perché gli allarmi funzionano bene. Magari, Daniel, qualcuno dei tuoi invitati…
DANIEL I miei invitati? Sono tutti amici nostri, Pedro!
IL ROSCIO Per questo lo dico… proprio perché, dei nostri amici, chi non si è fatto dodici anni in prigione è perché se n'è fatti quattordici in galera. E visto che nessuno di loro, che io sappia, è stato ancora contagiato dal virus dell'onestà… Ti dico anche che, prima di farli entrare, ho dovuto perquisirli tutti nel guardaroba.

La variazione sinonimica «prigione»/«galera» ha consentito di riprodurre il gioco del prototesto, evitando un'innecessaria opacità, pur portando alla luce in modo diretto il meccanismo di sottintesi che soggiace alla battuta originale.

Dopo aver assistito di nascosto alla condotta equivoca degli abitanti della casa degli Arévalo, in una delle sequenze già menzionate in relazione ai meccanismi del comico, El Tío e Castelar commentano quello che hanno visto e sentito fino a quel momento, facendo anche una specie di ricapitolazione di quanto accaduto in scena:

TÍO *(Saliendo de debajo de la escalera, seguido de* CASTELAR.*)* Tenía razón el criao aquel, *Castelar*. En esta casa hay mucho tomate…
CASTELAR Hombre, esto es la huerta de Murcia […] quedarse en esta casa es como ir al cine. De un lado, por lo que hemos visto, ¿la mujer de Daniel está clara?
TÍO Está *Mahou*.
CASTELAR De otro lado, ¿el suegro no es pa escamarse?
TÍO Es pa escamarse.
CASTELAR Y la mujer del suegro, ¿no tiene lo suyo?
TÍO Y me parece que aspira a tener lo de los demás. (Jardiel Poncela 2000, 227-9)

Riguardo alle espressioni impiegate nella prima parte del dialogo, come indicano Valls e Roas, nel primo caso («En esta casa hay mucho tomate») «Jardiel recurre al humorismo fácil de los personajes vulgares», poiché «la abundancia de 'tomate' (lío) asemeja la casa a la huerta murciana» (in Jardiel Poncela 2000, 227 nota 23); si sfrutta quindi il doppio senso del termine *tomate*, che nel linguaggio colloquiale può essere sinonimo di «Barullo, embrollo o enredo oculto» (DLE),[3] messo poi in relazione nel commento di Castelar con la fama della regione di

3 È interessante segnalare ciò che riferiscono Dal Maso e Sartor (2014, 85) rispetto alla locuzione *haber tomate*, «cuya fijación en el español peninsular parece remontarse a la década de los 30 del siglo pasado» e di cui «en el *Heraldo de Madrid* (29/09/1933, p. 10) se encuentra una de sus primeras atestiguaciones». Dal Maso e Sartor aggiungono che «tres años más tarde, el fraseologismo en cuestión conforma el título del cho-

Murcia, conosciuta proverbialmente come 'la huerta de España'. L'elemento su cui si gioca la comicità dello scambio si trasforma dunque in una chiave ironica con funzione enfatica che, in questo caso, implica un riferimento culturale e un meccanismo di falsa interpretazione.

Per quanto riguarda il secondo caso («Está Mahou») Valls e Roas segnalano che l'espressione non è documentata nell'uso, ma che «quizá con la mención de esa marca de cerveza, el personaje pueda referirse, por el color de dicha bebida, a que hay algo turbio en la mujer de Daniel por contraposición a la expresión anterior» (Jardiel Poncela 2000, 229 nota 28), cioè, «está clara», in cui l'aggettivo *clara* (oltre a rimandare per opposizione alla birra scura, giacché la *clara* è la birra bionda) deve interpretarsi nel senso figurato di 'limpia', 'honrada'. Nei casi analizzati si ricorre dunque a elementi fraseologici e culturo-specifici più o meno impliciti per creare l'effetto umoristico, effetto che il lettore/spettatore italiano non sarebbe in grado di percepire con facilità, il che rende necessario un processo di riformulazione e di compensazione.

Per quanto riguarda il primo caso, la soluzione proposta nella traduzione offerta è la seguente:

> LO ZIO *(Uscendo da sotto la scala, seguito da* CASTELAR.*)* Quel cameriere aveva ragione, *Castelar*. Qui gatta ci cova…
> CASTELAR Altroché! Sembra una colonia felina.

In questo modo, da un lato si mantiene la colloquialità del modismo del prototesto, tradotto con «gatta ci cova», locuzione che, come il suo equivalente spagnolo (*aquí hay gato encerrado*) indica «Haber causa o razón oculta o secreta, o manejos ocultos» (DLE); dall'altro lato, nella traduzione della risposta di Castelar il riferimento alla «colonia felina» consente di mantenere il doppio livello di interpretazione (letterale e figurato), l'intenzione ironica e il tono allusivo che sono alla base della falsa interpretazione dell'enunciato, oltre a compiere la stessa funzione intensiva.

In quanto al secondo caso, in Paratore (2020, 406) si era proposto l'uso in traduzione dell'aggettivo *pulita*, equivalente semantico di *clara* nella sua accezione figurata di 'leal', 'onesta', e di mantenere il riferimento alla mancanza di purezza, alla 'torbidezza' di Herminia nella risposta del Tío mediante la similitudine «come l'acqua sporca»; nella traduzione offerta in questo volume, invece, si è scelto di conservare un legame più stretto con il TO, ricorrendo a una sorta di traduzione esplicativa, a uno scioglimento del *realia*, anche alla luce dell'espressività della battuta originale, in cui ancora una volta risalta l'informalità del tono usato dai *graciosos*:

tis *¡Aquí hay tomate!*, pieza musical de la zarzuela en dos actos *Las de armas tomar* […] estrenada el 8 de marzo de 1935 en el Teatro Martín de Madrid».

CASTELAR Eh, già… se non fosse per quello, te l'avrei proposto io; anche perché questa casa è come un cinematografo. Per prima cosa, la moglie di Daniel ti sembra limpida?
LO ZIO Come una birra scura.

Alla fine della sequenza analizzata, è sempre la falsa interpretazione a costituire il nucleo del gioco di parole; la locuzione pronominale colloquiale «lo suyo», probabilmente usata da Castelar nella sua accezione di 'lo que le interesa' per riferirsi ai loschi fini della suocera di Daniel, è subito ripresa dal compare in senso letterale per alludere alla brama di Germana di appropriarsi del contenuto della cassaforte. Questo doppio binario di interpretazione è stato risolto in traduzione con l'espressione *metterci del proprio*, ossia, 'dare il proprio apporto per realizzare qualcosa' che, in questo contesto, ovviamente, assume connotazioni negative e che si presta per la ripresa nella replica del Tío, in cui il verbo *prendere* crea un'opposizione allusiva rispetto a *mettere* e quindi esplicita in modo piuttosto immediato il rimando alla sottrazione illecita che Germana sta tentando di portare a termine; il gioco per opposizione, inoltre, è corroborato da una resa abbastanza fedele del meccanismo del TO («no tiene lo suyo» / «me parece que aspira a tener lo de los demás») che, come si vede, è riproposta con un processo simile nella versione italiana («ci mette del suo» / «per prendersi quello degli altri»):

CASTELAR Poi prendi il suocero, te la racconta giusta a te?
LO ZIO No che non me la racconta giusta!
CASTELAR E la moglie del suocero ci mette del suo, eh?
LO ZIO Sì, per prendersi quello degli altri.

Come già detto, alla fine del primo atto, mentre cercano di aprire la cassaforte, El Tío e Castelar sono colti sul fatto da Daniel che, furioso per la loro condotta, cerca di cacciarli di casa. Tuttavia, in quel frangente, compare in scena Felipe, il suocero di Daniel, il quale, indotto in errore dal soprannome «Tío», prende i due ladruncoli per parenti poveri di suo genero e insiste per ospitarli in casa sua:

DANIEL ¡A la calle! *(Por el primero derecha aparece* FELIPE*, que queda un instante en la puerta sin que le vean.)* Que sólo hablaros me avergüenza y no sois dignos ya de tratar conmigo. Como si no nos hubiéramos conocido nunca; como si nunca hubiéramos tenido nada que ver. A la calle. Y tú, el primero, *Tío. (Al oír esto último,* FELIPE *avanza y se interpone entre ellos.)*
FELIPE ¡No, Juan!
DANIEL ¿Eh?
TÍO *(Aparte.)* ¡Arrea! ¡El barbas! *(Inicia el mutis con* CASTELAR*.)*

FELIPE *(Conteniéndoles.)* ¡Chist! ¡Ustedes, quietos, amigos míos! *(A* DANIEL.*)* Eso no, Juan. Eso no…
DANIEL ¿Qué dice usted, Arévalo?
FELIPE Que tu tío no se va de aquí. Que tu familia, por humilde que sea, no se merece esto […] Si tú has logrado triunfar de la vida en América, elevándote sobre el pasado, y si ellos no han tenido esa suerte y vienen ahora a ampararse en tu posición social, hay que ampararlos. Es deber tuyo y mío.
DANIEL Pero…
FELIPE Vistiéndoles, equipándoles, instalándolos con nosotros, como de la familia que son. Tu tío se queda a vivir aquí por ahora.
TÍO Muchísimas gracias. No encuentro palabras más…
FELIPE *(A* CASTELAR.*)* Y usted, también. ¿Qué es usted de Juan?
CASTELAR Primo.
FELIPE *(A* DANIEL.*)* ¿Y ésta es toda tu familia?
TÍO No tiene más que a nosotros en el mundo, don Felipe.
FELIPE ¿Qué es eso de don? Tráteme con confianza. Llámeme Arévalo. O Felipe a secas. Así como así, el corazón me dice que usted y yo simpatizaremos e intimaremos pronto, y que, juntos, vamos a pasar muy buenos ratos. ¿Qué tal maña se da usted para el *robby*?
TÍO *(Alarmado.)* ¡Cómo!
FELIPE Le pregunto si juega al *robby*.
TÍO *(Tranquilizándose.)* ¡Ah! Es un juego… Es que la palabra me ha chocao. Pues… no lo juego, pero me suena.
FELIPE Es muy fácil. Yo lo juego muy bien; se lo enseñaré, y en un mes me comprometo a hacer de usted un profesional del *robby*.
TÍO Eso antes de un mes. (Jardiel Poncela 2000, 249-50)

In questo caso, il malinteso si basa sul termine «robby» (gioco di carte che dovrebbe corrispondere al *rubber bridge*) che, per via della sua ignoranza e della sua malafede, mette in allerta El Tío per la somiglianza fonetica con il sostantivo *robo*. Per ovvie ragioni, è impossibile riprodurre l'equivoco in italiano con una traduzione fedele all'originale, considerando che, per esempio, impiegare il nome di un gioco di carte italiano capace di generare l'equivoco risulterebbe un'operazione del tutto inappropriata, poiché costringerebbe a rimandare a giochi molto popolari o infantili, che striderebbero con la classe sociale di Felipe e con la circostanza dell'azione. Dunque, nel caso analizzato, si è resa necessaria una riformulazione quasi totale:

FELIPE […] Per il momento, tuo zio resta a vivere qui.
LO ZIO Grazie di cuore. Non trovo le parole per…
FELIPE *(A* CASTELAR.*)* E anche lei. Che parentela ha con Juan?
CASTELAR Sono il cugino.
FELIPE *(A* DANIEL.*)* E questa è tutta la tua famiglia?

LO ZIO Non ha che noi al mondo, signor Felipe.
FELIPE Signore? Niente 'signore'. Mi chiami Arévalo. O semplicemente, Felipe. Il cuore mi dice che io e lei faremo subito amicizia e che, insieme, ci divertiremo moltissimo. Che ne dice di organizzarci per un paio di colpi?
LO ZIO *(Allarmato.)* Come dice?!
FELIPE Dico se le va di battere qualche colpo a tennis.
LO ZIO *(Si tranquillizza.)* Ah! A tennis… È che la parola mi ha stupito. Beh… non ci so giocare, ma per i colpi credo di essere portato.
FELIPE È facilissimo. Io sono un esperto; le farò da maestro, e in un mese mi impegno a fare di lei un professionista nel battere colpi.
LO ZIO Per quello, anche prima.

Nella traduzione offerta, il malinteso, come si vede, si è basato sul termine *colpo*, che può essere sinonimo di 'furto', ma che in alcuni sport può riferirsi alla battuta, come nel tennis, considerato, se non altro in passato, uno sport elitario; in questo senso, naturalmente, la scelta non provoca stonature rispetto alla condizione sociale del suocero di Daniel. Inoltre, l'equivoco è agevolato dall'omissione del verbo *battere* nella domanda di Felipe («Che ne dice di organizzarci per un paio di colpi?»), la cui successiva esplicitazione offre al Tío la chiave di interpretazione corretta («Dico se le va di battere qualche colpo a tennis»); infine, la ripetizione del termine *colpo* da parte del ladro in chiusura della sequenza risulta utile per stabilire il doppio livello interpretativo («Beh… non ci so giocare, ma per i colpi credo di essere portato») palesando in modo piuttosto diretto l'ambiguità derisoria insita nella sua intenzione comunicativa.

Passiamo ad analizzare i casi di giochi di parole presenti nel secondo atto, che inizia *in medias res* con l'esibizione di Monchita, che rappresenta per i *graciosos* una proficua occasione di scherno.

Il primo esempio di umorismo verbale si colloca alla fine della prima strofa della romanza goffamente intonata dalla cantante improvvisata:

MONCHITA *(Cantando.)*
Yo soy la flor
de suave olor
que expande su perfume alrededor.
Yo soy la flor
multicolor
que nace y muere al ritmo del amor.
Yo soy la flor. Yo soy la flor.
TÍO *(Aparte a* LAREDO.*)* Qué tijeretazo tiene… (Jardiel Poncela 2000, 260-1)

Valls e Roas precisano che «por 'tijeretear' se entiende dar cortes con la tijera sin arte ni tino»; il termine «tijeretazo», tuttavia

> Aplicado a la actuación de Monchita, quiere decir que ésta canta muy mal. Aunque la expresión también puede querer manifestar el deseo de que Monchita corte la flor de la que habla, o, lo que es lo mismo, que termine ya con la canción. (Jardiel Poncela 2000, 261 nota 4)

Quest'ultima possibile pista interpretativa è sembrata la più utile a creare una dilogia nel metatesto capace di esplicitare l'ironia del Tío e l'allusione che, nel prototesto, collegherebbe l'elemento principale della romanza («la flor») con il termine impiegato nell'affermazione del ladro, sciogliendone in traduzione l'ambiguità:

MONCHITA *(Cantando.)*
Io sono il fior
dal soave odor
che infonde il suo profumo in ogni cuor.
Io sono il fior
multicolor
che nasce e muore al ritmo dell'amor.
Io sono il fior. Io sono il fior.
LO ZIO *(A parte a* LAREDO*.)* Bisognerebbe darci un taglio a questo fiore…

La seconda strofa chiude la prima esibizione canora di Monchita, che ringrazia i presenti per gli applausi ricevuti:

MONCHITA *(Cantando.)*
Yo soy la flor
que ama el calor
y brilla ante el rocío mañanero.
Yo soy la flor
que de dolor
se muere si la olvida el jardinero.
¡La, la, la, la, la, la, la!
¡La flooooooooor! *(Todos aplauden.)*
PELIRROJO ¡Bravo!
FELIPE ¡Bravo!
GERMANA ¡Muy bien!
TÍO ¡Mucho!
CASTELAR ¡De nácar! ¡Le ha salido a usté de nácar!
MONCHITA *(Saludando a derecha e izquierda.)* Gracias.
CASTELAR De nácar.

Seguendo il tono canzonatorio del compare, Castelar impiega un'espressione che, se non altro in base ai riscontri effettuati, non risulta lessicalizzata (*salirle algo a alguien de nácar*), tanto che Valls e Roas precisano che qui «de nácar» è sinonimo di 'precioso' per via dell'implicito riferimento alla «apreciada concha de algunos moluscos» (in Jardiel Poncela 2000, 261 nota 5). Sembra evidente che Jardiel abbia scelto di utilizzare un'espressione non codificata per creare un altro effetto di umorismo verbale; infatti, l'espressione «de nácar» sostituisce la formula di cortesia *de nada* nella risposta di Castelar al ringraziamento di Monchita, in base a un principio di somiglianza fonetica:

MONCHITA *(Cantando.)*
Io sono il fior
che ama il calor
e la rugiada all'alba fa brillare.
Io sono il fior
che di dolor
perisce se nessun lo va a innaffiare.
La, la, la, la, la, la, la!
Il fioooooooor! *(Applausi di tutti.)*
IL ROSCIO Brava!
FELIPE Brava!
GERMANA Bravissima!
LO ZIO Altroché!
CASTELAR Caspita! Un'esibizione mica da niente…
MONCHITA *(Saluta a destra e sinistra.)* Grazie.
CASTELAR Da niente.

Naturalmente, in traduzione si è dovuta impiegare una strategia di riformulazione che, come si può osservare, ha mirato a conservare il senso generale della battuta di Castelar che precede la chiusura della micro sequenza («Un'esibizione mica da niente»); l'avverbio di negazione *mica*, usato nel parlato e nel registro informale, benché normalmente impiegato per rafforzare la negazione della frase, qui acquista una sorta di funzione antifrastica, poiché se da un lato, nelle intenzioni del *gracioso*, vuole intensificare la reale finalità comunicativa, sottolineando lo scarso valore dell'esibizione, dall'altro si usa come litote per manifestare un giudizio positivo, un'ammirazione, in questo caso ironica e simulata. La locuzione preposizionale «da niente», sinonimo di 'cosa di poco conto, insignificante', si presta a riprodurre la ripetizione nell'ultima battuta di Castelar e l'alterazione della formula di cortesia.

Le discutibili doti canore di Monchita offrono un'altra occasione al comico di parola di manifestarsi in un *aparte* del Tío, in cui, ancora una volta, l'assenza di un'equivalenza semantica porta a intervenire sulla struttura della sequenza comica in traduzione:

MONCHITA Muchas gracias. *(A* ADELCISA*, que intenta levantarse del piano.)* Hijita, no se levante, que aún no he terminado…
TÍO *(A* LAREDO*.)* ¡Arrea, pero si va a cantar más…!
DANIEL *(Que se ha levantado y se ha acercado a* MONCHITA*.)* En esta romanza se ha superado usted, Monchita.
HERMINIA *(Que se ha levantado y se ha acercado a* MONCHITA *con* GERMANA, LUCÍA, DELFINA *y* RÍOS*.)* Monchita se supera siempre, porque cuando canta lo siente.
TÍO *(Aparte a* LAREDO*.)* Lo sentimos todos, ¿verdá, usté? (Jardiel Poncela 2000, 262)

Visto che la nostra lingua non condivide con lo spagnolo una delle accezioni del verbo *sentir*, cioè quella di 'experimentar aflicción', qui usata nella costruzione del doppio senso, si è resa necessaria una riformulazione basata sul livello letterale e figurato dello stesso verbo in italiano, ma che per sortire un effetto umoristico ha richiesto alcune integrazioni esplicative:

MONCHITA Molte grazie. *(A* ADELCISA*, che cerca di alzarsi dal piano.)* Cara, stia seduta, non ho ancora finito…
LO ZIO *(A* LAREDO*.)* Oddio! Mica vorrà cantare ancora?!
DANIEL *(Che si è alzato per avvicinarsi a* MONCHITA*.)* Con questa romanza ha superato se stessa, Monchita.
HERMINIA *(Che si è alzata per avvicinarsi a* MONCHITA *con* GERMANA, LUCÍA, DELFINA *e* RÍOS*.)* Monchita si supera sempre, perché il canto lo sente dentro.
LO ZIO *(A parte a* LAREDO*.)* Il problema è che si sente anche fuori, è vero o no?!

A fronte di altre alternative, anch'esse relative al significato standard del verbo *sentir*, cioè quello di 'percibir los sonidos', già in Paratore (2019a, 99) si era commentata la maggiore efficacia della soluzione poi impiegata nella traduzione offerta in questo volume per la resa della battuta finale del Tío, poiché l'avverbio «fuori» suscita un contrasto comico ulteriore rispetto all'avverbio «dentro», usato nella traduzione della battuta di Herminia («il canto lo sente dentro») nella sua accezione figurata di 'interiormente', 'nel profondo dell'anima'; in questo modo, si conferisce anche più immediatezza al senso che ha qui il verbo *sentire* e alla sua relazione con la presunta sensibilità artistica di Monchita.

Il penultimo caso di gioco di parole che merita di essere commentato in ottica traduttiva è decisamente il più controverso, giacché è quello che più interrogativi ha sollevato nella resa italiana e che ha condotto a una perdita maggiore dei livelli implicati nel prototesto. Tra la prima e la seconda esibizione di Monchita, El Tío e Castelar intrattengono una conversazione con il dottor Laredo che, come già segnalato, rivela loro alcune questioni chiave per lo sviluppo della vi-

cenda; tra queste, l'esistenza del misterioso testamento di don Rodrigo, collegato alla morte improvvisa della governante e agli altri avvenimenti che costituiscono i fili della trama poliziesca della commedia:

LAREDO […] como aquí, a causa del testamento de don Rodrigo, había más de una persona interesada en la muerte de doña Andrea, según ustedes saben…
CASTELAR ¿Según nosotros sabemos?
LAREDO *(Recogiendo velas).* ¡Ah! Pero ¿es que no saben ustedes lo del testamento de don Rodrigo? Entonces, quizá he hecho mal diciéndoles…
TÍO ¡No, no! ¡Si lo sabemos!
CASTELAR ¿Cómo no vamos a saberlo?
TÍO ¿Lo del testamento de don Rodrigo? ¡Pero, hombre, señor Laredo!, ¿cómo no íbamos a saber nosotros lo del testamento de don Rodrigo? *(Aparte.)* Castelar de mi alma, ¿quién será don Rodrigo?
CASTELAR *(Aparte.)* A ver si es uno que acabó en la horca… (Jardiel Poncela 2000, 268)

Come si vede, i due ladri fingono di sapere del testamento per ottenere da Laredo qualche dettaglio in più, ma non si lasciano sfuggire l'occasione, sempre in un «aparte en coloquio» (García Barrientos 2012, 79), per manifestare l'atteggiamento furbesco che li caratterizza anche a livello linguistico e per espletare la loro funzione di *graciosos* nell'economia della pièce.

Valls e Roas (Jardiel Poncela 2000, 268 nota 14) precisano che nella battuta finale di Castelar l'autore «se refiere a la expresión *tener más orgullo que don Rodrigo en la horca*», che come indica Néstor Luján (1984, 53-4) si usa in riferimento «a personas que son de una condición altiva, de un talante flemático y un tanto desdeñoso». Buitrago (2016, 717) spiega che

> El personaje al que se alude es don Rodrigo Calderón (1577-1621), Marqués de Siete Iglesias y Conde de Oliva. Este individuo fue favorito del rey Felipe III y de su valido, el Duque de Lerma. Al subir al trono Felipe IV, sufrió la persecución del Conde Duque de Olivares, que, enfrentándolo a la nobleza y con más de doscientas acusaciones, la mayoría con toda la apariencia de ser falacias, entre otras la de haber envenenado a la reina Margarita de Habsburgo, madre del rey, consiguió llevarlo al patíbulo el 21 de octubre de 1621. Cuentan las crónicas que don Rodrigo dio muestras de gran valor, orgullo y serenidad en el momento en que se iba a proceder a su ejecución, que, pese a lo que dice la frase, fue decapitación, como se hacía siempre con los nobles. Se dice, incluso, que pidió al verdugo que no lo decapitara por la espalda, des-

> honra *reservada* a los traidores. Don Rodrigo se convirtió en una especie de héroe popular. La gente le lanzaba flores y pedía a gritos su indulto, y muchos llegaron, incluso, a adorar como reliquias sus ropas ensangrentadas.

Siamo quindi di fronte a un tipo di umorismo verbale che coinvolge la sfera della cultura popolare o, detto in altri termini, che si poggia sulla «Cultura lingüística» in cui, tra gli altri aspetti, si includono (anche in ottica traduttiva) «los escollos culturales provocados por refranes, frases hechas y nombres propios con significado adicional […] y los desencuentros generados por metáforas generalizadas y por las asociaciones simbólicas» (Molina 2006, 82); la totale assenza di un'equivalenza dell'espressione proverbiale spagnola in italiano e la necessità di mantenere il riferimento al personaggio «aludido» (García Barrientos 2012, 195)[4] a cui si riferisce l'adagio, cioè don Rodrigo, hanno condotto, come anticipato, a una perdita significativa, ma inevitabile in questo caso, dell'effetto provocato nel lettore/spettatore del testo originale:

> LAREDO […] visto che qui, per via del testamento del signor Rodrigo, c'era più di una persona a cui la morte della signora Andrea avrebbe fatto comodo, come voi ben sapete…
> CASTELAR Come noi ben sappiamo?
> LAREDO *(Fa marcia indietro.)* Ah! Quindi voi non sapete del testamento del signor Rodrigo? Allora, avrei dovuto tacere…
> LO ZIO No, no! Sappiamo tutto!
> CASTELAR Le pare che non lo sappiamo?
> LO ZIO Il testamento del signor Rodrigo? Ma certo, signor Laredo! Come potremmo non sapere del testamento del signor Rodrigo? *(A parte.)* Castelar mio, chi sarà questo signor Rodrigo?
> CASTELAR *(A parte.)* Non lo so, ma mi sa che ha fatto una brutta fine pure lui…

Dell'espressione spagnola, come si può notare, si è conservato il senso primario a cui essa potrebbe rimandare nel dialogo; infatti, al di là

4 In base alla tassonomia proposta dallo studioso, i livelli di rappresentazione dei personaggi nel teatro sono identificabili in tre categorie essenziali; la prima è quella de «los *ausentes* del 'aquí y ahora' de la acción dramática, personajes meramente 'aludidos', correspondientes a los espacios que llamamos autónomos». Ci sono poi i personaggi che «estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca, y aunque sean aludidos también, no lo son 'meramente' pues 'están ahí' y podemos 'sentir' su presencia (oír su voz, los ruidos que hacen, etc.), a los que denomino personajes *latentes*, es decir, más ocultos que ausentes, y que corresponden a los espacios contiguos […]». Infine, ci sono «los personajes *patentes*, que son los que venimos definiendo estrictamente como *dramáticos*, que están presentes y son visibles a la vez, que entran en el espacio escenográfico o que llegan a encarnarse en un actor» (García Barrientos 2012, 193-5).

del gusto per il motto di spirito e per il gioco linguistico che si esplicita nella battuta su cui fa perno l'umorismo, a un livello più generale la frase proverbiale si riallaccerebbe alla trama, alla notizia del testamento che fa subito dedurre ai due *chorizos* che don Rodrigo, per forza di cose, dev'essere passato a miglior vita. Si segnala che nella prospettiva di una traduzione per un adattamento, si potrebbe acclimatare il riferimento culturale insito nell'espressione spagnola e, per esempio, rimandare al don Rodrigo manzoniano, con una traduzione della battuta di Castelar come «Magari è uno che è morto di peste»; tuttavia, c'è da dire che il riferimento letterario striderebbe con il livello culturale dei *graciosos* e si allontanerebbe comunque dal carattere popolare del *refrán*, provocando dunque delle perdite di altra natura.

In ultimo, alla fine della commedia appare un altro caso di gioco di parole interessante, in cui la dissimmetria gioca un ruolo decisivo nella trasposizione, e che si relaziona con l'impiego del linguaggio colloquiale. Siamo alle battute finali della pièce e, come già detto nell'introduzione, Beringola ha appena rivelato agli altri personaggi e al pubblico i tasselli mancanti per ricostruire il quadro dell'intricata vicenda della commedia, facendo ascoltare ai presenti le registrazioni incise su dei microfoni nascosti. In queste incisioni, a un tratto, si sente El Pelirrojo entrare sulla scena vuota e aprire la cassaforte, per cui tutti credono che sia stato lui a rubarne il contenuto; tuttavia, con un colpo di scena, in questa sequenza il gesto del maggiordomo-ladro rivela ciò che è accaduto in realtà:

> PELIRROJO *(Que ha sacado unos sobres del reloj de pared. A* HERMINIA.*)* Aquí tiene usted su dinero y los documentos, señora…
> HERMINIA Peter… ¿Lo escondiste en el reloj para dármelo?
> MENÉNDEZ ¡Ah, vamos! Por eso el reloj se ha quedado en la media.
> TÍO Y por eso nosotros nos quedamos sin los cuartos. (Jardiel Poncela 2000, 310)

Come si deduce, El Pelirrojo non ha fatto altro che nascondere il contenuto della cassaforte nell'orologio a parete, provocandone l'arresto, per metterlo al sicuro, sottraendolo alle grinfie di vari personaggi, e consegnarlo a Herminia, sua legittima proprietaria; da qui la constatazione amaramente ironica del Tío, in cui si sfrutta l'accezione colloquiale del sostantivo «cuartos», cioè, 'dinero', per replicare all'affermazione del poliziotto. Inoltre, il termine fa anche da contrappunto umoristico rispetto al sostantivo «media», che qui indica «la media hora posterior a una hora en punto consabida» (DLE).

Visto che l'omofono italiano di *cuarto* (quarto) non possiede il senso figurato del suo equivalente spagnolo, ancora una volta si è resa necessaria una riformulazione. Bisogna dire che, a una prima analisi, il termine *quattrini* potrebbe sembrare il traducente più prossi-

mo e più produttivo di «cuartos»; tuttavia, questa soluzione avrebbe obbligato a sostituire il primo elemento («la media») dando luogo a uno sfasamento del tempo dell'azione che ha indotto a scartare questa opzione. In tal senso, si tenga conto del fatto che nella didascalia che apre l'ultimo atto si precisa chiaramente che «El reloj de caja del foro aparece parado en la una y media» (Jardiel Poncela 2000, 259) e che successivamente, nel dialogo, si allude di nuovo all'orologio e al suo malfunzionamento.[5] Per di più, occorre ricordare che l'azione del secondo atto si sviluppa durante la festa di matrimonio tra Herminia e Daniel, per cui lo slittamento temporale che deriverebbe da una traduzione come la seguente sarebbe impensabile:

MENÉNDEZ Ah, ecco! Per questo l'orologio era fermo alle quattro.
LO ZIO E per questo noi siamo rimasti senza il becco di un quattrino!

Ciò detto, la soluzione già proposta in Paratore (2019a, 100) si è confermata più convincente di altre:

IL ROSCIO *(Tira fuori delle carte dall'orologio a parete. A* HERMINIA*.)* Ecco a lei i suoi soldi e i documenti, signora…
HERMINIA Peter… Hai nascosto tutto dentro l'orologio per darlo a me?
MENÉNDEZ Ah, ecco! Per questo l'orologio non batteva più le ore.
LO ZIO E per questo noi non si è battuto chiodo!

L'opzione traduttiva adottata, infatti, si è avvalsa del verbo *battere* come sinonimo di 'rintoccare', che ha consentito di generare il doppio senso grazie all'impiego della locuzione colloquiale *non battere chiodo* che, a livello figurato, ha l'accezione di 'non ottenere ciò che si vuole'. Qui come altrove, quindi, un approccio interpretativo-comunicativo[6] ha permesso di evitare l'alterazione del senso e delle finalità comunicative del TO e, in questo caso, anche di conservare l'informalità del registro.

5 Nel ricordare al padre di prendere la medicina, Herminia lo informa che l'orologio è rotto: «Son cerca de las dos. No te fíes del reloj, que se ha parado» (Jardiel Poncela 2000, 280).

6 Cioè, quel «método traductor que se centra en la comprensión y reexpresión del sentido del texto original conservando la traducción la misma finalidad que el original y produciendo el mismo efecto en el destinatario» (Hurtado Albir 2016, 252).

5 Conclusioni

In questo studio introduttivo sull'umorismo verbale in *Los ladrones somos gente honrada* e sulle questioni traduttive a esso legate si è cercato di offrire un panorama delle diverse manifestazioni dell'uso ludico della lingua nella commedia e di far emergere alcune delle problematiche che il traduttore deve affrontare, a partire dalla frequente necessità di un'operazione di ri-creazione delle chiavi del comico di parola.

Si è anche cercato di tenere sempre presenti le questioni di base che riguardano la traduzione per il teatro, la distinzione (non sempre proficua) tra testo drammaturgico e testo scenico, l'impossibilità di ignorare che, pure se si sta traducendo per la lettura, il metatesto dovrebbe mantenere le condizioni di recitabilità e di 'felicità' dell'atto linguistico originali, proiettandosi nella dimensione di «imminenza dell'*hic et nunc*» che «agisce nel teatro come un formidabile catalizzatore di energie e decisioni necessarie» nella trasposizione (Boselli 2006, 632).

Nel caso oggetto di questo studio, inoltre, si è evidenziata la necessità di attingere ai registri della lingua parlata, giacché i personaggi

DOI 10.30687/978-88-6969-679-4/005

comici della pièce ne sono fortemente influenzati; e qui si innesta uno dei problemi traduttologici principali che pone il testo, poiché tradurre una lingua parlata, come sottolinea Osimo (2011, 192), è un'operazione altamente complessa, in quanto «l'attenzione filologica qui si sposta rapidamente dalla parola alla frase, e dalla frase all'idioletto o aura lessicale del personaggio». In presenza di gerghi (come quello della delinquenza, nel nostro caso)[1] o più in generale di un registro colloquiale, l'equilibrio da mantenere può essere spesso minacciato da un'istintiva tendenza all'addomesticamento, che può causare effetti stranianti nel destinatario della traduzione, ad esempio «un effetto comico indesiderato» (Osimo 2011, 193), laddove esso non sia atteso.[2]

Inoltre, in nome del mantenimento della dominante propria del genere testuale, cioè, delle finalità di intrattenimento della commedia, un livellamento degli elementi culturali del testo fonte, spesso necessario, rischia però di corromperne eccessivamente la natura, facendo perdere ogni traccia della cultura emittente in cui esso si è generato. Questo conduce il traduttore a porsi continui interrogativi sul peso delle perdite semantico-culturali nel metatesto, che non riguardano solo gli aspetti linguistici da cui scaturisce la comicità, ma anche il substrato profondo che la fertilizza. In tal senso, è bene ricordare che il teatro di Jardiel attinge ad alcuni precedenti a lui prossimi, di cui si è già parlato nella prima parte di questo studio, ma che è anche debitore di una tradizione più antica, che connette i meccanismi dell'umorismo verbale del teatro del nostro autore a quelli impiegati nel teatro del Siglo de Oro e nella commedia burlesca. Non a caso, Ariza Viguera (1974, 201-12), oltre a menzionare i riecheggiamenti astracaneschi nella drammaturgia di Jardiel e, tra le altre, a ricordare l'influenza di umoristi stranieri, come Pitigrilli, Cami e Mosca (soprattutto nella produzione romanzesca dell'autore), sottolinea che il commediografo «está […] cerca del espíritu crítico, apasionado, de Quevedo», e che «muchos conceptos, juegos de palabras, etc., nos lo recuerdan».[3]

1 Benché, riprendendo quanto commentato da Casares (1950, 276-7), nel nostro caso si tratti di una «germanía moderna» che, a differenza di quella che lo studioso definisce «histórica», è costituita da una «nueva terminología usual entre vagabundos, ladrones y demás delincuentes» che «no tiene la pretensión de ser secreta, puesto que la manejan por igual los policías, los carceleros y los maleantes».

2 In questo senso, non va dimenticato che in italiano il registro colloquiale presenta un uso più ristretto rispetto allo spagnolo, e che nella nostra lingua, come sottolinea Pérez Vicente (2021, 61), «buena parte de las exigencias de habla cotidiana y expresividad se cubren gracias a los dialectos», senza contare che «lo coloquial penetra con mayor soltura en el lenguaje literario español». Per un approfondimento sulle caratteristiche e sull'uso del registro colloquiale in spagnolo e in italiano e sulle ripercussioni delle rispettive differenze in traduzione, si veda Zamora Muñoz 2021.

3 Questa specifica ascendenza, per lo studioso, si espliciterebbe in modo molto diretto in due articoli di Jardiel pubblicati sulla rivista *Buen Humor* nel 1927, intitolati «La verdad de lo que es el infierno» e «Mi visita a los dominios de los demonios» (Ariza Viguera 1974, 202).

Per quanto riguarda le strategie di traduzione impiegate, si è potuto osservare come la presenza di termini polisemici abbia spesso indotto a uno scioglimento parziale dell'ambiguità del prototesto, talvolta per mezzo di integrazioni esplicative; quando il gioco si basa su un'identità di suoni, come nel caso dell'equivoco generato dal termine «robby», o in quello del gioco tra la locuzione «de nácar» e la formula di cortesia *de nada*, le strategie di riformulazione hanno condotto a un allontanamento più significativo, specie nel primo caso, mentre nel secondo la rielaborazione è stata meno invasiva.

Ciò detto, si è mirato a conservare sempre il senso generale dello scambio, a non alterare la dinamica umoristica del dialogo e le sue peculiarità diafasiche/diastratiche, e a mantenere la funzione comica del meccanismo linguistico; come si è potuto osservare, solo in un caso c'è stata una perdita totale del gioco allusivo, poiché l'assenza di traducenti dell'espressione proverbiale (*tener más orgullo que don Rodrigo en la horca*) e la necessità di conservare coerenza e continuità nello scambio dialogico hanno costretto a una neutralizzazione pressoché assoluta.

La generalizzazione è risultata proficua nei casi di giochi di parole basati su termini culturo-specifici, benché essa sia stata bilanciata da strategie compensative (si veda il ricorso alla sinonimia nella traduzione delle due località, Alcalá e Ocaña, in cui sono situate le carceri a cui allude El Pelirrojo in uno degli esempi commentati) e, ancora una volta, dal mantenimento del registro colloquiale, ove presente, e della funzione pragmatica dell'umorismo verbale che, come si è visto, punta spesso all'enfasi, specie quando il personaggio umoristico ribatte all'interlocutore per rincarare la dose della comicità, per spostare l'asse dello scambio sul piano allusivo-espressivo o per mostrare il suo atteggiamento furbesco.

La necessità dell'intelligibilità della traduzione per il suo (potenziale) destinatario (lettore o spettatore che sia), della fluidità del dialogo nella lingua d'arrivo, che non dovrebbe suscitare effetti stranianti (tanto per l'attore e per il pubblico, nel caso di una traduzione per la rappresentazione, quanto per il lettore), insieme ad altri fattori, determinano un'ulteriore complessità nella traduzione, «poiché il testo è solo un elemento rispetto alla totalità del discorso teatrale», infatti:

> Dal momento che una commedia è scritta per delle voci, il testo letterario contiene anche un insieme di sistemi paralinguistici, in cui l'intensità, l'intonazione, la velocità di emissione, l'accento ecc., sono tutti significanti. Inoltre, il testo teatrale contiene al suo interno un sottotesto […] che determina i movimenti che può fare un attore che reciti quel testo. Quindi non solo il contesto, ma anche la mimica codificata all'interno del linguaggio stesso contribuiscono a stabilire il lavoro dell'attore. Un traduttore, che ignori tutti questi sistemi esterni alla pura dimensione letteraria, corre seri rischi. (Bassnett-McGuire 1993, 162-3)

Se a queste complessità insite nella traduzione per il teatro si aggiunge la questione della trasposizione del comico di parola, con le sue sfide costanti, l'operazione traduttiva, come nel caso di *Los ladrones somos gente honrada* e, in generale, di tutta la produzione drammaturgica di Jardiel, costituisce un banco di prova esemplare, anche in ottica didattica, giacché la riflessione interlinguistica acquisisce un peso peculiare, estendendosi a una molteplicità di aspetti testuali.

6 Nota al testo e alla traduzione

L'edizione di riferimento di *Los ladrones somos gente honrada* (Jardiel Poncela 2000) riproduce, secondo quanto indicato dai curatori, la versione inclusa in *Una letra protestada y dos letras a la vista* (Jardiel Poncela 1943), cioè l'ultima della commedia che lo stesso autore ebbe modo di revisionare per la sua pubblicazione.

Una prima edizione dell'opera era già comparsa nella collana «Biblioteca teatral», ma Valls e Roas (in Jardiel Poncela 2000, 70 nota 78) avvisano che questa non è datata, anche se potrebbe essere stata pubblicata nello stesso anno in cui fu messa in scena la commedia o, al più tardi, nel 1942, «a juzgar por lo que dice Jardiel en su prólogo: 'Para fin de año preparo el quinto tomo de comedias y prólogos titulado *Eloísa y dos hermanas suyas*'»; la raccolta a cui allude l'autore, in realtà, non vide mai la luce con il titolo indicato e fu evidentemente sostituita da quella del 1943 sopramenzionata.

La versione della commedia di «Biblioteca teatral» presenta varianti di poca importanza rispetto a quella del 1943, che introduce solo alcuni cambiamenti relativi, principalmente, alle didascalie, talvolta eliminandone alcune, mentre sono inferiori gli interventi sui

DOI 10.30687/978-88-6969-679-4/006

dialoghi, che sembrano puntare in ogni caso «a una mayor claridad y dinamismo de la acción» (Valls e Roas in Jardiel Poncela 2000, 70).

Per quanto riguarda le questioni testuali, in primo luogo, sono da segnalare alcuni punti che presentano delle ambiguità o delle incongruenze. È il caso, per esempio, di una battuta di Daniel nel *prólogo* della commedia:

> DANIEL Y si todo sale bien, como supongo, ya sabéis: a primeros de mes os venís con éste *(por el* PELIRROJO*)*, que os esperará en la frontera de Portugal y os tendrá preparado, en Ayamonte, lo que os haya correspondido en el reparto. (Jardiel Poncela 2000, 196)

Il capo della banda, in questo passaggio, sta ricordando al Tío e a Castelar le istruzioni da seguire per la riscossione del bottino una volta che il colpo sarà compiuto. Tuttavia, qui si palesa un'ambiguità di fondo, giacché l'indicazione «os venís con éste», in cui il dimostrativo, come indica la didascalia, si riferisce al Pelirrojo, rende poco chiara la dinamica dell'azione, visto che subito dopo si precisa che il finto maggiordomo aspetterà i due compari alla frontiera portoghese.

Un'altra incongruenza si manifesta in una didascalia del secondo atto:

> GERMANA *(Mientras baja la escalera hacia el primero derecha.)* Estaba figurándome que no la habías tomado aún… si no nos preocupásemos Herminia y yo, nunca tomarías a tiempo la dichosa medicina. Anda, ven, que eres como un chico pequeño… (Jardiel Poncela 2000, 287)

Da notare che la scala a cui allude la didascalia dovrebbe trovarsi sulla sinistra della scena, come indicato all'inizio del primo atto: «*El muro del lateral izquierda es bastante más bajo que los otros muros que constituyen el recinto, pues por encima de él corre una galería por la que se baja a la escena merced a una escalera que, en su último tramo, da frente al público*» (Jardiel Poncela 2000, 207); è dunque anomalo che qui il personaggio scenda la suddetta scala verso la prima quinta destra.

Occorre evidenziare anche alcune questioni traduttive che non hanno a che vedere con il comico di parola e che quindi non sono state menzionate nello studio introduttivo; in primo luogo, si segnala un caso in cui il termine originale è stato lasciato inalterato nel metatesto:

> FELIPE *(A* DANIEL*, refiriéndose al* TÍO*.)* No está loco, Juan. Por el contrario, su hipótesis es también la mía. En la caja había ciento sesenta mil duros en dinero y valores y un testamento a favor de Herminia… (Jardiel Poncela 2000, 292)

Felipe sta per rivelare agli altri personaggi il mistero del testamento di don Rodrigo e spiega che nella cassaforte, ormai vuota, c'erano anche «ciento sesenta mil duros» ecc. Il *duro* equivaleva alla «moneda de cinco pesetas» (DLE), ma per evitare farraginosi problemi di calcolo (o di conversione nelle più note *pesetas*) e visto che il contesto suggerisce chiaramente che si sta parlando di soldi, si è scelto di mantenere il termine spagnolo.

Come già detto in precedenza, inoltre, anche in *Los ladrones somos gente honrada* Jardiel fa uso della «Versificación ocasional» (Sánchez Castro 2006, 186)[1] come ulteriore elemento di comicità di cui si fa qui veicolo il personaggio di Monchita che, all'inizio del secondo atto, sottopone i presenti all'ascolto della sua patetica esibizione canora in due occasioni. La prima sancisce l'inizio dell'azione e, come già detto nel capitolo dedicato ai giochi di parole, dà luogo a una serie di *chistes*:

MONCHITA *(Cantando.)*
Yo soy la flor
de suave olor
que expande su perfume alrededor.
Yo soy la flor
multicolor
que nace y muere al ritmo del amor.
Yo soy la flor. Yo soy la flor.
[…]
MONCHITA *(Cantando.)*
Yo soy la flor
que ama el calor
y brilla ante el rocío mañanero.
Yo soy la flor
que de dolor
se muere si la olvida el jardinero.
¡La, la, la, la, la, la, la!
¡La flooooooor! *(Todos aplauden.)* (Jardiel Poncela 2000, 260-1)

La romanza si distingue per l'andamento monorimico in *-or* nella prima parte, con predominanza del verso pentasillabo, intervallato dall'endecasillabo (ad eccezione del verso 7 che è novenario) che chiu-

1 Per un panorama sull'uso di tale espediente in *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* e sulle questioni traduttive sollevate dalla presenza del verso, si veda Paratore 2019b. Si ricorda che, marginalmente, Jardiel si dedicò alla poesia, di cui si può trovare un compendio negli «Últimos versos» inclusi nelle *Obras completas* dell'autore (Jardiel Poncela 1970b). Fortuño Llorens (1995, 20) segnala che «los poemas de Jardiel se fechan entre 1947 y 1952» e che «salvo en algunos poemas explicitadores de alguna trascendencia […] los restantes pueden ser clasificados de circunstancias, con la técnica recurrente de la paradoja, de los juegos verbales que caracterizan la obra del humorista […] y con greguerías incrustadas».

de la strofa di tre versi. La seconda parte è invece costruita su due rime (in *-or* e in *-ero*) per cui lo schema metrico è adesso aaB-aaB e presenta la stessa misura del verso della parte precedente.

Sebbene non comporti particolari complessità, la traduzione della romanza ha richiesto alcune accortezze:

MONCHITA *(Cantando.)*
Io sono il fior
dal soave odor
che infonde il suo profumo in ogni cuor.
Io sono il fior
multicolor
che nasce e muore al ritmo dell'amor.
Io sono il fior. Io sono il fior.
[…]
MONCHITA *(Cantando.)*
Io sono il fior
che ama il calor
e la rugiada all'alba fa brillare.
Io sono il fior
che di dolor
perisce se nessun lo va a innaffiare.
La, la, la, la, la, la, la!
Il fioooooooor! *(Applausi di tutti.)*

Nella prima parte, per mantenere la rima in *-or* si è resa necessaria una sostituzione, che implica una deviazione del significato («alrededor» > «in ogni cuor»). Nella seconda parte, la difficoltà è costituita dalla rima dei versi 3 e 6 («mañanero»-«jardinero») che, come si vede, è stata risolta con una ricollocazione degli elementi: il verbo («brilla») è stato spostato alla fine del verso, consentendo una più agile rima in *-are* nel metatesto («e la rugiada all'alba fa brillare») che si realizza al verso 6 con una traduzione più libera dell'endecasillabo finale («perisce se nessun lo va a innaffiare»), esplicitando in modo più diretto la delicata allusione del verso originale («se muere si la olvida el jardinero»).

La seconda esibizione di Monchita è costituita dalla *Canción del pajarito* (la *Canzone del passerotto* nella proposta di traduzione) che l'invitata dedica a Herminia «como despedida de soltera» (Jardiel Poncela 2000, 269); la romanza rappresenta il preludio allo sparo che interrompe i festeggiamenti e, come si osserva alla fine del frammento, offre anche l'occasione al Tío per commentare umoristicamente l'accaduto:

MONCHITA ¡Pi, pi, pi, pi, pi, pi, pi!
MUGURUZA ¡Pío, pío! ¡Pío, pío! ¡Pío, pío!

MONCHITA ¡Pi, pi, pi, pi, pi, pi, pi!
MUGURUZA y MARITÉ ¡Pío! ¡Pío! ¡Pío! ¡Pí!
MONCHITA ¡Ay de mí!
MUGURUZA y MARITÉ ¡Pi, pi, pi, pi!
MONCHITA Yo soy el pájaro que el ancho cielo
cruza en un vuelo
fascinador.
MUGURUZA y MARITÉ ¡Pi, pi, pi, pi!
¡Pi, pi, pi, po!
MONCHITA Y huye tan rápido cual la saeta
de la escopeta
del cazador.
(Dentro, en el jardín, se oye un tiro.)
TÍO Ahí está el cazador. *(Sin que nadie lo toque, el jarrón que hay en la mesita del foro centro, donde está apoyado* FELIPE*, se hace añicos y cae al suelo destrozado.)*

Si assiste qui a un'inversione dello schema rimico e della disposizione di pentasillabi ed endecasillabi rispetto all'esempio precedente, dato che in questo caso l'endecasillabo si trova a inizio strofa; l'introduzione onomatopeica che apre e intervalla la seconda canzone ha un evidente effetto di patetismo comico, anticipato nel dialogo dall'avvertenza di Monchita ai suoi accompagnatori:

MONCHITA *(A* MUGURUZA*.)* Pues ya sabéis: tal como lo hicimos el jueves pasado en casa de las de Hinostrosa, y si se ríe alguien, no os azoréis. (Jardiel Poncela 2000, 270)

Come già accennato, per mantenere la cadenza del primo endecasillabo e una parziale coincidenza di suoni, il sostantivo «pájaro» è stato tradotto con «passero», mentre la rima perfetta («cielo»-«vuelo») è stata sacrificata in virtù della conservazione, qui inevitabile, del riferimento al volo dell'uccello, che determina nel metatesto la rima consonante «cielo»-«volo». Anche in questo caso, l'inversione, con uno slittamento del verbo iniziale («huye»), si è resa utile per mantenere la rima (benché imperfetta) dei primi due versi della seconda strofa («fuggir»-«fucil»), con l'aggiunta di un *enjambement*, assente nel prototesto («E come un fulmine vuole fuggir | via dal fucil») reso possibile dall'inserimento dell'avverbio «via» che consente la conservazione della misura del verso:

MONCHITA Pi, pi, pi, pi, pi, pi, pi!
MUGURUZA Pio, pio! Pio, pio! Pio, pio!
MONCHITA Pi, pi, pi, pi, pi, pi, pi!
MUGURUZA e MARITÉ Pio! Pio! Pio! Pi!
MONCHITA Eccomi qui!

MUGURUZA e MARITÉ Pi, pi, pi, pi!
MONCHITA Io sono il passero che l'ampio cielo
fende in un volo
incantator.
MUGURUZA e MARITÉ Pi, pi, pi, pi!
Pi, pi, pi, po!
MONCHITA E come un fulmine vuole fuggir
via dal fucil
del cacciator.
(Fuori scena, in giardino, si sente uno sparo.)
LO ZIO Ecco il cacciatore. *(Senza che nessuno lo tocchi, il vaso sul tavolino del fondo centrale, a cui è appoggiato* FELIPE*, va in pezzi e cade in terra.)*

Los ladrones somos gente honrada
(Comedia casi policíaca en un prólogo y dos actos)

Enrique Jardiel Poncela

Noi ladri siamo gente onesta
(Commedia quasi poliziesca in un prologo e due atti)

Enrique Jardiel Poncela

Traduzione italiana di
Carlotta Paratore

Personajes

Herminia
Germana
Teresa
Eulalia
Monchita
Adelcisa
Lucía
Marité
Delfina
Daniel
El «Tío del Gabán»
El «Castelar»
Felipe Arévalo
Menéndez
El «Pelirrojo»
Evelio
Antón
Benito
Díaz
Laredo
Ríos
Muguruza

La acción, en Madrid los actos primero y segundo, y actualmente. El prólogo, seis meses antes, en una finca de verano, en San Sebastián

Personaggi

Herminia
Germana
Teresa
Eulalia
Monchita
Adelcisa
Lucía
Marité
Delfina
Daniel
Lo «Zio col Soprabito»
«Castelar»
Felipe Arévalo
Menéndez
Il «Roscio»
Evelio
Antón
Benito
Díaz
Laredo
Ríos
Muguruza

L'azione degli atti primo e secondo si svolge nel presente, a Madrid. Il prologo, sei mesi prima a San Sebastián, presso una tenuta estiva

PRÓLOGO

Telón corto, en las primeras cajas, que representa la terraza de un hotel o villa particular. El foro, absolutamente constituido por el jardín: un telón negro, porque es de noche y el jardín aparece completamente en sombras; dicho jardín figura rodear la casa, y sobre él se levanta la terraza en cuestión. En la izquierda, un paño estrecho, con puerta de cristales, que desde la terraza sirve de acceso a la finca. Se supone que el patio de butacas es un estanque situado en el jardín; y paralela a la batería corre de derecha a izquierda, todo a lo ancho de la embocadura del escenario, una balaustrada de piedra, la cual por el extremo izquierda termina y muere en el paño de la puerta, y por el extremo derecha se pierde en las cajas. La balaustrada simula, pues, limitar y bordear el estanque invisible, y por entre la balaustrada y la batería hay una faja de hierba o césped.

Son las doce menos veinte minutos de la noche. Se celebra una fiesta en la casa, y de vez en cuando el rumor de una música de baile llega hasta la escena. Al levantarse el telón, la escena desierta. Hay una pausa, durante la cual se oye la música que suena dentro y que ya se ha oído, durante unos instantes, con el telón echado. De pronto cesa la música.

EMPIEZA LA ACCIÓN

Hacia la derecha, dentro, se oye un silbido prolongado, seguido de dos cortos. La puerta de la casa se abre poco a poco, para dar paso a DANIEL. *Es un hombre de treinta y cinco o treinta y seis años, bien plantado, de aire enérgico, decisivo y resuelto. Va de frac o de* smoking *y sin nada a la cabeza. Se dirige rápidamente hacia la derecha y queda mirando hacia dentro. Se oye un nuevo silbido y en seguida, por la derecha, pisando la faja de césped, entra el* PELIRROJO, *un individuo vestido de criado, de aire listo y sagaz. Avanza con precauciones y se reúne con* DANIEL.

DANIEL ¿Qué pasa?

PELIRROJO Nada, Daniel. Te avisaba para que supieras que por nuestra parte está todo listo.

DANIEL ¿Y no hay novedad, *Pelirrojo*?

PELIRROJO Ninguna.

DANIEL Por aquí dentro también van bien las cosas.

PELIRROJO Lo esperaba: porque donde tú trabajas y lo que tú diriges…

DANIEL La invitación que falsificaste a nombre del argentino Juan Togores, con la que logré entrar en la fiesta, ha pasado como buena. Cada cual me ha supuesto conocido de los demás…, y desde hace una hora soy amigo de la infancia de los dueños de la casa…, *tus amos*, y de varios invitados importantes.

PROLOGO

Un sipario corto, all'altezza delle prime quinte, che rappresenta la terrazza di una residenza o villa privata. Il fondale è interamente costituito dal giardino: un sipario nero, visto che è notte e che il giardino è totalmente avvolto nell'oscurità; il giardino circonda la casa e al di sopra di esso c'è la terrazza.

A sinistra, una quinta mobile, con una porta a vetri, che dalla terrazza dà accesso alla proprietà. Immaginiamo che la platea occupi il posto di un laghetto che si trova nel giardino; parallelamente al proscenio, da destra a sinistra e per tutta la larghezza del boccascena, scorre una balaustra di pietra, che a sinistra finisce sulla quinta della porta, e su quello destro si perde negli spazi fra le altre quinte. La balaustra, quindi, delimita e costeggia il laghetto invisibile, e tra la balaustra e il proscenio c'è una striscia d'erba o di prato.

È mezzanotte meno venti. In casa c'è una festa e di tanto in tanto si sentono le note di una musica da ballo. Quando si alza il sipario, il palcoscenico è vuoto. C'è una pausa, durante la quale, fuori scena, si sente la stessa musica che per qualche istante abbiamo udito a sipario calato. All'improvviso, la musica si interrompe.

INIZIA L'AZIONE

Da destra, fuori scena, si sente prima un fischio lungo e poi due corti. La porta della casa si apre lentamente ed entra DANIEL. *È un uomo di trentacinque o trentasei anni, robusto, dall'aria energica, decisa e risoluta. Indossa un frac o uno* smoking *e non porta il cappello. Si dirige velocemente verso destra e si ferma a guardare qualcosa fuori scena. Si sente un altro fischio e subito, da destra, entra, passando dal prato, il* ROSCIO*, un individuo vestito da cameriere, dall'aria furba e sagace. Avanza con cautela e raggiunge* DANIEL.

DANIEL Che succede?

IL ROSCIO Niente, Daniel. Volevo solo dirti che noi siamo pronti.

DANIEL Nessuna novità, *Roscio*?

IL ROSCIO Nessuna.

DANIEL Anche qui dentro, tutto in ordine.

IL ROSCIO Ne ero sicuro, perché quando a capo ci sei tu…

DANIEL L'invito che hai falsificato a nome dell'argentino Juan Togores, con cui sono riuscito a entrare alla festa, è stato preso per buono. Ognuno mi crede un conoscente di qualcun altro… e da un'ora sono amico d'infanzia dei padroni di casa… i tuoi *padroni*, e di altri invitati importanti.

PELIRROJO Bueno, es que, realmente, eres el único.
DANIEL ¿Está ahí todavía el *Tío del Gabán*, o se ha ido ya a su sitio?
PELIRROJO No. Está aquí aún, echando un pitillo para tranquilizarse, mano a mano con el *Castelar*.
DANIEL Llámalos.
PELIRROJO *(Asomándose a la derecha y dirigiéndose hacia dentro, a media voz.)* ¡Pchs! ¡*Tío*! ¡*Castelar*…! ¡Zumbad, que os llama Daniel! *(Mirando hacia dentro, sonriente.)* Son unos pintarrias, pero no los hay más decididos en el oficio…
(Por la derecha, por la franja de césped, aparece el ilustre personaje conocido por el TÍO DEL GABÁN. *Es efectivamente, un pinta de edad indefinida, vestido con una ropa indescriptible, color de ala de mosca. También la gorra que luce ha debido de ser premiada en varias exposiciones.)*
TÍO ¿Ocurre algo que me afezte?
PELIRROJO El jefe te dirá.
TÍO ¿Qué hay, *Melancólico*?
DANIEL ¿Por qué no estás en tu sitio?
TÍO Porque tú me diste orden de que aztuase a las doce en punto, y como no son más que las doce menos veinte…
DANIEL Pero ¿a las doce?
TÍO A las doce estaré en mi puesto como un clavo.
DANIEL ¿Y el *Castelar*?…
TÍO Se ha quedao ahí, metiéndose unas piedrecitas en la boca, pa ver si así consigue hablar claro contigo, porque hoy está incapaz.
PELIRROJO Aquí viene. *(Por la derecha surge el* CASTELAR*, otro pinta como el* TÍO*, con un gran aire de pasmado, pero que, en realidad, no tiene de pasmado más que el aire. Da la sensación de que habla en rumano.)*
CASTELAR Atarapaná malífico.
TÍO Esto es que te saluda.
CASTELAR Tora de tarum picitas pormoción, pero trupemenerdio todo.
TÍO Dice que se ha tragado las piedrecitas y que se le traba la lengua de la emoción, pero que está dispuesto a todo.
PELIRROJO Oye… ¿Es que ahora le traduces lo que habla?
TÍO Sí. Pero cuando el párrafo es largo, le cobro una peseta.
DANIEL Tú no olvidarás mis instrucciones, *Tío*.
TÍO Descuida. A las doce en punto, en cuanto que empiecen a sonar las campanadas del reloj del asilo de la esquina, que, por cierto, va seis minutos atrasao, apagaré la luz de toda la casa.
DANIEL Eso es.
TÍO Y éste también está al tanto de lo suyo.
CASTELAR Atropó mistigale turliendo turliendo; con la pandalla del droguro caresto colupinas logran dar ler otros.
TÍO Venga la peseta. *(*CASTELAR *le da una peseta, que el* TÍO *se guarda. A* DANIEL.*)* Ha dicho que él y tres hombres más de la pandilla de Isidro

IL ROSCIO Che dire! Sei veramente unico.

DANIEL Lo *Zio col Soprabito* è ancora lì o è già in posizione?

IL ROSCIO No. È qui che si fuma una paglia per calmarsi insieme a *Castelar*.

DANIEL Chiamali.

IL ROSCIO *(Si sporge verso destra, fuori scena, e parla a mezza voce)* Psssss! *Zio*! *Castelar*…! Presto, che Daniel vi vuole parlare! *(Guarda fuori scena e sorride)* Sono due poveracci, ma sanno fare il loro mestiere…

(Da destra, sul prato, compare l'illustre personaggio conosciuto come lo ZIO COL SOPRABITO. *È in effetti un poveio di età indefinita, con un soprabito indescrivibile, di un nero sbiadito. Anche il berretto che sfoggia dev'essere stato premiato in varie esposizioni.)*

LO ZIO Ho fatto qualcosa che non va?

IL ROSCIO Senti il capo.

LO ZIO Che c'è, *Malinconico*?

DANIEL Perché non sei al tuo posto?

LO ZIO Perché mi hai ordinato di entrare in azione a mezzanotte in punto, e visto che è solo mezzanotte meno venti…

DANIEL D'accordo, ma a mezzanotte?

LO ZIO A quell'ora sarò al mio posto, puntuale come un orologio.

DANIEL E *Castelar*?…

LO ZIO È là che si mette dei sassolini in bocca per vedere se così riesce a parlare con te come si deve, perché oggi non c'è verso.

IL ROSCIO Eccolo che arriva. *(Da destra entra in scena* CASTELAR*, un altro furfante come lo* ZIO*, con un'aria da scemo, ma che in realtà scemo non è affatto. Sembra che parli rumeno.)*

CASTELAR Bonarà coconico.

LO ZIO Ti sta salutando.

CASTELAR Ho 'ngompanato piruzze permozione, però sopposto tutto.

LO ZIO Dice che ha ingoiato i sassolini e che si impappina per l'emozione, ma che è pronto a tutto.

IL ROSCIO Senti un po'… Ora gli fai da traduttore?

LO ZIO Sì. Ma quando il discorso è lungo mi faccio dare una *peseta*.

DANIEL Segui attentamente le mie istruzioni, *Zio*.

LO ZIO Non preoccuparti. A mezzanotte in punto, appena iniziano a suonare i rintocchi dell'orologio dell'ospizio all'angolo che, tra parentesi, va sei minuti indietro, spegnerò tutte le luci della casa.

DANIEL Perfetto.

LO ZIO E anche questo qui sa quello che deve fare.

CASTELAR Atropò mistigale turliendo turliendo; con la combroccola di drocuro caposto cucisione potarete altri.

LO ZIO Fuori la *peseta*. *(*CASTELAR *dà una peseta allo* ZIO*, che se la mette in tasca. A* DANIEL*.)* Ha detto che lui e tre uomini della banda di Isidro l'*Insicuro* saranno ai loro posti in cucina. E che, ap-

el *Inseguro* tienen su puesto en las cocinas. Y que, aprovechando el barullo, llegarán hasta el salón grande a ayudarte a ti y a los otros.

DANIEL ¿Y los coches?

TÍO Dispuestos para la fuga, en la fachada que da al rompeolas. La verja está abierta, y de los perros tampoco tiés ya que preocuparte…

DANIEL *(Serio.)* ¿Habéis matado a los perros?

TÍO No. Les hemos traído una perra a cada uno. Están encantaos. *(Ríen.)*

DANIEL ¡Chist! No arméis ruido. ¿Tú no *descuidarás* tu misión, *Pelirrojo*?

PELIRROJO No pases cuidado. Como nadie sospecha de mí, después de dos meses de servir a conciencia en la casa, ya sé que mientras dure la cosa, yo, ¡quieto! Y que en cuanto que se oiga el ruido de los coches, huyendo de la fachada de atrás, a entrar en el salón, disimulando y preguntando azorao: «Pero ¿qué ha pasao aquí…? Pero ¿qué ha pasao aquí?…» Con la mayor cara de idiota que me sea posible…

TÍO …que es mucha.

PELIRROJO Esta es la cara de idiota que voy a poner. *(La pone.)*

TÍO Puede que sea demasiao.

DANIEL Y si todo sale bien, como supongo, ya sabéis: a primeros de mes os venís con éste *(por el* PELIRROJO*)*, que os esperará en la frontera de Portugal y os tendrá preparado, en Ayamonte, lo que os haya correspondido en el reparto.

TÍO Se le hace a uno la boca agua de pensar que, si todo sale bien, de esta hecha puede uno retirarse de los negocios…

DANIEL Todo el que quiera podrá retirarse. *(Con voz sorda.)* El que buscara dinero nada más, desde luego que se podrá retirar.

PELIRROJO ¿Y tú no, Daniel?

DANIEL Yo ya he comprobado por mí mismo hace tiempo que el dinero no basta para vivir a gusto. A mí no me retiraría más que una mujer. Tal vez si encontrase una mujer joven e inocente…

TÍO Pues no pides tú na…

CASTELAR ¿Y para qué querrías que fuese inocente?

TÍO Pa que dejase de serlo a su lao, so primo.

CASTELAR ¿Y joven?

TÍO Pa que le durase más tiempo.

CASTELAR *(A Daniel, admirado.)* ¡Con razón se te conoce en la profesión por el *Melancólico*! Y por algo se murmura que eres un hombre raro…

DANIEL *(Volviendo la cabeza bruscamente hacia la izquierda.)* ¡¡Chist!! ¡¡Calla!! *(Queda escuchando.)*

TÍO ¿Eh?

DANIEL Alguien sale…

CASTELAR *(Tragándose las piedras del susto.)* Achumpe te renesfa tiren demigarcio andata…

TÍO Dice éste que el que sea va a meter la pata…

profittando della confusione, verranno nel salotto grande per aiutare te e gli altri.

DANIEL E le automobili?

LO ZIO Pronte per la fuga, dalla parte del frangiflutti. Il cancello è aperto, e dei cani non devi preoccuparti…

DANIEL *(Serio.)* Li avete ammazzati?

LO ZIO No. Gli abbiamo portato una cagnolina per uno. Sono al settimo cielo. *(Ridono.)*

DANIEL Ssh! Non fate rumore. E tu, *Roscio*, non distrarti dal distrarre gli ospiti.

IL ROSCIO Non temere. Qui nessuno sospetta di me, dopo due mesi di onorato servizio nella casa. Voi fate quello che dovete fare e io me ne sto buono. Poi, appena sento il rumore delle auto che fuggono dal retro, entro in salotto con aria confusa e dico: «Che è successo?… Ma che è successo?…» Con l'espressione più idiota che riesco a fare…

LO ZIO …non dovrai sforzarti molto.

IL ROSCIO Ecco l'espressione idiota che farò. *(La fa.)*

LO ZIO Non esageriamo.

DANIEL E se tutto va bene come immagino, sapete cosa fare: all'inizio del mese venite con lui *(indicando il* ROSCIO*)*, che vi aspetterà alla frontiera portoghese e che avrà preparato ad Ayamonte la vostra parte del bottino.

LO ZIO Ti viene l'acquolina in bocca a pensare che, se tutto va bene, con questo colpo ci si potrà ritirare dagli affari…

DANIEL Chi vorrà, potrà ritirarsi. *(Con voce sorda.)* Chi è interessato solo ai soldi, potrà senz'altro ritirarsi.

IL ROSCIO E tu, Daniel?

DANIEL Io so da tempo che i soldi non bastano per vivere felici. Solo una donna potrebbe indurmi a ritirarmi. Magari se incontrassi una donna giovane e innocente…

LO ZIO Hai detto niente…

CASTELAR E perché dovrebbe essere innocente?

LO ZIO Così, con lui, smette di esserlo, pezzo di idiota.

CASTELAR E giovane?

LO ZIO Così gli dura di più.

CASTELAR *(A* DANIEL*, con ammirazione.)* Ecco perché nell'ambiente ti chiamano il *Malinconico*! E perché si dice in giro che sei un uomo strano…

DANIEL *(Girandosi di colpo verso sinistra)* Ssh!! Zitti!! *(Si ferma ad ascoltare.)*

LO ZIO Che c'è?

DANIEL Arriva qualcuno…

CASTELAR *(Ingoiando i sassolini per lo spavento.)* Aciunquesia mama-ma mamontani…

LO ZIO Questo qui dice che chiunque sia ci manda a monte i piani…

DANIEL No hay cuidado. Si es hombre, lo arrastraré para adentro charlando. Si es mujer, me la llevaré a bailar. El plan no debe alterarse por nada. ¡Cada uno a su puesto con los relojes al segundo! ¡Todos prevenidos!

TÍO Bien.

PELIRROJO Conformes.

CASTELAR Atrupacio.

DANIEL Y a las doce en punto, ¡decisión, confianza y al bulto! *(Se van los tres agachándose, para ocultarse con la balaustrada, y desaparecen por la derecha. Ya es tiempo. Porque por la izquierda, por la puerta de cristales, que vuelve a cerrar tras sí, ha surgido la delicada silueta de* HERMINIA. *Es una muchacha, vestida de noche, de edad indefinida. Por la firmeza y soltura de sus líneas, puede tener dieciocho o veinte años; pero, por el aplomo, la gallardía y la determinación de sus gestos, representa mucho más. Sus ojos, que miran de frente y con fijeza, tienen el fuego propio de los caracteres apasionados, y en el trazado de la boca se le descubre una rara energía. Todo ello contrasta con la delicadeza juvenil de su aspecto, formando un conjunto poderosamente atractivo.* HERMINIA *avanza lentamente, como si se saliese de la terraza sin objetivo fijo. Saluda a* DANIEL *con una simple inclinación de cabeza y se acerca a la balaustrada, apoyando en ella sus brazos abiertos y mirando a lo alto.* DANIEL *contesta a la inclinación de cabeza de ella.)*

DANIEL Buenas noches… *(Larga pausa.* DANIEL *intenta entablar conversación.)* Precioso cielo, ¿eh?… *(*HERMINIA *ni contesta, ni siquiera mira a Daniel. Él vuelve a la carga.)* Precioso cielo y preciosa luna, aunque demasiado pálida. Alguien ha dicho que la luna está tan pálida porque hace exclusivamente vida de noche. No deja de tener gracia, ¿verdad? *(*HERMINIA *le mira un solo instante, distraídamente, como si fuera un mueble, y no contesta. Nueva pausa. Y como* HERMINIA *mira hacia abajo, donde se supone que está el estanque,* DANIEL *mira también hacia abajo, y toma el estanque de tema para un nuevo intento.)* ¡Qué fuerza misteriosa la de la luz de la luna cuando se refleja en las aguas de un estanque! *(Acercándose a* HERMINIA *y mirándola insinuante.)* La misma fuerza misteriosa que adquiere una mujer cuando, en lugar de hablar, lo mira todo silenciosa y ensimismada. *(*DANIEL*, ante el mutismo de* HERMINIA*, echa miradas impacientes a su reloj. Lanzándose de nuevo.)* Y, al fin y al cabo, ¿para qué hablar? Tiene usted razón. El silencio es lo más elocuente que existe. Sólo cuando callamos lo decimos todo…

HERMINIA Entonces, ¿por qué no se calla usted?

DANIEL *(Dejando escapar un suspiro de alegría por haber logrado, al fin, hacerla hablar.)* Porque yo no tengo nada que decir.

HERMINIA ¿Y si tuviera usted algo que decir se callaría?

DANIEL Sí.

HERMINIA Pues es una pena que no tenga usted nada que decir.

DANIEL Non c'è problema. Se è un uomo, lo trascinerò dentro a chiacchierare. Se è una donna, la inviterò a ballare. Il piano non può cambiare per nessun motivo. Ognuno al proprio posto con gli orologi sincronizzati! Tutti pronti!

LO ZIO Bene.

IL ROSCIO D'accordo.

CASTELAR Attuzio.

DANIEL E a mezzanotte in punto, dritti all'obiettivo e puntare al bottino! *(Se ne vanno tutti e tre, chinandosi dietro alla balaustra per nascondersi, e spariscono da destra. Giusto in tempo. Perché da sinistra, dalla porta a vetri che si chiude dietro di lei, è appena apparsa la delicata figura di* HERMINIA. *È una ragazza in abito da sera dall'età indefinita. A giudicare dai suoi movimenti saldi e scattanti, potrebbe avere diciotto o venti anni, ma per il suo atteggiamento disinvolto, forte e deciso, ne dimostra molti di più. Il suo sguardo fermo possiede il fuoco dei caratteri appassionati, e la linea delle labbra rivela una rara energia. Tutto ciò contrasta con la grazia del suo aspetto, tipica della giovinezza, dando vita a un insieme fortemente attraente.* HERMINIA *avanza lentamente, come se non avesse una meta. Saluta* DANIEL *con un semplice gesto del capo, si avvicina alla balaustra e vi si appoggia con le braccia allargate, rivolgendo lo sguardo al cielo.* DANIEL *ricambia il saluto con un altro gesto del capo.)*

DANIEL Buonasera… *(Lunga pausa.* DANIEL *cerca di intavolare una conversazione.)* Bellissimo cielo, vero?… *(*HERMINIA *non risponde e non degna* DANIEL *neppure di uno sguardo. Lui torna alla carica.)* Bellissimo cielo e bellissima luna, anche se è troppo pallida. Qualcuno ha detto che la luna è così pallida perché fa solo vita notturna. Divertente, vero? *(*HERMINIA *lo guarda solo per un attimo, distrattamente, como se fosse un mobile, e non risponde. Nuova pausa. E visto che* HERMINIA *guarda verso il basso, dove dovrebbe trovarsi il laghetto, anche* DANIEL *guarda in basso e usa il laghetto come tema di conversazione.)* Che forza misteriosa ha la luce della luna quando si riflette sulle acque di un lago! *(Si avvicina a* HERMINIA *e la guarda insinuante.)* La stessa forza misteriosa di una donna che, invece di parlare, se ne sta in silenzio e assorta. *(Di fronte al mutismo di* HERMINIA, DANIEL *guarda l'orologio impaziente. Si lancia di nuovo.)* In fin dei conti, a che serve parlare? Ha ragione lei. Il silenzio è la cosa più eloquente che ci sia. Il silenzio vale più di mille parole…

HERMINIA E allora perché non sta zitto?

DANIEL *(Lasciandosi sfuggire un sospiro di sollievo per essere riuscito a farla parlare.)* Perché non ho nulla da dire.

HERMINIA Se avesse qualcosa da dire, starebbe zitto?

DANIEL Sì.

HERMINIA Allora è un peccato che non abbia nulla da dire.

DANIEL Supóngase que estuviese un rato sin hablar. ¿Sabe usted lo que diría con mi silencio? Pues que mi alegría suprema sería entrar de nuevo ahí *(Por la izquierda.)* y que bailásemos juntos un baile, dos bailes, todos los bailes de la noche…

HERMINIA Gracias, pero aborrezco el bailar.

DANIEL Me extraña en una muchacha como usted.

HERMINIA *(Burlona.)* ¿Como yo? Pues ¿qué edad cree usted que tengo yo?

DANIEL Dieciocho…, veinte…

HERMINIA *(Enderezándose, después de reír, mirándole con lástima.)* ¡Dieciocho! ¡Veinte! ¡Cuánta ingenuidad!

DANIEL *(Maravillado.)* ¿Ingenuidad?

HERMINIA Ingenuidad, claro… *(Vuelve a reír.)*

DANIEL *(Con cierta broma.)* ¿Le parezco a usted realmente un ingenuo? ¡Qué extraordinario!

HERMINIA Por lo demás, todos los hombres son ustedes igualmente ingenuos.

DANIEL *(Con guasa.)* ¿Ha tratado usted a muchos?

HERMINIA Los suficientes para aprender esa verdad; y para saber también que si todos los hombres son igualmente ingenuos, aquellos que la sociedad tiene por malos, como ladrones, estafadores y delincuentes de diversas clases, ésos son los más ingenuos de todos…

DANIEL *(Poniéndose serio de un golpe, ya para siempre, y sin poder evitar un sobresalto.)* ¿Eh?

HERMINIA ¿Decía usted algo?

DANIEL Decía «eh». Simplemente «eh».

HERMINIA *(Ligeramente.)* Por otra parte, también es verdad que he cumplido los treinta y cuatro años…

DANIEL ¡Los treinta y cuatro años!

HERMINIA Que mi vida ha sido hasta ahora tan novelesca como pueda serlo, por ejemplo, la vida de usted…

DANIEL *(Interrumpiéndola, ya alarmado.)* ¿Mi vida?

HERMINIA …y que, en realidad, en el mundo ya no hay nada ni nadie capaz de asombrarme. He viajado por casi toda la tierra y en mi camino se han cruzado, por lo tanto, hombres de los más opuestos caracteres y profesiones.

DANIEL ¿Incluso delincuentes?

HERMINIA Eso es. Incluso estafadores y ladrones… ¿Le asusta?

DANIEL ¡Tanto como asustarme…!

HERMINIA Hace quince años que abandoné la casa de mis padres por el amor de un hombre que no lo merecía: como tantas otras muchachas. Tuve una hija, que me fue arrebatada al nacer, y de la que no he vuelto a saber nada, y traté por primera vez delincuentes en viaje a Buenos Aires, cuando salí de España huida y queriendo olvidar. Ellos me ayudaron a su modo, porque yo viajaba sin un céntimo; pero al tocar en Río ya había reunido seiscientos pesos. Los

DANIEL Se me ne stessi zitto per un istante, sa cosa direbbe il mio silenzio? Che sarei l'uomo più felice del mondo se entrassimo lì dentro *(Fa un cenno verso sinistra.)* per ballare insieme una, due volte… Anzi, tutta la sera…

HERMINIA Grazie, ma detesto ballare.

DANIEL Mi stupisce in una ragazza come lei.

HERMINIA *(Con tono scherzoso.)* Come me? Quanti anni pensa che abbia?

DANIEL Diciotto… venti…

HERMINIA *(Ride, poi si tira su e lo guarda con compassione.)* Diciotto! Venti! Che ingenuità!

DANIEL *(Meravigliato.)* Ingenuità?

HERMINIA Certo, ingenuità… *(Ride di nuovo.)*

DANIEL *(Con una punta scherzosa.)* Davvero le sembro un ingenuo? È incredibile!

HERMINIA Del resto, voi uomini siete tutti degli ingenui.

DANIEL *(Con ironia.)* Ne ha conosciuti molti di uomini?

HERMINIA Quanto basta per giungere a tale conclusione; e per sapere che, se tutti gli uomini sono ingenui, quelli che la società considera cattivi, come i ladri, i truffatori e i delinquenti di vario genere, sono i più ingenui di tutti…

DANIEL *(All'improvviso, diventa completamente serio e non può trattenere un sussulto.)* Eh?

HERMINIA Ha detto qualcosa?

DANIEL Ho detto «eh». Semplicemente «eh».

HERMINIA *(Con aria disinvolta.)* D'altra parte, è anche vero che ho compiuto trentaquattro anni…

DANIEL Trentaquattro!

HERMINIA E che la mia vita è stata così romanzesca, come può esserlo stata, ad esempio, la sua…

DANIEL *(Interrompendola, ormai allarmato.)* La mia?

HERMINIA …e che, in realtà, non mi stupisco più di nulla. Ho girato il mondo intero e sulla mia strada ho incontrato uomini così diversi tra loro per carattere e professione.

DANIEL Compresi i delinquenti?

HERMINIA Esatto. Compresi ladri e truffatori… è spaventato?

DANIEL Figuriamoci…!

HERMINIA Quindici anni fa ho lasciato la casa dei miei genitori per amore di un uomo che non lo meritava, come tante altre ragazze. Ho avuto una figlia, che mi è stata portata via alla nascita e della quale non ho più saputo nulla; la prima volta che ho avuto a che fare con dei delinquenti è stato in viaggio per Buenos Aires, quando sono fuggita dalla Spagna per dimenticare. A modo loro, mi hanno aiutata, perché non avevo un soldo, ma una volta a Rio avevo già racimolato seicento *pesos*. Li avevo 'guadagnati' in so-

había *ganado* asociándome a uno de ellos, un tal Díaz, que *trabajaba* las líneas sudamericanas jugando al *poker* con ventaja.

DANIEL Oiga usted; ¿aquel Díaz tenía una cicatriz en la cara?

HERMINIA Sí.

DANIEL ¿En qué parte de la cara?

HERMINIA En la frente.

DANIEL ¡Justo! En la frente.

HERMINIA ¿Es que acaso le ha conocido usted?

DANIEL No… Bueno, es decir, sí. Me ganó el dinero en una travesía. ¿No ha dicho usted que él *trabajaba* las líneas marítimas sudamericanas? Yo he hecho ese viaje varias veces… ¿Y cómo acabó aquello?

HERMINIA Enamorándose Díaz de mí y huyendo yo de él en cuanto llegamos a Buenos Aires. Después pasé a Chile con un tal Landau, que se dedicaba a la venta clandestina de cocaína: un negocio seguro y relativamente ilegal…

DANIEL ¿Relativamente ilegal? ¿Era quizá que la cocaína que vendía Landau contenía un cincuenta por ciento de perborato?

HERMINIA No. Era que contenía un noventa por ciento de ácido bórico… *(Ríen.)* Pero, por desgracia, la cocaína que Landau y yo nos acostumbramos a tomar algún tiempo después carecía de ácido bórico en absoluto; y, al año, Landau moría intoxicado en ciudad de México, y yo ingresaba en un sanatorio de Veracruz. Curé gracias a los esfuerzos desesperados de un médico austriaco, que, no contento con haberme vuelto a la vida física, normalizó del todo mi vida espiritual casándose conmigo. Guillermo y yo nos trasladamos a Colombia, a las plantaciones de caucho del Alto Orinoco. ¿No ha estado usted nunca en una plantación de caucho del trópico? Son sitios olvidados de Dios. Los caucheros trabajan de sol a sol, sin poder salir nunca de allí, rodeados de insectos monstruosos y bajo las miradas feroces del capataz. Estos capataces, mimados por las empresas explotadoras, no llevan látigo, pero se untan con *curare* la uña del dedo pulgar; y para ser verdugos de los trabajadores, les basta con un simple arañazo. *(Sordamente.)* Guillermo quiso luchar a favor de los condenados de aquel infierno, y pereció en su lucha contra enemigos demasiado poderosos. Me lo mataron una noche, cuando volvía de la plantación. *(*DANIEL *hace un gesto de asombro.)*

DANIEL ¿Es posible?

HERMINIA Días enteros pasé yo preguntándome eso mismo. Pero había sido, y mi vida acababa de desmoronarse para siempre. *(Con acento ligero.)* Los ocho años transcurridos desde entonces los he vivido sin conciencia de vivirlos. Pasé maquinalmente de unos países a otros, y he hecho de todo, sin que nada de lo que hacía me interesase verdaderamente. Una temporada me dejé absorber por la música… Durante los dos años que siguieron practiqué el espionaje… He tenido ráfagas de misticismo… Épocas de vivir obsesionada por el juego… Para unas personas he sido un demonio; para

cietà con un certo Díaz, uno che 'lavorava' sulle tratte sudamericane barando a poker.

DANIEL Senta, per caso questo Díaz aveva una cicatrice sul viso?

HERMINIA Sì.

DANIEL Di preciso, dove?

HERMINIA Sulla fronte.

DANIEL Esatto! Sulla fronte.

HERMINIA Lo conosce?

DANIEL No… O meglio, sì. Mi ha soffiato dei soldi durante una traversata. Non ha detto che 'lavorava' sulle tratte marittime sudamericane? Quel viaggio l'ho fatto molte volte… E com'è andata a finire?

HERMINIA Che Díaz si è innamorato di me e che io sono fuggita appena arrivati a Buenos Aires. Poi sono andata in Cile con un certo Landau, che si dedicava alla vendita clandestina di cocaina: un affare sicuro e relativamente illegale…

DANIEL Relativamente illegale? Non sarà forse perché la cocaina di Landau era fatta al cinquanta per cento con perborato?

HERMINIA No. Forse perché era fatta al novanta percento con acido borico… *(Ridono.)* Purtroppo, la cocaina che, tempo dopo, io e Landau iniziammo ad assumere era totalmente priva di acido borico, e dopo un anno Landau moriva per intossicazione a Città del Messico, mentre io venivo ricoverata in un sanatorio a Veracruz. Sono guarita grazie agli sforzi disperati di un medico austriaco che, non pago di avermi riportato alla vita fisica, risanò anche la mia vita spirituale sposandomi. Guillermo ed io ci trasferimmo in Colombia, nelle piantagioni di caucciù dell'Alto Orinoco. È mai stato in una piantagione di caucciù dei tropici? Sono luoghi dimenticati da Dio. I lavoratori faticano notte e giorno, senza sosta, assediati da insetti mostruosi e sotto lo sguardo feroce dei capisquadra che, protetti dalle imprese sfruttatrici, invece della frusta, per tenere sotto scacco i lavoratori intingono l'unghia del pollice nel curaro, sicché per uccidere gli basta un semplice graffio. *(Con tono sordo.)* Guillermo lottò in difesa di quei poveri dannati e fu sconfitto da nemici troppo potenti. Me lo ammazzarono di sera, mentre tornava dalle piantagioni *(*DANIEL *fa un gesto di stupore.)*

DANIEL Non ci posso credere!

HERMINIA Nemmeno io ci potevo credere, ma era accaduto e la mia vita era andata in frantumi per sempre. *(Con tono soave.)* Gli otto anni successivi li ho vissuti nell'incoscienza. Andavo come un automa da un paese all'altro facendo di tutto, anche se nulla di ciò che facevo mi interessava realmente. Per un periodo, mi sono lasciata attrarre dalla musica… Nei due anni successivi mi sono data allo spionaggio… Mi sono fatta prendere da un attacco di misticismo… Sono stata ossessionata dal gioco… Per alcuni sono stata un demonio; per

otras, un ángel. Y, en realidad, sólo soy una mujer que se ha dejado en el camino los mejores resortes de la vida. *(Confidencialmente.)* ¿Comprende usted ahora por qué no me interesa la fiesta que se celebra ahí dentro *(Por* la *izquierda)*, y por qué no he aceptado su invitación de bailar? He caído hoy en esta casa, donde ni siquiera conozco a los dueños, por pura casualidad. Me he refugiado en este rincón para estar a solas con mis recuerdos…

DANIEL Y yo se lo he impedido…

HERMINIA Todo lo contrario. Usted me ha hecho evocarlos en voz alta… Le estoy muy agradecida. Como que casi le he tomado afecto.

DANIEL *(Que ha vuelto a recuperar el control de sí mismo y ha lanzado una nueva ojeada a su reloj. Intentando llevarla hacia dentro.)* Pero, ahora son ya las doce menos diez…

HERMINIA Sí. Y a las doce en punto empieza a funcionar el bar. Vaya usted, amigo mío. Y, para cuando yo entre, ¿me tendrá usted preparado un whisky con hielo?

DANIEL *(Consultando, ahora abiertamente, su reloj.)* Sí, si no tarda usted en venir más de cinco minutos…

HERMINIA Se lo prometo.

DANIEL En ese caso, hasta ahora mismo. *(Se vuelve para iniciar el mutis. En ese instante, la puerta de la izquierda refleja una sombra interior.)* ¡Ah!

HERMINIA ¿Qué ocurre?

DANIEL La dueña de la casa viene hacia aquí.

HERMINIA *(Asustada.)* ¿La dueña de la casa? *(Por la izquierda aparece* GERMANA. *Es una dama de treinta y tantos años, muy elegante, con una gran estampa.)*

GERMANA *(Yendo recta hacia* DANIEL.*)* ¡Querido señor Togores! ¡Muchas gracias, muchísimas gracias por la gentileza que representa de su parte el estar dándole conversación a Herminia! *(A* HERMINIA.*)* Justamente andaba buscándoles para presentarles. Pero la juventud no necesita presentaciones. ¿Qué? ¿Le habrá mareado bastante, verdad…?

DANIEL *(Sin comprender nada.)* ¿Quién?

GERMANA *(Sorprendida.)* ¿Quién va a ser? Herminia. *(Más sorprendida todavía.)* ¡Ah! ¿De manera que estaban charla que te charla sin conocerse? ¿Cómo podía figurármelo? *(Sonriente.)* Herminia es mi hija, querido señor Togores. A mis buenos diecisiete años me casé con su padre en un momento de desvarío. Y no lo digo porque me haya ido mal, sino porque las mujeres no debíamos casarnos tan jóvenes… Pero no tenemos arreglo; y lo que yo hice con el padre de Herminia a los diecisiete años, lo hará también Herminia cualquier día a sus dieciocho.

DANIEL *(En el colmo del estupor.)* ¿A sus dieciocho? *(Vuelve su mirada a* HERMINIA*, que tiene los ojos clavados en el suelo.)*

GERMANA Ni uno menos, pero ni uno más. Herminia ha salido del colegio el mes pasado: estaba interna desde los siete. Ahora que yo no

altri, un angelo. In realtà, sono solo una donna che ha perso per strada i migliori stimoli vitali *(In tono confidenziale.)* Ora capisce perché non mi interessano i festeggiamenti lì dentro *(Indicando a sinistra)* e perché ho rifiutato il suo invito a ballare? Oggi sono capitata qui per puro caso, senza conoscere neppure i padroni di casa. Mi sono rifugiata in questo angolino per stare sola con i miei ricordi…

DANIEL E io gliel'ho impedito…

HERMINIA Al contrario. Lei mi ha costretta a evocarli ad alta voce… Le sono molto grata. Anzi, quasi quasi sento affetto per lei.

DANIEL *(Che ha ripreso il controllo di sé e lancia di nuovo un'occhiata all'orologio. Cerca di condurla in casa.)* Ma ora mancano dieci minuti a mezzanotte…

HERMINIA Sì. E il bar apre a mezzanotte in punto. Vada pure, amico mio, io la raggiungo; intanto, può farmi preparare un whisky con ghiaccio?

DANIEL *(Che ora consulta palesemente l'orologio.)* Sì, se non si farà attendere più di cinque minuti…

HERMINIA Glielo prometto.

DANIEL In tal caso, a tra poco. *(Si volta per uscire di scena. In quel momento, la porta di sinistra lascia intravedere l'ombra di qualcuno dall'altra parte.)* Ah!

HERMINIA Che c'è?

DANIEL La padrona di casa sta venendo qui.

HERMINIA *(Spaventata.)* La padrona? *(Da sinistra compare* GERMANA*. È una signora sulla trentina, molto elegante, dall'aspetto imponente.)*

GERMANA *(Va dritta verso* DANIEL*.)* Caro signor Togores! La ringrazio, la ringrazio di cuore per la gentilezza che dimostra nell'intrattenere Herminia! *(A* HERMINIA*.)* Vi stavo giusto cercando per presentarvi. Ma la gioventù non ha bisogno di presentazioni. L'avrà stordita, immagino…

DANIEL *(Confuso.)* Chi?

GERMANA *(Sorpresa.)* Herminia. Chi sennò? *(Ancora più sorpresa.)* Ho capito! Avete chiacchierato tutto questo tempo senza presentarvi! Come potevo immaginarlo? *(Sorridente.)* Herminia è mia figlia, caro signor Togores. A soli diciassette anni ho sposato suo padre in un momento di follia. Non che mi sia andata male, ma noi donne non dovremmo mai sposarci così giovani… Ma la storia si ripete, e quello che ho fatto con il padre di Herminia a diciassette anni, prima o poi lo farà anche Herminia, ora che ha diciott'anni.

DANIEL *(Al culmine dello stupore.)* Diciotto? *(Rivolge lo sguardo verso* HERMINIA*, che tiene gli occhi bassi.)*

GERMANA Ne ha diciotto tondi tondi. Herminia è stata in collegio da quando aveva sette anni fino al mese scorso. Giuro che non ho mai

he visto una cabeza más despabilada que la suya… Todo lo sabe, de todo se entera, todo lo lee… ¿Qué le parece a usted que se trajo del internado, que se los había dejado el hermano de una compañera? ¡Cinco tomos, así de gordos, que se titulaban: *Misterios de la Policía y del Crimen*! Y anoche tuve que entrar en su cuarto a apagarle la luz, porque se había quedado dormida leyendo. Y el libro que tenía en la cama se llamaba: *La vida en las plantaciones de caucho de Colombia*. ¿Hay absurdo mayor? En mi vida me ha interesado a mí el caucho, ni podía yo figurarme que se plantase como los espárragos. Yo pienso que las mujeres no hemos nacido para leer libros, sino para dar motivo a que se escriban, porque… Pero ¿qué es eso? ¿Lloras?

DANIEL *(Dando un paso hacia* HERMINIA*, que ha roto a llorar.)* Herminia…

GERMANA *(Avanzando también.)* ¿Qué te ocurre nena?

HERMINIA Déjame… *(Con voz ahogada; rechazándola.)* ¡Déjame! *(Huye por la izquierda, ocultando el rostro.)*

GERMANA Pero ¿qué le pasa? ¡¡Se va llorando!! ¡En un día como el de hoy! Pero, discúlpeme, amigo Togores. *(Inicia el mutis.)* Voy a ver. Hasta ahora. *(Se va por la izquierda, cerrando la puerta. Por la derecha aparece de nuevo el* PELIRROJO*.)*

PELIRROJO ¿Qué?

DANIEL ¡*Pelirrojo*! ¡A escape! ¡Avisa al *Tío*, que no apague las luces de la casa a las doce!

PELIRROJO ¿Que no apague las luces de la casa?

DANIEL ¡Contraorden general! ¡Que se retiren los coches de la fachada del rompeolas! ¡Que se larguen todos!

PELIRROJO ¡Pero, Daniel!

DANIEL Ya no se da el golpe esta noche.

PELIRROJO ¿Que no se da ya?

DANIEL ¿Es que no hablo claro? ¡¡Que no!! ¡Anda, y no pierdas un segundo, *Pelirrojo*!

PELIRROJO Ahí voy, ahí voy. *(Se va por la derecha rápidamente.* DANIEL *queda pensativo, apoyado en la balaustrada. Dentro vuelve a sonar la música de baile.)*

DANIEL *(Hablando consigo mismo.)* Madre de una hija desaparecida… Cómplice de estafadores… Traficante en cocaína… Viuda de un marido que no tuvo nunca… Aventurera internacional… Todo lo había conocido… Nada le interesaba ya… ¡Y llegó, incluso, a hacérmelo creer a mí! *(Sonriendo, embelesado.)* ¡Poder de la imaginación! ¡Poder de la juventud y de la inocencia! Inocencia y juventud: las dos cosas que yo he perdido, ¡y que sólo ella podría darme!… *(Una idea súbita le cambia, de pronto, la expresión del rostro.)* Pero ¿por qué conoce a Díaz? ¿Dónde le ha visto para saber lo de la cicatriz en la frente? Un misterio… Un aliciente más… ¿No había de ser así mi compañera ideal, mi mujer ideal? ¡Casarse! ¡Casarte tú, Daniel! *(Se ríe, no sin cierta amargura en la voz y, de pronto, se queda serio, con la mirada fija.)* Y después de todo… ¿por qué no?

visto una ragazza più sveglia di lei… Sa tutto, si informa su tutto e legge di tutto… Pensi che ha portato con sé dal collegio cinque tomi grossi così che le aveva dato il fratello di una sua compagna; si intitolano: *Misteri della polizia e del crimine*! Ieri sera sono dovuta entrare in camera sua per spegnere la luce, perché si era addormentata mentre leggeva. Il libro si chiamava: *La vita nelle piantagioni di caucciù in Colombia*. Non le sembra assurdo? A me del caucciù non è mai interessato nulla né avrei mai immaginato che si piantasse come gli asparagi. Penso che noi donne non siamo fatte per leggere libri, ma per ispirarne la scrittura, perché… Che hai? Piangi?

DANIEL *(Si avvicina a* HERMINIA*, che è scoppiata a piangere.)* Herminia…

GERMANA *(Le si avvicina anche lei.)* Che c'è, piccola mia?

HERMINIA Lasciami stare… *(La respinge con voce soffocata.)* Lasciami! *(Nasconde il viso e fugge via verso sinistra.)*

GERMANA Che le succede? Se ne va in lacrime!! Proprio in un giorno come questo! Con permesso, caro Togores. *(Si appresta a uscire di scena.)* Vado a controllare. A dopo. *(Se ne va dal lato sinistro e chiude la porta. Da destra appare di nuovo il* ROSCIO*.)*

IL ROSCIO Che c'è?

DANIEL *Roscio*! Sbrigati! Di' allo *Zio* di non spegnere le luci della casa a mezzanotte!

IL ROSCIO Di non spegnere le luci della casa?

DANIEL Contrordine generale! Via le auto! Via tutti!

IL ROSCIO Ma, Daniel!

DANIEL Stasera il piano salta.

IL ROSCIO Il piano salta?

DANIEL Sei sordo? È deciso!! Vai senza perdere un secondo, *Roscio*!

IL ROSCIO Vado, vado. *(Esce velocemente da destra.* DANIEL *resta assorto, appoggiato alla balaustra. Fuori scena si sente di nuovo la musica da ballo.)*

DANIEL *(Parla da solo.)* Madre di una figlia scomparsa… Complice di truffatori… Trafficante di cocaina… Vedova di un marito inesistente… Avventuriera internazionale… Aveva visto tutto… Ormai non aveva più interessi… Ed è riuscita a darla a bere perfino a me! *(Sorride incantato.)* La forza dell'immaginazione! La forza della giovinezza e dell'innocenza! Innocenza e giovinezza: le due cose che ho perduto e che solo lei potrebbe restituirmi!… *(Un'idea improvvisa gli fa cambiare espressione.)* Ma come mai conosce Díaz? Dove l'avrà visto per sapere della cicatrice sulla fronte? Un mistero… Uno stimolo in più… Non è forse così che dovrebbe essere la mia compagna ideale? Sposarsi! Sposarti tu, Daniel? *(Ride, anche se con una certa amarezza e, all'improvviso, si fa serio, con lo sguardo fisso.)* Dopotutto… Perché no?

(Sigue oyéndose dentro la música y empiezan a sonar doce campanadas en un reloj de torre lejano. Cae el
TELÓN

Un telón de boca, en el que se lee:

DE SOCIEDAD

Esta mañana, en la iglesia de la Concepción, se ha verificado el enlace de la bellísima señorita Herminia Arévalo Iturride con don Juan Togores y Suárez Guerrico, de antigua familia española, radicado en el Plata desde hace varios años.

Apadrinaron a los nuevos esposos el padre de la novia, el acaudalado prócer don Felipe Arévalo, y su distinguida esposa. Y firmaron como testigos numerosos y honorables amigos de los contrayentes.

Con tan brillante ceremonia se ha escrito el último capítulo de una historia de amor que tuvo su iniciación hace seis meses en San Sebastián, donde la juvenil pareja trabó conocimiento en el hotelito veraniego de la novia, justamente la noche en que ésta, recién salida de un internado de Toulouse, celebraba su puesta de largo y su feliz entrada en sociedad.

Esta noche, en el palacete de los Arévalo, en la calle de Lista, se festejará con una comida íntima el dicho acontecimiento.

Felicitamos a todos los interesados, y deseamos una luna de miel eterna a los nuevos esposos.

(De un semanario dedicado a la vida social.)

(Fuori scena si sente ancora la musica e, in lontananza, iniziano a suonare i dodici rintocchi dell'orologio di un campanile. Cala il SIPARIO

Sul sipario si legge:

CRONACA MONDANA

Stamane, nella chiesa della Concepción, si è celebrato il matrimonio della bellissima signorina Herminia Arévalo Iturride con don Juan Togores y Suárez Guerrico, di antica famiglia spagnola, stabilitosi da anni in Argentina.

Hanno accompagnato all'altare i novelli sposi il padre e la madre di lei, l'abbiente e illustre don Felipe Arévalo e la sua consorte. Molti e rispettabili amici dei coniugi hanno fatto da testimoni di nozze.

Questa sfarzosa cerimonia è l'ultimo capitolo di una storia d'amore iniziata sei mesi fa a San Sebastián, dove, nella residenza estiva della sposa, è avvenuto l'incontro della giovane coppia, proprio quando lei, appena uscita da un collegio di Tolosa, celebrava il suo lieto debutto in società.

Stasera, nel palazzetto degli Arévalo, nella calle de Lista, si festeggerà l'evento con una cena tra pochi intimi.

Facciamo i nostri auguri a tutti gli interessati e auspichiamo ai novelli sposi di vivere una perenne luna di miele.

(Tratto da un settimanale dedicato alla vita mondana.)

ACTO PRIMERO

Amplísimo vestíbulo en la casa del padre de Herminia en Madrid. Es una mezcla de vestíbulo y de salón, trazado muy irregularmente; el lateral izquierda y el foro forman un ángulo con la batería; y el lateral derecha, un brusco recodo con el foro. El muro del lateral izquierda es bastante más bajo que los otros muros que constituyen el recinto, pues por encima de él corre una galería por la que se baja a la escena merced a una escalera que, en su último tramo, da frente al público. En el extremo de la galería, ya en el foro, se abre una puerta que conduce a habitaciones interiores, y a la que llamaremos «foro izquierda superior». En el otro extremo, otra puerta igual, «la izquierda superior». A lo largo de la galería, en el lateral izquierda, corre un ventanal con forillo de jardín. Debajo de la galería, el lateral izquierda forma una especie de chácena con una gran puerta que da al jardín, en el primer término del precitado lateral izquierda, y en el segundo término otro ventanal, también con forillo de jardín. Al lado de la gran puerta de la izquierda, pero en el foro, otra puertecita, cuya situación y tamaño corresponden exactamente con la del piso de arriba; para diferenciar ambas, a esta última la llamaremos puerta «del foro izquierda inferior». La pared del foro, que, como queda dicho, forma ángulo recto con la de la izquierda, se abre en un amplísimo arco de medio punto, que conduce a un salón, muy iluminado, y cuya perspectiva se pierde hacia la derecha. Este salón está a un nivel superior al nivel de la escena, y se llega a él gracias a dos largos peldaños que nacen junto al pie del arco de medio punto descrito. A este hueco, para mayor claridad, le denominaremos «foro centro». Por lo que afecta al lateral derecha, está constituido por un paño que corre desde la batería hacia el foro con puerta en el primer término; al llegar al segundo, forma un ángulo recto para volver a doblar y concluir en la pared del foro, cerca del arco de medio punto. En ese segundo término así formado se abre una séptima y última puerta pequeñita, por la que se va a las cocinas y demás dependencias de la casa.

Respecto al moblaje, es el siguiente: en primer término derecha, en la rinconada que forma este lateral, un diván en ángulo, con una mesita delante, y a su lado un sillón. Un gran diván en el salón del foro centro, y al lado, una mesita enana con un cacharro con flores y un piano de cola. Otro diván, en la izquierda, adosado al ventanal inferior y todo a lo largo de él. Al pie de la escalera, dando frente al público, dos silloncitos pequeños, y entre medias, una mesita enana con un teléfono. En la pared del salón del foro, un gran cuadro encima del diván, y, a ambos lados, aparatos de luz. Luz indirecta en la chácena de la izquierda, con conmutador, que juega varias veces, situado en la jamba de la puerta de la izquierda, detrás de la escalera. Sobre el diván de la derecha, otros dos cuadros. El que da frente al público necesita aclaraciones: es pequeño, de unos 40 × 60, y está colgado de forma

ATTO PRIMO

Ampissimo ingresso in casa del padre di Herminia a Madrid. È un ibrido tra un ingresso e un salotto, a pianta molto irregolare; il laterale sinistro e il fondo fanno angolo con il proscenio e il laterale destro curva bruscamente verso il fondo. La parete a sinistra è decisamente più bassa delle altre pareti perimetrali, dato che al di sopra di essa c'è un ballatoio da cui si scende tramite una scala il cui ultimo tratto si trova di fronte al pubblico. A un'estremità del ballatoio, sul fondo, c'è una porta che dà accesso ad altre stanze interne, e che chiameremo «fondo sinistro superiore». All'estremità opposta, c'è una porta identica, che chiameremo «laterale sinistra superiore». Lungo il ballatoio, sul laterale sinistro, c'è una vetrata con fondalino che rappresenta un giardino. Sotto al ballatoio, il laterale sinistro forma una sorta di vano con una grande porta che dà sul giardino e che si trova all'altezza delle prime quinte del sopracitato laterale sinistro; in posizione più arretrata c'è un'altra vetrata, dotata anch'essa di un fondalino che rappresenta il giardino. Accanto alla grande porta di sinistra, ma sul fondo, c'è un'altra porticina, che chiameremo porta «del fondo sinistro inferiore», per distinguerla dalla porta del piano superiore, la cui ubicazione e le cui dimensioni sono identiche. La parete di fondo che, come già detto, fa un angolo retto con quella di sinistra, si apre in un ampissimo arco a tutto sesto che dà accesso a un salotto, molto illuminato, la cui prospettiva si perde verso destra. Questo salotto si trova a un livello più alto rispetto a quello della scena; lo si raggiunge grazie a due lunghi gradini che nascono ai piedi dell'arco a tutto sesto già menzionato. Questa apertura, per maggiore chiarezza, sarà chiamata «fondo centrale». Per quanto riguarda il laterale destro, esso è costituito da un pannello che va dal proscenio fino al fondale; all'altezza delle prime quinte c'è una porta, mentre all'altezza delle quinte intermedie il pannello forma un angolo retto per poi svoltare nuovamente e terminare sulla parete di fondo, vicino all'arco a tutto sesto. Nella parte che corrisponde alle quinte intermedie, si apre una settima e ultima porticina, da cui si accede alle cucine e ad altre stanze della casa.

La mobilia, invece, è la seguente: in primo piano a destra, nel cantone che forma questo laterale, c'è un divano angolare con un tavolino di fronte e, accanto, una poltrona. Nel salotto del fondo centrale c'è un grande divano, accanto al quale si trovano un tavolino basso con un vaso di fiori e un piano a coda. Sulla sinistra, c'è un altro divano addossato alla vetrata inferiore per tutta la sua lunghezza. Alla base della scala, di fronte al pubblico, ci sono due poltroncine e, in mezzo, un tavolino basso con un telefono. Sulla parete del salotto del fondo, c'è un grande quadro al di sopra del divano, ai cui lati si trovano gli interruttori della luce. Luce indiretta nel vano laterale di sinistra, con un commutatore a più scatti che si trova sullo stipite della porta di sinistra, dietro alla scala. Al di sopra del divano di destra, altri due quadri. Quello che si trova di fronte al pubblico richiede alcuni chiarimenti: è picco-

que se bascula al tocarlo; cuando el cuadro se retira del todo, detrás de él se descubre una trampita de unos 30 × 30 centímetros, y al accionar su resorte en la misma pared, la trampita se descorre hacia la derecha, mostrando el motivo de todo aquel artificio, y que es, sencillamente, una pequeña caja de caudales, redonda, de acero pulimentado, empotrada en el muro. En la pared de la derecha, segundo término, junto a la escalera de servicio, un teléfono interior.

Hay que advertir, respecto a la puerta de la izquierda, que siempre que se abre y mientras se mantiene abierta, suena un timbre, que no cesa hasta que la puerta se cierra de nuevo. Es de noche, cerca de las once. En febrero. Al levantarse el telón están encendidas todas las luces, y el cuadro del foro derecha aparece torcido. La escena, desierta. Unos instantes de pausa, y la luz de la chácena se apaga, aparentemente, sola. Nueva pequeña pausa, y se oye en la escena la voz del TÍO, *aunque no se le ve por ninguna parte.*

VOZ DEL TÍO ¡Quieto! ¡Quieto! *(Otra brevísima pausa, y por el foro aparece el* PELIRROJO. *Va de mayordomo. Vestido de toda gala y con un empaque fantástico. Avanza solemnemente en dirección a la escena, estirándose los guantes; baja los peldaños y se dirige al teléfono interior del segundo derecha. Descuelga y habla, levantando una ceja con pedantería atroz.)*

PELIRROJO ¡Oiga! *¡Alló!* ¿Cocina? *¿Cuisine? ¿Office?* Aquí es Peter, el mayordomo. Os llamo para rogaros encarecidamente que subáis al comedor, cuanto antes, el helado, porque los señores lo esperan desde hace tres minutos. *(Pausa.) Yes*. Sí. *(Pausa.) Oui*, *oui*: el helado, el *glacé*, el *ice cream*. *(Pausa.)* Eso es. *Très bien*. *All right*. *(Pausa.)* ¡Oíd, boceras, no me hagáis bajar ahí, porque si bajo, os voy a partir la boca a todos! ¡Y ya está aquí el helado como las balas!, ¿eh? *(Pausa.)* ¡Ah, bueno!... Bien. *Parfaitement*. *¡Okay! (Cuelga. Fijándose de pronto en el cuadro torcido y arrugando el entrecejo.)* Pero... ¿otra vez? *(Se acerca al cuadro.)* Ya me está a mí mosqueando esto del cuadro torcido... *(Lo pone derecho y fija la vista, también con aire preocupado, en la chácena de la izquierda.)* Y esa luz también me tiene ya negro. ¿Quién demonios la apaga? No voy a tener más remedio que echar un vistazo ahí fuera. *(Saca del bolsillo una pistola, la monta, cerciorándose de que nadie le ve, y después de encender la chácena, se va por la izquierda, volviendo a cerrar la puerta, con lo cual, el timbre, que suena al estar abierta, deja de sonar. Queda la escena sola. Una breve pausa y vuelve a oírse la voz del* TÍO, aunque *sin vérsele por ningún lado.)*

VOZ DEL TÍO Apaga otra vez esa maldita luz, que si no, van a acabar por vernos... *(La luz de la chácena se apaga.)* Y ahora que no hay nadie, ¡aprovecha! ¡Dame la bolsa de la herramienta! Y mucho tiento pa que, si vuelve del jardín ese granuja, no nos pille desprevenidos.

lo, 40 × 60 circa, ed è appeso in modo tale da oscillare quando viene toccato; quando lo si sposta del tutto, lascia scoperto uno sportello di circa 30 × 30 centimetri. Quando il meccanismo che si trova sulla stessa parete viene azionato, lo sportello scorre verso destra, rivelando la ragione di quel congegno, cioè, una piccola cassaforte, rotonda, di acciaio levigato, incassata nel muro. Sulla parete destra, in secondo piano, accanto alla scala di servizio, c'è un interfono.

Per quanto riguarda la porta di sinistra, va detto che quando si apre, e per tutto il tempo in cui resta aperta, un allarme inizia a suonare finché la porta non viene richiusa. Siamo a febbraio e sono circa le undici di sera. Quando si alza il sipario, tutte le luci sono accese e il quadro sul fondo a destra è storto. La scena è vuota. Ci sono istanti di pausa, poi la luce del vano laterale si spegne, in apparenza da sola. Altra breve pausa, poi, in scena, anche se non lo si vede, si sente la voce dello ZIO.

VOCE DELLO ZIO Fermo! Fermo! *(Altra brevissima pausa, poi dal fondo appare il* ROSCIO. *È vestito da maggiordomo, si presenta in pompa magna e con una signorilità incredibile. Avanza solennemente sulla scena, aggiustandosi i guanti; scende i gradini e si dirige all'interfono sulla destra della scena, in corrispondenza della seconda quinta. Alza il ricevitore e inizia a parlare, sollevando un sopracciglio con fare tremendamente pedante.)*

IL ROSCIO Pronto! *Alló!* Cucina? *Cuisine? Office?* Parla Peter, il maggiordomo. Vi chiamo per pregarvi di portare quanto prima il gelato in sala da pranzo, perché i signori aspettano già da tre minuti. *(Pausa.) Yes*. Sì. *(Pausa.) Oui*, *oui*: il gelato, il *glacé*, l'*ice cream*. *(Pausa.)* Esatto. *Très bien*. *All right*. *(Pausa.)* Sentite, sbruffoni, non mi fate venire giù. Perché, se vengo, vi spacco la faccia! Il gelato lo voglio qui, veloce come un razzo! Chiaro? *(Pausa.)* Ah, ecco!… Bene. *Parfaitement*. *Okay! (Attacca. All'impovviso nota il quadro storto e aggrotta la fronte.)* Guarda, guarda… ci risiamo? *(Si avvicina al quadro.)* Mi insospettisce proprio questa storia del quadro storto… *(Lo raddrizza e rivolge lo sguardo verso il vano laterale di sinistra, con aria preoccupata.)* e pure quella luce inizia a farmi saltare i nervi. Chi diavolo la spegne? Mi toccherà andare a dare un'occhiata lì fuori. *(Tira fuori dalla tasca una pistola, la carica, assicurandosi di non essere visto, e dopo aver acceso la luce del vano laterale, se ne va verso sinistra, chiudendo la porta, per cui l'allarme, che si attiva quando è aperta, smette di suonare. La scena resta vuota. Una breve pausa e poi si sente di nuovo la voce fuori scena dello* ZIO.*)*

VOCE DELLO ZIO Spegni una buona volta quella maledetta luce, altrimenti ci scoprono… *(La luce del vano laterale si spegne)* Ora che non c'è nessuno, sbrigati! Dammi la borsa degli attrezzi! E attenzione a non farci beccare da quella carogna, se rientra dal giardino.

(De debajo de la escalera de la izquierda sale el CASTELAR*, el cual se dirige al ventanal y observa el exterior. Del mismo sitio que el Castelar surge el* TÍO*, con una bolsa de herramientas en la mano.)*

CASTELAR Cincontrar melandro los calataos…

TÍO *Castelar*, maldita sea, no te pongas nervioso, que aquí no hay piedrecitas pa echarse a la boca…

CASTELAR Es que me parece que hemos hecho una burrada, *Tío*. Hemos debido entrar cuando se hubieran ido todos los invitaos y las gentes de la casa estuvieran durmiendo.

TÍO ¿Y cómo habríamos entrao entonces? Si no nos colamos aprovechando el descuidillo de esta tarde, no nos colamos. ¿Pues no estás viendo que en cuanto se toca una ventana o una puerta suenan timbres?

CASTELAR Y estoy esperando que, al tocar la caja de caudales, suene un pasodoble. Esto ha sido cosa del *Melancólico*.

TÍO Como que no hay hueso más duro que querer *afanar* en casa de uno del oficio, y peor aún cuando el del oficio es un ladrón de altura que se casa con una rica…, y peor todavía cuando está de mandamás en la casa un último mono de la profesión, como pasa aquí con el *Pelirrojo*, que, protegido de Daniel, de criado chivato ha pasao a mayordomo. Y a la servidumbre la trae de cabeza, pa que no pueda sacar los pies del plato. Y así se da el pote que se da. ¿Has visto los cordones que lleva? ¿Y te has fijado que ahora se llama Peter?

CASTELAR Calla, hombre, que cuando daba órdenes mezclaba el inglés, el francés y alguna que otra frase de Cabestreros; pa no reírme he tenido que pensar en la cadena perpetua.

TÍO ¡Nos lo tienen que pagar! Lo que han hecho con nosotros nos lo tienen que pagar… Suspender el golpe de este verano, que era hincharse, *Castelar*, pa acabar el uno, casándose con la niña de la casa, y el otro, quedándose de mayordomo internacional: tú y yo, navegando por el Pacífico… y por el Paseo de Ronda… ¡Eso nos lo pagan! Porque el viejo guarda todo el dinero en casa, que hace falta estar borracho. Y la caja de caudales es una *Dover* de combinación de tres cifras, que con el tanteador numérico la abro yo en un Jesús. Y aliviando, *Castelar*… *(Va al foro derecha.)*

CASTELAR *(Muy nervioso y queriendo hablar, sin conseguirlo, con síntomas de excitación y alarma.)* ¡Tureponencio! ¡Tureponencio de delgüis!

TÍO ¿Qué dices? ¿Pasa algo?

CASTELAR ¡Tureponencio una aragarosa!

TÍO ¡Por tu madre, *Castelar*! ¿Qué dices? ¿Qué viene alguien? ¿Dices que viene alguien? *(*CASTELAR *afirma y ambos se esconden bajo la escalera.* GERMANA*, vestida de noche. Viene riendo y mirando hacia atrás, pero en seguida deja de reír, mira con precaución a su alrededor y corre hacia el foro derecha. Ladea el cuadro, descorre la tram-*

(Da sotto la scala di sinistra compare CASTELAR*, che va verso la vetrata e guarda fuori. Dallo stesso punto, sbuca lo* ZIO *con la borsa degli attrezzi in mano.)*

CASTELAR Doventrare melandro i calatati…

LO ZIO *Castelar*, per la miseria, non ti agitare, che qui non ci sono sassolini da mettersi in bocca…

CASTELAR Mi sa tanto che abbiamo fatto una scemenza, *Zio*. Dovevamo entrare quando tutti gli invitati andavano via e quelli della casa andavano a dormire.

LO ZIO E come facevamo a entrare? O ci intrufolavamo nella confusione della serata, oppure non ci intrufolavamo e basta. Non vedi che appena tocchi una porta o una finestra suona qualche allarme?

CASTELAR Sì, e se tanto mi dà tanto, se tocchi la cassaforte suona un *pasodoble*. Questa è opera del *Malinconico*.

LO ZIO Non c'è niente di peggio che rubare in casa di uno del mestiere, peggio ancora se quello del mestiere è un ladro di alto livello che si sposa con una ragazza ricca…, e peggio ancora se a capo della casa c'è l'ultima ruota del carro della categoria, come succede qui con il *Roscio*, che sotto la protezione di Daniel, da cameriere spione è diventato maggiordomo. E quelli della servitù li sta mandando al manicomio, così se ne stanno zitti e buoni. E poi si dà certe arie. Hai visto i galloni sulla divisa? E hai fatto caso che ora si fa chiamare Peter?

CASTELAR Non me ne parlare. Quando dava ordini mischiava l'inglese e il francese con espressioni da scaricatore di porto; per non ridere mi sono messo a pensare all'ergastolo.

LO ZIO Ce la pagheranno! La devono pagare per quello che ci hanno fatto… Mandare a monte il piano di questa estate, che sarebbe stato un vero colpaccio, *Castelar*, e tutto perché Daniel si è sposato con la figlia dei padroni e l'altro si è messo a fare il maggiordomo internazionale. Noi, invece, alla deriva… e con una mano davanti e l'altra dietro… Questa ce la pagano! Perché il vecchio tiene tutti i soldi in casa… Roba da matti. E la cassaforte è una *Dover* con combinazione a tre cifre, che con lo stetoscopio te la apro a occhi chiusi. E poi via di corsa, *Castelar (Si dirige verso la parte destra del fondo.)*.

CASTELAR *(Cerca di parlare, senza riuscirci, preso da un grande nervosismo, allarmato e in preda all'eccitazione.)* Tureponenzio! Tureponenzio!

LO ZIO Che dici? Che c'è che non va?

CASTELAR Tureponenzio un'aragarosa!

LO ZIO Santo cielo, *Castelar*! Che dici? Arriva qualcuno? Questo vuoi dire? *(*CASTELAR *annuisce e i due si nascondono sotto la scala.* GERMANA *è in abito da sera. Ride e avanza sulla scena, guardando dietro di sé, ma all'improvviso smette di ridere, si guarda intorno con aria furtiva e va di corsa verso la parte destra del fondo della scena. Scosta il quadro, fa scorrere lo sportello azionando il meccani-*

pilla apretando un resorte de la pared y da vueltas al botón de la caja, consultando un papel que se ha sacado del escote.)

GERMANA Dos…, veintitrés…, cincuenta y uno… *(Intenta abrir la caja sin conseguirlo. Furiosa.)* ¡No se abre! ¡¡Es falsa!! ¡También ésta es falsa! ¡¡Me ha engañado otra vez!! *(Corriendo la trampita y colocando el cuadro.)* ¡Con cien vidas no paga lo que yo estoy pasando! *(Va hacia el foro centro.)* ¡Ni con cien vidas! ¡Ni con cien vidas!… *(Se retoca la cara, hace un esfuerzo para adoptar un aire tranquilo y se va, foro centro.)*

TÍO *(Saliendo con Castelar.)* ¿Has visto?

CASTELAR ¿Y ésa quién es?

TÍO La dueña de la casa. La madre. La suegra del *Melancólico*.

CASTELAR ¿Y qué líos se trae?

TÍO ¡Cualquiera sabe!

CASTELAR Pues a mí sí me gustaría saberlo, porque estos barullos caseros me entusiasman; me viene de familia, porque como mis padres no se conocieron hasta cinco años después de nacer yo…

TÍO Bueno, deja en paz a tus padres y vamos con la caja. Ya está comprobao que la combinación es de tres cifras. Hay que dar con ella. Ponte ahí y me zumbas la alarma al menor ruido. Si te pones nervioso y no puedes hablar claro, me silbas.

(Va a la derecha, y cuando ha ladeado el cuadro y ha descorrido la trampita, CASTELAR *da un respingo y silba. Ambos corren a meterse debajo de la escalera. El cuadro queda ladeado, como al principio del acto. Por el foro aparece* EVELIO*, un mozo de comedor, con platos y bandejas con restos de comida. Va de muy mal humor.)*

EVELIO ¡Vaya una manera de comer! Después de seis platos y de tres postres de no dejar nada, ahora del queso de Roquefort no sobra más que el papel de estaño, y del de Gruyère, los ojos. ¡Mira pa qué me sirven a mí los ojos! *(Al hacer mutis por el segundo derecha, se tropieza con* ANTÓN*, otro criado bastante bien parecido, que viene leyendo un papel.)*

ANTÓN ¡Cuidado!

EVELIO ¡Ahí va eso!

ANTÓN ¿Para qué te sirven a ti los ojos?

EVELIO Pa na. Eso es lo que venía diciendo. *(Se va segundo derecha.)*

ANTÓN *(Leyendo el papel.)* «Acaba de decirme la combinación. Esta noche sin falta. Rompe esta nota en cuanto la hayas leído, y tenlo todo preparado y dispuesto» *(Por la izquierda vuelve a entrar el* PELIRROJO *guardándose la pistola.)*

PELIRROJO ¿Pero otra vez han apagado aquí? *(Enciende la chácena y llama al mozo.)* ¡Antón!

ANTÓN *(Volviéndose.)* Mande usted, señor Peter. *(Se guarda el papel.)*

PELIRROJO ¿Has apagado tú esa luz?

ANTÓN No, señor.

PELIRROJO ¿Ni antes tampoco?

ANTÓN Tampoco.

smo sulla parete e gira la manopola della cassaforte, consultando un foglietto che ha tirato fuori dalla scollatura.)

GERMANA Due… ventitré… cinquantuno… *(Cerca di aprire la cassaforte, senza riuscirci. Furiosa.)* Non si apre! È falsa!! Un'altra combinazione falsa! Mi ha ingannata di nuovo!! *(Chiude lo sportello e sistema il quadro.)* Gliela farò pagare per tutta la vita! *(Si dirige verso il fondo centrale.)* Per tutta la vita! Per tutta la vita!… *(Si ricompone, si sforza di assumere un atteggiamento sereno e se ne va dal fondo centrale.)*

LO ZIO *(Esce fuori con* CASTELAR *dal nascondiglio.)* Hai visto?

CASTELAR E quella chi è?

LO ZIO La padrona di casa. La madre. La suocera del *Malinconico*.

CASTELAR Che va cercando?

LO ZIO E chi lo sa!

CASTELAR Beh, mi piacerebbe saperlo, perché questi intrighi casalinghi mi entusiasmano; è una cosa di famiglia, dato che i miei genitori si sono conosciuti solo cinque anni dopo che sono nato…

LO ZIO Vabbè, lascia in pace i tuoi e diamoci da fare con la cassaforte. Abbiamo la conferma che la combinazione è di tre cifre. Bisogna trovarla. Mettiti lì, e se senti rumori spicciati a darmi l'allarme. Se ti agiti e non riesci a parlare, fischia.

(Va verso destra, ma quando scosta il quadro e fa scorrere lo sportello, CASTELAR *ha un sussulto e si mette a fischiare. Corrono entrambi sotto la scala a nascondersi. Il quadro resta storto, come a inizio atto. Dal fondo appare* EVELIO*, un cameriere, con piatti e vassoi con avanzi di cibo. È di pessimo umore.)*

EVELIO Che modo di mangiare è mai questo! Dopo aver spazzolato sei portate e tre dolci, del Roquefort resta solo la carta stagnola e del Groviera solo gli occhi. Che me ne faccio io degli occhi! *(Mentre esce di scena dalla seconda quinta destra, si scontra con* ANTÓN*, un altro cameriere dall'aspetto simile, che sta leggendo un biglietto.)*

ANTÓN Attento!

EVELIO Accidenti!

ANTÓN Ma non ce li hai, gli occhi?

EVELIO Ne ho quanti ne vuoi, guarda. *(Se ne va dalla seconda quinta destra.)*

ANTÓN *(Leggendo il biglietto.)* «Mi ha appena detto la combinazione. Stanotte, si passa all'azione. Strappa il biglietto dopo averlo letto e tieniti pronto» *(Da sinistra rientra in scena il* ROSCIO*, nascondendo la pistola.)*

IL ROSCIO La luce è di nuovo spenta? *(Accende la luce del vano laterale e chiama il cameriere.)* Antón!

ANTÓN *(Voltandosi.)* Ai suoi ordini, signor Peter. *(Nasconde il biglietto.)*

IL ROSCIO Hai spento tu quella luce?

ANTÓN No, signore.

IL ROSCIO E prima?

ANTÓN Nemmeno.

PELIRROJO *(Viendo el cuadro torcido.)* ¡¡¡Eh!!! ¿Y ese cuadro? ¿No has tocado tú ese cuadro hace un momento?

ANTÓN No, señor.

PELIRROJO *(Mirándolo fijo.)* ¡A ver!… Mírame fijo. Más… *(Lo mira muy fijamente.)* ¿Ese parpadeo es nervioso?

ANTÓN No, señor. Es de herencia. A mi hermana le da por guiñar un ojo, y todas las palizas que le atiza su marido son por culpa de eso.

PELIRROJO Respiras muy seguido.

ANTÓN Es que cuando dejo de respirar, me asfixio.

PELIRROJO *(Dejando de mirarle, al parecer satisfecho.)* Bueno. Esta vez parece que no mientes. *All right*. Anda con Dios.

ANTÓN Sí, señor. *(Se va por el foro centro. El* PELIRROJO *va al cuadro del foro derecha, lo ladea del todo, hace funcionar la trampilla, que al descorrerse descubre la caja, y la examina atentamente.)*

PELIRROJO La caja está intacta. Pero aquí hay gato encerrado y tengo que avisárselo a Daniel ahora mismo. *(Corre la trampita y pone el cuadro en su lugar. Por el segundo derecha surge Evelio, llevando un gran helado adornado con siete fresas.)* ¿Qué es eso? ¿El helado?

EVELIO Sí, señor.

PELIRROJO Ya era hora. *(Por el segundo derecha,* BENITO*, otro criado, que lleva una enorme bandeja con servicio de café para varias personas. Queda de pie aguardando el momento de hablarle al Pelirrojo.)* Oye, Evelio.

EVELIO Mande usté.

PELIRROJO En cuanto entres en el comedor, te acercas al señor discretamente y le dices de mi parte que yo creo que va a llover.

EVELIO ¿Que usté cree que va a llover?

PELIRROJO Sí.

EVELIO Pero ¿al señor joven?

PELIRROJO Al señor joven.

EVELIO De manera que yo, al entrar en el comedor, me acerco al señor joven discretamente y le digo que usté cree que va a llover.

PELIRROJO Eso es.

EVELIO ¿Y usté cree también que, en su noche de bodas, al señor le va a importar mucho que llueva?

PELIRROJO Tú haces lo que te he dicho, y lo que tengas que opinar lo escribes en un papel y te lo comes.

EVELIO Sí, señor.

PELIRROJO Pues andando. *(*EVELIO *inicia el mutis foro centro.)* ¡Ah! Un momento… *(Con ademán de que se acerque.) Please…*

EVELIO *(Volviendo. Aparte.)* ¿Será capaz de notarlo?

PELIRROJO A ver ese helado, *s'il vous plaît*.

EVELIO *(Aparte.)* Lo nota.

PELIRROJO *(Después de examinar el helado.)* ¿Cómo has tenido la poca vergüenza de meter aquí el dedo?

IL ROSCIO *(Vedendo il quadro storto.)* E quel quadro?!?! Per caso, hai toccato il quadro?

ANTÓN No, signore.

IL ROSCIO *(Guardandolo fisso.)* Ora vediamo!… Guardami negli occhi. Ancora… *(Lo guarda negli occhi fissamente.)* Quel tremore è nervoso?

ANTÓN No, signore. È ereditario. Mia sorella ha il tic di strizzare l'occhio, che poi è la causa delle botte che le dà il marito.

IL ROSCIO Respiri molto in fretta.

ANTÓN È che, se smetto di respirare, soffoco.

IL ROSCIO *(Distoglie lo sguardo, all'apparenza, soddisfatto.)* D'accordo. Stavolta non menti, a quanto pare. *All right*. Vai con Dio.

ANTÓN Sì, signore. *(Se ne va dal fondo centrale. Il* ROSCIO *va verso il quadro, lo scosta del tutto, fa scorrere lo sportello, che lascia scoperta la cassaforte, e la esamina con attenzione.)*

IL ROSCIO La cassaforte è intatta. Ma qui c'è qualcosa sotto e devo avvisare subito Daniel. *(Chiude lo sportello e mette il quadro a posto. Dalla seconda quinta destra compare* EVELIO*, che porta una grande coppa di gelato, guarnito con sette fragole.)* Che roba è quella? Il gelato?

EVELIO Sì, signore.

IL ROSCIO Era ora. *(Dalla seconda quinta destra, compare* BENITO*, un altro cameriere, che porta un enorme vassoio con un servizio da caffè per varie persone. Resta in piedi, aspettando il momento per parlare al* ROSCIO*.)* Senti, Evelio.

EVELIO Ai suoi ordini.

IL ROSCIO Quando entri in sala da pranzo, ti avvicini discretamente al signore e gli dici da parte mia che, secondo me, pioverà.

EVELIO Che secondo lei pioverà?

IL ROSCIO Sì.

EVELIO Al signore giovane?

IL ROSCIO Esatto.

EVELIO Quindi, quando entro in sala da pranzo, mi avvicino discretamente al signore giovane e gli dico che, secondo lei, pioverà.

IL ROSCIO Proprio così.

EVELIO E secondo lei, la sera della festa di nozze, al signore importerà qualcosa se piove o no?

IL ROSCIO Fa' come ti dico, e se hai qualcosa da dire, la scrivi su un pezzo di carta e te lo mangi.

EVELIO Sì, signore.

IL ROSCIO Fila! *(*EVELIO *si appresta a uscire dal fondo centrale.)* Ah! Un momento… *(Gli fa cenno di avvicinarsi.) Please*…

EVELIO *(Torna indietro. Tra sé.)* Se ne accorgerà?

IL ROSCIO Vediamo questo gelato, *s'il vous plaît*.

EVELIO *(Tra sé.)* Se ne accorge.

IL ROSCIO *(Dopo aver esaminato il gelato.)* Con che faccia tosta hai messo il dito qui dentro?

EVELIO ¿Yo, señor Peter?

PELIRROJO Tú. Siete veces.

EVELIO *(Aparte.)* Lo ha notao. *(Alto.)* Pero ¿pa qué iba yo a meter el dedo en el helao?

PELIRROJO Pa chupártelo. Pero como yo no me lo chupo, sé que esas siete fresas aburridas, que hacen de adorno, las has puesto tú para tapar los agujeros del dedo. ¿Lo niegas?

EVELIO No, señor. Yo a usté ya no le niego na.

PELIRROJO Pues si vuelve a ocurrir, ya sabes por dónde se va a la calle…

EVELIO Sí, señor.

PELIRROJO Sólo que tú te irías bastante más caliente que el helado. ¿Comprendes?

EVELIO Sí, señor.

PELIRROJO *(A* BENITO*.)* ¿Y eso?

BENITO El café, señor Peter. Que quería preguntarle a usté dónde se sirve.

PELIRROJO En el saloncito verde. Pero acércame el servicio un momento…

EVELIO *(A* BENITO*. Aparte.)* Verás…

PELIRROJO *(Examinando la bandeja de* BENITO*.)* ¿Medio terrón de azúcar por taza?

BENITO Ya sabe usté, señor Peter, que el azúcar está un poco escaso ahora…

PELIRROJO *(Examinando un terrón.)* ¿Y porque está escaso hay que cortar los terrones con los dientes? *(Después de una pausa. Muy serio.)* Vengan los otros medios terrones que te has echado al bolsillo. *(Le saca terrones del bolsillo y se los guarda.)* Y quedas advertido: si quieres pasar un rato amargo, no tienes más que volver a coger azúcar… *All right* y en marcha.

BENITO Sí, señor. *(Se va con Evelio por el foro centro.)*

EVELIO *(A* BENITO*.)* ¿Ves como tengo yo razón cuando digo que este tío ha sido de la policía? *(Se van. Se oye en la izquierda la voz del* TÍO*.)*

VOZ DEL TÍO ¿Te has fijao? ¡Se ha guardao el azúcar!

PELIRROJO ¿Eh? *(Se vuelve rápidamente hacia la izquierda, donde ha sonado la voz, pero le despista la presencia de* EULALIA*. Es una doncella que aparece por la puerta del foro izquierda superior; tiene veinte o veintidós años y un aire muy sentimental. Viene enjugándose los ojos con un pañuelo.)* ¡Eulalia! ¿Acabas tú de decir algo?

EULALIA ¿Cómo, señor Peter?

PELIRROJO Que si acabas tú de decir algo. Que si has hablado sola hace un instante…

EULALIA ¡¡Que si he hablao sola!! ¡¡Seguro que he hablao sola!! *(Echándose a llorar.)* ¡¡Ay, qué desgracia más grande, que ya hablo sola!! *(Bajando a la escena.)* ¡Otro motivo pa llorar! Hay días que no da una abasto. ¡Y menos mal, señor Peter, que a mí llorar me alimenta y me deja los nervios tan a gusto, que hay mañanas que hasta que no lloro un rato no puedo ni limpiar el polvo; porque es-

EVELIO Io, signor Peter?

IL ROSCIO Proprio tu. Sette volte.

EVELIO *(Tra sé.)* Se n'è accorto. *(A voce alta.)* E perché mai avrei dovuto mettere il dito nel gelato?

IL ROSCIO Per mangiartelo. Io invece ho mangiato la foglia, quindi so benissimo che queste sette misere fragole di decorazione le hai messe tu per coprire i buchi del dito. Vorresti negarlo?

EVELIO No, signore. A lei non nego niente.

IL ROSCIO Se succede di nuovo, sai dov'è la porta…

EVELIO Sì, signore.

IL ROSCIO Solo che ti liquiderei molto prima che ti si sciolga il gelato. Intesi?

EVELIO Sì, signore.

IL ROSCIO *(A* BENITO.*)* E questo cos'è?

BENITO Il caffè, signor Peter. Volevo chiederle dove devo servirlo.

IL ROSCIO Nel salottino verde. Ma prima fammi dare un'occhiata…

EVELIO *(A* BENITO*. A parte.)* Guarda, eh…

IL ROSCIO *(Esaminando il vassoio di* BENITO.*)* Mezza zolletta di zucchero a tazza?

BENITO Come sa, signor Peter, lo zucchero adesso scarseggia…

IL ROSCIO *(Esaminando una zolletta.)* E visto che scarseggia, ci mettiamo a dividere in due le zollette coi denti? *(Dopo una pausa. Molto serio.)* Fuori le mezze zollette che ti sei messo in tasca. *(Gli prende dalle tasche le zollette e le mette da parte.)* Sei avvisato: ruba un'altra volta lo zucchero e ci penso io a renderti la vita amara… *All right* e fuori dai piedi.

BENITO Sì, signore. *(Se ne va con* EVELIO *dal fondo centrale.)*

EVELIO *(A* BENITO.*)* Ho ragione o no quando dico che questo tizio faceva il poliziotto? *(Se ne vanno. Da sinistra, si sente la voce dello* ZIO.*)*

VOCE DELLO ZIO. Hai visto? Si è intascato lo zucchero!

IL ROSCIO Eh? *(Si volta di scatto verso sinistra, cioè verso il punto da cui si è sentita la voce, ma la presenza di* EULALIA *lo confonde. È una cameriera che compare in scena dalla porta del fondo sinistro superiore; ha venti o ventidue anni e un'aria molto sentimentale. Si sta asciugando gli occhi con un fazzoletto.)* Eulalia! Hai detto qualcosa?

EULALIA Come dice, signor Peter?

IL ROSCIO Hai detto qualcosa? Stavi parlando da sola?

EULALIA Mi chiede se parlavo da sola!! Sta' a vedere che parlavo da sola!! *(Si mette a piangere.)* Ah, che disgrazia! Ora parlo pure da sola!! *(Scende verso il centro della scena.)* Un altro motivo per piangere! Ci sono giorni che una proprio non ce la fa più. E meno male, signor Peter, che a me piangere mi tira su e mi rimette in sesto i nervi… ci sono giorni che finché non mi faccio un pianterello non riesco neppure a spolverare; perché è risapu-

tá bien visto que yo, cuando no tengo un motivo pa llorar, es porque tengo dos; y cuando no tengo dos, es porque tengo tres! *(Se ha sentado en un sillón de la izquierda.)*

PELIRROJO ¿Y hoy, cuántos has tenido?

EULALIA Hoy he tenido siete. Ayer no tuve más que cuatro.

PELIRROJO Es que era martes.

EULALIA Pues el domingo tuve once.

PELIRROJO El domingo es siempre mejor día.

EULALIA….y en el momento de acostarme no tenía ningún motivo pa llorar, pero de acordarme de los once que había tenido, se me saltaron las lágrimas y me resultó la docena.

PELIRROJO Vives como quieres, Eulalia. ¿Y eso te ocurre desde hace mucho?

EULALIA De niña ya era algo llorica; pero luego me ha ido creciendo con los años. Ahora que así, en gran escala, lo que se podría llamar el llanto navegable, ése no me ha empezado hasta que vine a servir a esta casa. Porque una no quiere decir na, y, a fuerza de empapar pañuelos y de escurrir pañuelos, va tirando; pero ¡en esta casa se ven cosas pa que la instalen a una grifos, señor Peter!… *(Llora.)*

PELIRROJO *(Acercándose interesado.)* ¿Qué cosas son las que ves, Eulalia?

EULALIA No se las digo, porque si se las dijera se echaría usté a llorar; y pa eso ya estoy yo aquí.

PELIRROJO ¿Pero… cosas relativas a las personas de la familia?

EULALIA Sí, claro. Todas a las personas de la familia: el señor mayor y la madre, ¡y hasta la señorita!, todos tienen su misterio y hacen cosas que, si no tuviese una la suerte de quedarse como un reloj cuando llora, se volvería tarumba, señor Peter…

PELIRROJO ¡Chist! ¡Calla ahora! *(Disimulando, se pone a hojear una revista. Por el foro centro aparecen* EVELIO *y* BENITO *con las bandejas vacías. Por la posición de* EULALIA *y* PELIRROJO*, no ven a éstos y cruzan la escena sin dejar de hablar.)*

EVELIO ¿Te puedes creer, Benito, que me he acercao a la presidencia del banquete, que me he encarao con el señor, que le he dicho: «Señor, de parte de Peter, que él cree que va a llover», y que no me ha tirao ningún objeto? Ni se ha extrañao siquiera… Se ha puesto muy serio de pronto y me ha contestao: «Bien, gracias.» Y es que en esta casa, no sé por qué me parece que hay mucho tomate, Benito… *(Se van por segundo derecha.)*

PELIRROJO *(Dejando la revista; a* EULALIA*.)* ¿Dices que el señor mayor y la madre y hasta la señorita tienen su misterio y hacen cosas, Eulalia?

EULALIA Sí, señor. Pero hay otra cosa mucho más gorda todavía… Lo del ama de llaves.

PELIRROJO ¿Qué ama de llaves?

EULALIA Doña Andrea.

to che io, quando non ho un motivo per piangere, è perché ne ho due; e quando non ne ho due, è perché ne ho tre! *(Si è seduta su una delle poltrone a sinistra.)*

IL ROSCIO E oggi, quanti ne hai avuti?

EULALIA Oggi sette. Ieri solo quattro.

IL ROSCIO Perché era martedì.

EULALIA Ma domenica ne ho avuti undici.

IL ROSCIO La domenica è il giorno migliore.

EULALIA….e quando sono andata a letto non avevo nessun motivo per piangere, ma mi sono ricordata degli undici che avevo avuto, sono scoppiata in lacrime e così ho raggiunto la dozzina.

IL ROSCIO Contenta tu, Eulalia. E questa cosa del pianto ti capita da molto tempo?

EULALIA Da bambina ero già un po' piagnucolona, ma la cosa è aumentata col tempo. Diciamo che, su larga scala, quello che si potrebbe definire pianto navigabile, beh, quello è iniziato da quando lavoro qui. Perché una si sta zitta e, a forza di inzuppare e strizzare fazzoletti, tira avanti… ma in questa casa succedono cose da farsi installare dei rubinetti agli occhi, signor Peter! *(Piange.)*

IL ROSCIO *(Le si avvicina interessato.)* A che ti riferisci, Eulalia?

EULALIA Non posso dirlo, perché altrimenti si metterebbe a piangere anche lei; per questo, basto io.

IL ROSCIO Ma… parli di cose che riguardano i membri della famiglia?

EULALIA Sì, certo. Tutte le persone della famiglia: il signore, la signora, perfino la signorina! Nascondono tutti qualche segreto e fanno cose che, se una non fosse così fortunata da rimettersi in sesto grazie al pianto, andrebbe al manicomio, signor Peter…

IL ROSCIO Ssh! Zitta adesso! *(Fa finta di niente e si mette a leggere una rivista. Dal fondo centrale appaiono* EVELIO *e* BENITO *con i vassoi vuoti. Grazie alla loro posizione,* EULALIA *e il* ROSCIO *non vengono visti, e i due camerieri attraversano la scena, parlando tra loro.)*

EVELIO Benito, ci credi se ti dico che mi sono avvicinato al tavolo degli sposi, che sono andato dal signore e gli ho detto: «Signore, mi manda Peter a dirle che pensa che pioverà», e lui non mi ha tirato appresso niente? Non si è stupito minimamente… Si è fatto serio e mi ha risposto: «Va bene, grazie.» Certo che in questa casa, non so perché, ma mi pare che gatta ci cova, Benito… *(Escono dalla seconda quinta destra.)*

IL ROSCIO *(Chiude la rivista e si rivolge a* EULALIA.*)* Dici che il signore, la signora e anche la signorina nascondono qualcosa e fanno cose strane, Eulalia?

EULALIA Sì, signore. Ma c'è di peggio… La governante.

IL ROSCIO Quale governante?

EULALIA La signora Andrea.

PELIRROJO Pero si a doña Andrea se la llevaron enferma al hospital hace seis meses, y murió a poco de ingresar.

EULALIA *(Con retintín.)* Sí, sí…

PELIRROJO ¿Cómo que sí, sí?

EULALIA Que doña Andrea se moriría en el hospital, pero yo le digo a usté que doña Andrea, a ratos, viene aquí. Sí, señor. Y se mete en su habitación. *(Señala el foro izquierda inferior.)*

PELIRROJO Pero ¿tú la has visto?

EULALIA Sí, señor. Y me caí redonda al suelo al verla. Y si no me he muerto en ese momento, es que a mí ya no hay quien me mate. La vi anoche con la señorita.

PELIRROJO ¿Con quién?

EULALIA Con la señorita, que, después de acostarse, cuando ya estaban apagadas todas las luces y suponía que no había nadie levantado, bajó de puntillas de su cuarto y se metió ahí *(La puerta del foro izquierda inferior.),* en la habitación que ocupó doña Andrea antes de morirse. Y yo vi que doña Andrea le daba un papel.

PELIRROJO ¿Qué papel?

EULALIA Debía de ser una carta, porque la señorita, después de leerlo, lo rompió, y yo luego cogí un pedazo que se le había caído en el suelo. Sólo que tuve la mala pata de no pescar más que la fecha. Una de esas fechas escritas con números, que yo siempre tengo que contar por los dedos pa averiguar el mes, porque me hago un lío. La fecha correspondía a noviembre del año pasao, porque los números eran: 3-11-40.

PELIRROJO ¿Tres, once, cuarenta?

EULALIA Sí. El 3 el día; el 40, el año, y el 11 el mes; noviembre.

PELIRROJO *(Que ha sacado un lápiz, escribiendo sobre el puño de la camisa.)* ¿Conque los números eran 3-11-40? *(Mirándola con gesto duro.)* ¿Y no encontraste más?

EULALIA No, señor.

PELIRROJO ¿De verdad, de verdad que no encontraste más?

EULALIA ¿Pero es que lo duda? *(Rompiendo a llorar.)* ¡¡Ay, Virgen del Amparo!!

PELIRROJO ¿Eh?

EULALIA ¡¡Ay, Virgen del Amparo, que en lugar de creerme, desconfía de mí!! ¡¡Otro motivo pa que yo llore hoy!!

PELIRROJO Eulalia…

EULALIA ¡¡Otro motivo pa que yo llore hoy, y ya van ocho!! *(Se echa a llorar perdidamente. Por el foro centro,* DANIEL*, de etiqueta.)*

DANIEL Acaban de darme tu recado. ¿Qué ocurre?

PELIRROJO Cosas serias, Daniel. *(Se lo lleva a la derecha.)*

DANIEL Entonces que se marche esa chica. *(Por* EULALIA*.)*

PELIRROJO Esa chica te va a hacer falta dentro de un rato.

DANIEL Pero puede oírnos…

IL ROSCIO Ma se la signora Andrea sei mesi fa si è ammalata, l'hanno portata all'ospedale e poco dopo è morta!

EULALIA *(Con tono sarcastico.)* Sì, sì…

IL ROSCIO Come, «sì, sì»?

EULALIA La signora Andrea sarà pure morta in ospedale, ma le dico che la signora Andrea, a volte, viene qui. Sì, signore. E si infila nella sua stanza. *(Indica il fondo sinistro inferiore.)*

IL ROSCIO Ma tu l'hai vista?

EULALIA Sì, signore. E quando l'ho vista sono cascata lunga a terra. Se non sono morta, è perché a me non mi ammazza più niente. L'ho vista ieri notte con la signorina.

IL ROSCIO Con chi?

EULALIA Con la signorina, che dopo essere andata a letto, quando le luci erano tutte spente e pensava che non ci fosse nessuno ancora sveglio, è scesa in punta di piedi dalla sua stanza e si è infilata lì *(La porta del fondo sinistro inferiore.),* nella stanza che era della signora Andrea. E ho visto che la signora Andrea le dava un biglietto.

IL ROSCIO Che biglietto?

EULALIA Doveva essere una lettera, perché la signorina, dopo averla letta, l'ha stracciata, e io poi ne ho preso un pezzettino caduto in terra. Ma iella ha voluto che pescassi solo la data. Una di quelle scritte a numero, che per indovinare il mese mi tocca fare il conto con le dita, sennò non ci capisco niente. La data corrispondeva a novembre dell'anno scorso, perché i numeri erano: 3-11-40.

IL ROSCIO Tre, undici, quaranta?

EULALIA Sì. 3, il giorno; 40, l'anno, e 11, il mese; novembre.

IL ROSCIO *(Tira fuori una matita e inizia a scrivere sul polsino della camicia.)* Quindi i numeri erano 3-11-40? *(La guarda con durezza.)* E non hai trovato altro?

EULALIA No, signore.

IL ROSCIO Sei proprio sicura di non aver trovato altro?

EULALIA Non si fida di me? *(Scoppia in lacrime.)* Ah, Madonna della Consolazione!!

IL ROSCIO Che hai?

EULALIA Ah, Madonna della Consolazione! Invece di credermi, non si fida di me!! Ecco un altro motivo per piangere oggi!!

IL ROSCIO Eulalia…

EULALIA Un altro motivo per piangere oggi, e siamo già a otto!! *(Piange disperata. Dal fondo centrale,* DANIEL, *in abito da cerimonia.)*

DANIEL Mi hanno appena riferito il tuo messaggio. Che c'è?

IL ROSCIO Guai seri, Daniel. *(Lo porta con sé verso destra.)*

DANIEL Allora dille di andarsene. *(Riferendosi a* EULALIA.*)*

IL ROSCIO Ti tornerà utile tra poco.

DANIEL Ma può sentirci…

PELIRROJO No hay cuidado: ha encontrado un motivo de llanto colosal… Y, por si se le acaba el gas, le voy a dar otro par de motivos para que tenga repuesto. *(Cruza rápidamente a la izquierda y se encara con* EULALIA.*)* Eulalia: siento decírtelo, pero así llorando, estás hecha un asco.

EULALIA ¿Que llorando estoy hecha un asco? ¡¡Ay, madre!!

PELIRROJO Ahora, que cuando no lloras estás para darte un tiro, Eulalia.

EULALIA ¡¡Para darme un tiro!! ¡¡Cuando no lloro, pa darme un tiro!! ¡¡Aaaaay!! ¡Éstos sí que son motivos, Virgen Santísima! *(Se va llorando al diván de la izquierda.)*

PELIRROJO *(Volviendo junto a Daniel.)* Ahora ya es seguro que no nos oye. En dos palabras: desde que empezó la cena alguien anda intentando forzar la caja.

DANIEL ¿Qué dices?

PELIRROJO Y el que sea tiene que estar dentro de la casa, porque los timbres de alarma funcionan bien. Pienso yo, Daniel, si alguno de tus invitados al banquete…

DANIEL ¿Mis invitados? ¡Son todos compañeros nuestros, Pedro!

PELIRROJO Por eso lo digo; porque nuestros compañeros, el que no ha cumplido doce años en Alcalá es porque ha cumplido catorce en Ocaña. Y como ninguno de ellos, que yo sepa, se ha contagiado aún de esto de la honradez… Te prevengo que antes de entrar he tenido que cachearlos a todos en el guardarropa.

DANIEL Ellos respetan esta casa por ser mía. Y, además, no se han movido del comedor. No pienses más en eso. ¿La caja está intacta?

PELIRROJO A la vista, sí.

DANIEL Vamos a ver. *(Van a la derecha, ladean el cuadro, etcétera.)*

PELIRROJO ¿Quiénes de la familia conocen la combinación de la caja, Daniel?

DANIEL Mi suegro. Y yo, desde anteayer, que me la dijo reservadamente.

PELIRROJO ¿Y conociendo la combinación desde anteayer, no has abierto la caja todavía?

DANIEL *(Volviéndose hacia él y mirándole severamente.)* ¡Pedro!

PELIRROJO *(Recogiendo velas.)* Por curiosidad, hombre… Por simple curiosidad… ¿Y… nadie más que tu suegro conoce la combinación? ¿Ni su mujer?

DANIEL Ni su mujer; según parece, Arévalo, además de dinero, guarda ahí documentos cuyo secreto le importa mucho.

PELIRROJO ¿Y no le importa, en cambio, que tú se los fisgues?

DANIEL Tiene confianza en mí y supone que, sin permiso suyo, no había de fisgarlos. ¿Es que lo dudas tú?

PELIRROJO No, hombre. ¡Qué disparate! Yo qué voy a dudar… Ya sé que una vez que nos hemos hecho honrados… *(Transición, ligeramente.)* La combinación será de tres cifras, claro.

IL ROSCIO Non c'è problema: ha trovato un motivo colossale per piangere… Ma, nel caso le finisse il carburante, vado a farle rifornimento con un paio di motivi in più. *(Attraversa velocemente la scena verso sinistra e prende di petto* EULALIA.*)* Eulalia: mi spiace dirtelo, ma quando piangi fai schifo.

EULALIA Quando piango faccio schifo? Oddio!!

IL ROSCIO A dire il vero, anche quando non piangi ci sarebbe da spararti, Eulalia.

EULALIA Da spararmi!! Quando non piango, ci sarebbe da spararmi!! Aaaaah!! Oh, Madonna mia, questi sì che sono motivi per mettersi a piangere! *(Se ne va in lacrime verso il divano sulla sinistra.)*

IL ROSCIO *(Raggiunge di nuovo* DANIEL.*)* Ora di sicuro non ci sente. In due parole: da quando è iniziata la cena, qualcuno cerca di forzare la cassaforte.

DANIEL Che dici?

IL ROSCIO E il colpevole deve stare dentro casa, perché gli allarmi funzionano bene. Magari, Daniel, qualcuno dei tuoi invitati…

DANIEL I miei invitati? Sono tutti amici nostri, Pedro!

IL ROSCIO Per questo lo dico… proprio perché, dei nostri amici, chi non si è fatto dodici anni in prigione è perché se n'è fatti quattordici in galera. E visto che nessuno di loro, che io sappia, è stato ancora contagiato dal virus dell'onestà… Ti dico anche che, prima di farli entrare, ho dovuto perquisirli tutti nel guardaroba.

DANIEL Loro rispettano questa casa perché è mia. E poi sono stati tutto il tempo in sala da pranzo. Togliti dalla testa questa idea. La cassaforte è intatta?

IL ROSCIO A quanto pare, sì.

DANIEL Vediamo. *(Vanno verso destra, scostano il quadro e via dicendo.)*

IL ROSCIO Chi è della famiglia che sa la combinazione, Daniel?

DANIEL Mio suocero. E io, visto che l'altroieri me l'ha detta in via confidenziale.

IL ROSCIO E, anche se conosci la combinazione dall'altroieri, non hai ancora aperto la cassaforte?

DANIEL *(Voltandosi verso di lui con sguardo severo.)* Pedro!

IL ROSCIO *(Cerca di ritrattare.)* Era per curiosità… Per pura curiosità… E… oltre a tuo suocero, nessun altro sa la combinazione? Nemmeno sua moglie?

DANIEL Nemmeno sua moglie; a quanto pare, Arévalo, oltre ai soldi, lì dentro custodisce dei documenti che devono restare segreti.

IL ROSCIO E non ha paura che tu possa curiosare?

DANIEL Si fida di me e sa che, senza il suo permesso, non andrei mai a ficcare il naso. Per caso ne dubiti?

IL ROSCIO No, macché! Figuriamoci! Perché mai… Poi, so bene che da quando siamo diventati onesti… *(Leggero cambio di tono.)* La combinazione sarà di tre cifre, immagino.

DANIEL Sí: 4-16-65.
PELIRROJO *(Con extrañeza.)* ¿4-16-65?
DANIEL ¿Por qué te extraña?
PELIRROJO Por nada, por nada…
DANIEL *(Dándole al botón de la caja las vueltas que indica.)* Tres vueltas a la izquierda y se marca el 4; dos vueltas a la derecha y se marca el 16; y otra vuelta a la derecha y se marca el 65. Ya está. *(Hace jugar la cerradura, pero inútilmente. Sofocando un grito.)* ¿Eh?
PELIRROJO ¿Qué pasa?
DANIEL Que no se abre.
PELIRROJO Me lo estaba figurando.
DANIEL ¿Cómo?
PELIRROJO Que tu suegro no es tan honrado como nosotros, Daniel, y la combinación que te ha dado reservadamente es falsa. Pero olvida la falsa, y prueba a ver qué pasa con esta otra combinación que tengo yo apuntada en un puño: 3-11-40.
DANIEL ¿Cómo?
PELIRROJO Pruébala, hombre, y no desconfíes, que yo no soy tu suegro. Tres…
DANIEL *(Marcando en el botón de la caja.)* Tres.
PELIRROJO Once…
DANIEL Once…
PELIRROJO Cuarenta.
DANIEL Cuarenta. *(Hace jugar la cerradura.)*
PELIRROJO ¿Hay apertura?
DANIEL *(Asombrado de ver que la caja se abre.)* ¡¡*Pelirrojo*!!
PELIRROJO ¡Hay apertura! Pero ¿qué haces?
DANIEL *(Cerrando la caja con gesto duro.)* Cerrar.
PELIRROJO *(Llevándose las manos a la cabeza.)* ¡Cerrar! ¿Sin echar siquiera un vistazo dentro? Hay cosas a las que no me acostumbraré nunca.
DANIEL *(Poniendo la trampita y el cuadro en su sitio rápidamente y acercándose al* PELIRROJO*, a quien coge por un brazo.)* ¿Cómo has sabido la verdadera combinación? ¿Te la ha dicho alguien?
PELIRROJO *(Señalando a* EULALIA*.)* Doña Cañerías. *(Levantándose.)* Pero ella cree que las tres cifras de la combinación son una fecha.
DANIEL ¿Una fecha?
PELIRROJO *(Llamando.)* ¡Eulalia! *(A* DANIEL*.)* Y prepárate a enterarte de una cosa que no ocurre todos los días.
EULALIA *(Levantándose, enjugándose los ojos y retocándose la cara.)* Ahí voy, señor Peter.
PELIRROJO Porque parece ser que doña Andrea, aquella ama de llaves que murió hace seis meses en el hospital, viene alguna que otra noche por aquí a ver a tu mujer…
DANIEL ¿Qué estás diciendo?
PELIRROJO Y tu mujer baja en puntillas, cuando todos duermen, a charlar con el cadáver.

DANIEL Sì: 4-16-65.
IL ROSCIO *(Stupito.)* 4-16-65?
DANIEL Che c'è da stupirsi?
IL ROSCIO Ma no, niente…
DANIEL *(Gira la manopola della cassaforte nel modo che dice ad alta voce.)* Tre giri a sinistra per il 4; due giri a destra per il 16; un altro giro a destra per il 65. Ecco fatto. *(Cerca di aprire la serratura, ma invano. Trattenendo un grido.)* Eh?
IL ROSCIO Che c'è?
DANIEL Non si apre.
IL ROSCIO Me lo immaginavo.
DANIEL Che vuoi dire?
IL ROSCIO Che tuo suocero non è onesto come noi, Daniel, e che la combinazione che ti ha dato in gran segreto è falsa. Lascia stare quella falsa e vedi che succede con questa che mi sono segnato su un polsino: 3-11-40.
DANIEL Ma come?
IL ROSCIO Dai, provala! E fidati di me, che io mica sono tuo suocero. Tre…
DANIEL *(Gira la manopola della cassaforte.)* Tre.
IL ROSCIO Undici…
DANIEL Undici…
IL ROSCIO Quaranta.
DANIEL Quaranta. *(Cerca di aprire la serratura.)*
IL ROSCIO Si apre?
DANIEL *(Sbalordito, quando capisce che si apre.) Roscio*!!
IL ROSCIO Si apre! Ma che fai?
DANIEL *(Chiude la cassaforte con gesto deciso.)* La chiudo.
IL ROSCIO *(Mettendosi le mani in testa.)* La chiudi? Senza nemmeno dare un'occhiata? Ci sono cose a cui non mi abituerò mai.
DANIEL *(Mette a posto velocemente lo sportello e il quadro e si avvicina al* ROSCIO*, afferrandolo per il braccio.)* Come hai saputo la vera combinazione? Te l'ha detta qualcuno?
IL ROSCIO *(Indicando* EULALIA*.)* La signora Rubinetti. *(Alzandosi.)* Ma lei crede che le tre cifre della combinazione siano una data.
DANIEL Una data?
IL ROSCIO *(Chiamandola.)* Eulalia! *(A* DANIEL*.)* E preparati a sentirne delle belle.
EULALIA *(Alzandosi, mentre si asciuga le lacrime e si ricompone.)* Eccomi, signor Peter.
IL ROSCIO A quanto pare, la signora Andrea, quella governante morta sei mesi fa in ospedale, di tanto in tanto, viene qui a far visita a tua moglie…
DANIEL Che stai dicendo?
IL ROSCIO E tua moglie, quanto tutti dormono, scende giù in punta di piedi per farsi due chiacchiere col cadavere.

DANIEL ¿Eh?

EULALIA *(Acercándose a ambos.)* Mande usté, señor Peter.

PELIRROJO El señor quiere enterarse de algunos detalles… Explícale al señor si no era una carta lo que anoche le dio doña Andrea a la señorita…

EULALIA Debía de serlo, pero yo no pesqué más que la fecha. ¡Y a mí no me meta usté en líos, que bastantes motivos tiene una pa…!

PELIRROJO *(Mirando al foro centro e interrumpiéndola.)* ¡Chist! *(Se oye reír y hablar a* HERMINIA *dentro.)* ¡La señorita! *(En el foro centro aparece* HERMINIA*, con traje de noche. Habla hacia dentro, sonriente.)*

HERMINIA Voy por él, porque no quiero separarme de mi marido la misma noche de la boda; sería demasiado pronto. *(Ríe mirando hacia dentro, y al avanzar un paso más, queda profundamente seria y preocupada.)*

PELIRROJO *(Aparte a* DANIEL.*)* Viene a buscarte.

DANIEL ¡Calla, a ver!… *(Quedan los tres ocultos de* HERMINIA *en el segundo derecha.* HERMINIA *cruza la escena casi corriendo, procurando no hacer ruido, y va a la puerta del foro izquierda inferior. Da con los nudillos suavemente y habla en voz baja, dirigiéndose a alguien que se supone que está dentro.)*

HERMINIA No te muevas… No hagas ruido… Luego vendré. *(*HERMINIA *va a la izquierda y quita el interruptor metálico que hay medio oculto en el marco.)*

DANIEL *(En voz baja.)* ¿Qué hace ahora?

PELIRROJO Quitar el contacto de los timbres de alarma. Eso es que va a salir y no quiere que se entere nadie. *(*HERMINIA *abre, en efecto, la puerta de la izquierda sin que suene timbre ninguno y se va, cerrando la puerta tras sí.)* Se fue. Fin de la primera parte…

DANIEL ¡Vamos allá! *(Corre hacia el foro* izquierda *inferior.)*

EULALIA Señor… ¡No entre ahí!

PELIRROJO No te preocupes: lo más que va a encontrar en esa habitación es un ama de llaves muerta hace seis meses.

EULALIA ¿Y le parece a usted poco?

DANIEL *(Abriendo y mirando dentro.)* Aquí no hay nadie.

PELIRROJO ¿Que no hay nadie? *(Va hacia* DANIEL.*)*

EULALIA ¿Que no hay nadie? *(Abre unos ojos como puertas.)*

DANIEL *(Al* PELIRROJO.*)* Entra y registra la habitación de arriba abajo. Yo me voy a averiguar ahí fuera.

PELIRROJO Está bien; pero llévate esto. *(Le da su pistola a* DANIEL*, el cual se va por la izquierda, cerrando tras sí.)* Ven conmigo, Eulalia.

EULALIA Ahí voy, señor Peter. *(El* PELIRROJO *se va por el foro izquierda inferior, dejando la puerta abierta. En cuanto él se ha ido,* EULALIA *cambia de actitud, va a la puerta de la izquierda, la abre, dejándola entreabierta, y accionando el conmutador apaga y enciende tres veces la luz de la chácena; luego corre en puntillas al teléfono y ha-*

DANIEL Eh?

EULALIA *(Avvicinandosi.)* Comandi, signor Peter.

IL ROSCIO Il signore vorrebbe sapere alcuni dettagli… Digli se era o non era una lettera quella che ieri notte la signora Andrea ha dato alla signorina…

EULALIA Credo di sì, ma ho pescato solo la data. E non mi metta nei guai, che ne ho già abbastanza di motivi per…!

IL ROSCIO *(Guarda il fondo centrale e la interrompe.)* Ssh! *(Si sente* HERMINIA *che parla e ride fuori scena.)* La signorina! *(Dal fondo centrale, entra in scena* HERMINIA*, in abito da sera. Parla con qualcuno che sta fuori scena, sorridente.)*

HERMINIA Vado a cercarlo, perché non voglio separarmi da mio marito proprio la sera delle nozze; sarebbe troppo presto. *(Mentre guarda fuori scena, ride, ma basta un solo passo perché si faccia seria e preoccupata.)*

IL ROSCIO *(A parte a* DANIEL*.)* Ti sta cercando.

DANIEL Zitto, stiamo a vedere!… *(I tre si nascondono dalla vista di* HERMINIA *dietro alla seconda quinta destra.* HERMINIA *attraversa la scena quasi di corsa, cercando di non fare rumore, e va verso la porta del fondo sinistro inferiore. Bussa piano alla porta e parla a voce bassa, rivolgendosi a qualcuno che immaginiamo sia nella stanza.)*

HERMINIA Non ti muovere… Non fare rumore… Verrò più tardi. *(*HERMINIA *va verso sinistra e disattiva l'interruttore metallico seminascosto dalla cornice.)*

DANIEL *(A bassa voce.)* E ora che fa?

IL ROSCIO Disattiva gli allarmi, perché vuole uscire senza che nessuno se ne accorga. *(In effetti,* HERMINIA *apre la porta di sinistra senza che suoni l'allarme e se ne va, richiudendo la porta dietro di sé.)* Se n'è andata. Fine primo tempo…

DANIEL Andiamo a vedere! *(Corre verso il fondo sinistro inferiore.)*

EULALIA Signore… Non entri!

IL ROSCIO Non ti preoccupare: al massimo, in quella stanza ci sarà una governante morta sei mesi fa.

EULALIA E le pare poco?

DANIEL *(Apre la porta della stanza e guarda dentro.)* Qui non c'è nessuno.

IL ROSCIO Come non c'è nessuno? *(Si avvicina a* DANIEL*.)*

EULALIA Come non c'è nessuno? *(Spalanca gli occhi.)*

DANIEL *(Al* ROSCIO*.)* Entra e perquisisci la stanza da cima a fondo. Io vado a vedere che succede là fuori.

IL ROSCIO D'accordo, ma prendi questa. *(Dà la sua pistola a* DANIEL*, che esce da sinistra, richiudendo la porta dietro di sé.)* Vieni con me, Eulalia.

EULALIA Arrivo, signor Peter. *(Il* ROSCIO *se ne va dal fondo sinistro inferiore, lasciando la porta aperta. Appena esce di scena,* EULALIA *cambia atteggiamento, va verso la porta di sinistra, la apre, lasciandola socchiusa, aziona il commutatore e, per tre volte, spegne e accende la luce del vano laterale, poi corre in punta di piedi all'inter-*

bla en voz muy baja.) Que se ponga Adelcisa. ¡Ah! ¿Estás al aparato? Oye: es el momento. Sube, que ya le he avisado con la luz. ¡Corre! *(Cuelga el teléfono y se echa a llorar de pronto.)* ¡¡Vamos, que las cosas que a mí me están ocurriendo!! ¡¡Las cosas que a mí me están ocurriendo!! *(Reacciona, se seca las lágrimas y se dirige al foro izquierda inferior.)* ¡Ahí voy, señor Peter! *(Se va, cerrando la puerta. Por el foro izquierda superior aparece* TERESA*, una dama de unos cuarenta años, tapada con un abrigo de viaje. Baja la escalera con precauciones y se va por la izquierda.)*

TÍO *(Saliendo de debajo de la escalera, seguido de* CASTELAR*.)* Tenía razón el criao aquel, *Castelar*. En esta casa hay mucho tomate…

CASTELAR Hombre, esto es la huerta de Murcia. Pero a mí las familias así son las que me enamoran. Por algo mi abuelo paterno estuvo seis años creyendo que mi abuela era una señora, que luego resultó ser mi tía. Y si es mi abuelo materno, pues aquél…

TÍO ¿Vas a dejar ahora en paz a tus abuelos?

CASTELAR Nunca encuentras tú ocasión pa hablar de mi familia. ¿A qué viene ese mal humor, con la noche que nos estamos pegando y habiendo averiguao, pa postre, la combinación de la caja?

TÍO A que me parece a mí que Daniel no se ha casao pa dar ningún golpe. Que se ha casao por mor del cariño y que se ha precipitao un poco al casarse, *Castelar*…

CASTELAR Todo el que se casa se precipita.

TÍO Y a que me da en la nariz que está metido en un lío muy gordo. ¿Querrás creerlo? Si no fuera porque el dinero es el dinero y porque lo que han hecho con nosotros el *Pelirrojo* y Daniel se merece un castigo, te diría que nos quedásemos aquí pa echarle una mano.

CASTELAR Pues si no fuera por eso, ya te lo habría propuesto yo; porque quedarse en esta casa es como ir al cine. De un lado, por lo que hemos visto, ¿la mujer de Daniel está clara?

TÍO Está *Mahou*.

CASTELAR De otro lado, ¿el suegro no es pa escamarse?

TÍO Es pa escamarse.

CASTELAR Y la mujer del suegro, ¿no tiene lo suyo?

TÍO Y me parece que aspira a tener lo de los demás.

CASTELAR Si te pones a estudiar lo de la doña Andrea, esa que después de muerta se da garbeos por aquí…

TÍO ¡Calcula!

CASTELAR Y si es la doncella…

TÍO A la doncella me gustaría a mí estudiarla en la intimidad.

CASTELAR Y ya habrás visto que, quitao Daniel, que se ha tirao pa la honradez como quien se tira a un pozo, el que más y el que menos sólo piensa en la caja de caudales.

TÍO Como que nunca hemos trabajao con más competencia.

fono e parla a bassa voce.) Passatemi Adelcisa. Ah! Sei tu? Senti: ci siamo. L'ho appena avvisato con la luce, quindi sali su. Sbrigati! *(Attacca e, all'improvviso, si mette a piangere.)* Succedono tutte a me!! Tutte a me!! *(Si riprende, si asciuga le lacrime e va verso il fondo sinistro inferiore.)* Arrivo, signor Peter! *(Se ne va, chiudendo la porta. Dal fondo sinistro superiore, compare* TERESA*, una signora di circa quarant'anni, con un cappotto da viaggio. Scende la scala con cautela e se ne va verso sinistra.)*

LO ZIO *(Uscendo da sotto la scala, seguito da* CASTELAR.*)* Quel cameriere aveva ragione, *Castelar*. Qui gatta ci cova…

CASTELAR Altroché! Sembra una colonia felina. Ma devo dire che le famiglie così mi appassionano proprio. Non a caso, mio nonno paterno è stato convinto per sei anni che mia nonna fosse una signora, che poi è saltato fuori che era mia zia. Per non parlare di mio nonno materno! Pensa che quello…

LO ZIO Vuoi lasciare in pace i tuoi nonni sì o no?

CASTELAR Per te, non è mai il momento per parlare della mia famiglia. Ma perché sei di cattivo umore, con la nottatona che stiamo passando e visto che, come ciliegina sulla torta, abbiamo la combinazione della cassaforte?

LO ZIO Mi sa proprio che Daniel non si è mica sposato per fare furti. Mi sa che si è sposato per amore, ma che, quando si è sposato, è stato un po' precipitoso, *Castelar*…

CASTELAR D'altronde, tutti quelli che si sposano precipitano.

LO ZIO A naso, direi che si è cacciato in un bel guaio. Ci credi? Se non fosse perché i soldi sono soldi e perché il *Roscio* e Daniel si meritano un castigo, ti direi di rimanere qui a dargli una mano.

CASTELAR Eh, già… se non fosse per quello, te l'avrei proposto io; anche perché questa casa è come un cinematografo. Per prima cosa, la moglie di Daniel ti sembra limpida?

LO ZIO Come una birra scura.

CASTELAR Poi prendi il suocero, te la racconta giusta a te?

LO ZIO No che non me la racconta giusta!

CASTELAR E la moglie del suocero ci mette del suo, eh?

LO ZIO Sì, per prendersi quello degli altri.

CASTELAR Se poi ti metti a esaminare la storia della signora Andrea, quella che dopo morta bazzica da queste parti…

LO ZIO Non ne parliamo!

CASTELAR E la cameriera…

LO ZIO La cameriera mi piacerebbe esaminarla nell'intimità.

CASTELAR Insomma, avrai notato che, tranne Daniel, che si è buttato sull'onestà come chi si butta dalla finestra, chi più chi meno, pensano tutti alla cassaforte.

LO ZIO Mai vista tanta concorrenza.

CASTELAR *(Oyendo ruido.)* ¡Ya vuelven! Debe ser el *Pelirrojo*. *(Se parapetan tras la escalera. La puerta de la izquierda se abre para dar paso a* MENÉNDEZ. *Es un hombre de unos treinta y cinco años, de mirar resuelto y ademán rápido. Viste gabardina y lleva el sombrero en la mano.)* Pues no es el *Pelirrojo*…

TÍO ¡Arrea! Éste es nuevo.

CASTELAR ¡Y qué poco me gusta su cara! *(Se esconden de nuevo debajo de la escalera.* MENÉNDEZ *cierra la puerta, vuelve a conectar el interruptor de la puerta y queda un momento en el centro de la escena, en una actitud indecisa, mirando a su alrededor. Entonces, por el segundo derecha, aparece* ADELCISA, *trayendo en la mano una chaquetilla blanca de mozo de comedor y la faja. Es una doncella muy mona.)*

MENÉNDEZ ¡Ah! Ya estás aquí…

ADELCISA Acaba de avisarme la Eulalia. No hará mucho que espera usté…

MENÉNDEZ No. Acabo de entrar. *(Se quita la gabardina y la americana y se pone la chaquetilla y la faja, ayudado por* ADELCISA.*)*

ADELCISA Dése usté prisa, que puede venir alguien…

MENÉNDEZ ¿Están aún en el comedor?

ADELCISA No. Ya hace rato que están en el salón verde tomando el café.

MENÉNDEZ Pues vamos. Esconde eso *(Por sus ropas)* y en seguida a reunirte conmigo, que puedo necesitarte. ¡Anda! *(Se va por el foro centro;* ADELCISA *hace mutis por el segundo derecha.)*

TÍO *(Asomando con* CASTELAR.*)* ¡Ay, mi madre!

CASTELAR Oye: yo creo que tienes razón tú y que nos debemos quedar aquí pa siempre. Pero ¿qué clase de bollo es éste?

TÍO Pues que ya no falta por aparecer más que un señor con barba… *(Por el foro centro surge* FELIPE ARÉVALO, *un caballero de unos cincuenta años, de aire suave y apacible. Va de etiqueta y gasta barba entrecana.)*

CASTELAR ¡Chavó!

TÍO Ya está aquí el que faltaba… *(Vuelven a esconderse.* FELIPE *avanza en silencio hasta la izquierda, quita el contacto del interruptor metálico de los timbres, y, consultando su reloj de bolsillo, se dirige a la puerta del primero derecha. En ese momento, en el foro centro, aparece* GERMANA. *Sus ojos echan chispas y a duras penas logra contener una gran furia interior.)*

GERMANA ¡Te habrás quedado muy satisfecho!, ¿verdad?

FELIPE *(Volviéndose.)* ¿Eh?

GERMANA *(Avanzando hacia él.)* ¡Y has vuelto a burlarte otra vez de mí diciéndome una combinación falsa! Me gustaría saber a qué viene ahora este juego idiota… ¿Para qué todo esto de pronto? ¿Para defender la caja y los papelotes que hay dentro? ¿Crees que te los voy a quitar? Pues estáte tranquilo, que no me rebajo yo a tanto. Guárdatelos y que te entierren con ellos.

CASTELAR *(Sente un rumore.)* Eccoli che tornano! Dev'essere il *Roscio. (Si rifugiano dietro la scala. La porta di sinistra si apre ed entra* MENÉNDEZ*. È un uomo di circa trentacinque anni, con lo sguardo deciso e dai modi spicci. Indossa un impermeabile e ha il cappello in mano.)* Non è il *Roscio*…

LO ZIO Caspita! Questo è nuovo.

CASTELAR E che brutta faccia che ha! *(Si nascondono di nuovo dietro la scala.* MENÉNDEZ *chiude la porta, riattiva l'interruttore della porta e resta per qualche istante al centro della scena, con un atteggiamento indeciso, guardandosi intorno. Quindi, dalla seconda quinta destra, compare* ADELCISA*, portando con sé una giacca bianca da cameriere e la fascia. È molto carina.)*

MENÉNDEZ Ah! Eccoti…

ADELCISA Eulalia mi ha appena avvisata. È da molto che aspetta?

MENÉNDEZ No. Sono appena entrato. *(Si toglie l'impermeabile e la giacca e si mette quella da cameriere e la fascia, aiutato da* ADELCISA*.)*

ADELCISA Si sbrighi; può venire qualcuno da un momento all'altro…

MENÉNDEZ Sono ancora in sala da pranzo?

ADELCISA No. Sono già da un po' nel salotto verde a prendere il caffè.

MENÉNDEZ Allora, muoviamoci. Nascondi questa roba *(Indicando i suoi vestiti)* e poi vieni subito da me a darmi una mano. Forza! *(Se ne va dal fondo centrale;* ADELCISA *esce di scena dalla seconda quinta destra.)*

LO ZIO *(Sbucando dal nascondiglio con* CASTELAR*.)* Oddio!

CASTELAR Senti, hai ragione tu; dobbiamo restare qui per sempre. Che bailamme è mai questo?

LO ZIO Ci manca solo uno con la barba e siamo al completo… *(Dal fondo centrale, entra in scena* FELIPE ARÉVALO*, un uomo sui cinquant'anni, dall'aria mite e placida. Indossa un abito da cerimonia e ha la barba brizzolata.)*

CASTELAR Cacchio!

LO ZIO Ecco, ora siamo al completo… *(Si nascondono di nuovo.* FELIPE *avanza in silenzio verso sinistra, disattiva l'interruttore metallico degli allarmi e, consultando il suo orologio da tasca, va alla porta della prima quinta destra. In quel momento, dal fondo centrale, entra* GERMANA*. Ha lo sguardo inferocito e a stento riesce a trattenere la sua rabbia.)*

GERMANA Ora sarai soddisfatto, vero?

FELIPE *(Voltandosi.)* Eh?

GERMANA *(Va verso di lui.)* Ti sei preso ancora gioco di me dandomi una combinazione falsa! Vorrei tanto sapere il motivo di questo stupido gioco… Cos'è questa storia? Vuoi proteggere la cassaforte e le cartacce che contiene? Pensi che te le voglia portare via? Beh, stai tranquillo; non mi abbasso a tanto. Tienitele pure e portatele nella tomba.

FELIPE El día que me entierren, me enterrarán a mi sólo; y los papeles quedarán aquí, Germana.

GERMANA ¿Y si en vez de morirte fueras a presidio?

FELIPE *(Sin perder su humildad.)* Entonces, quizá no fuera yo solo; y los papeles quedarán aquí también.

GERMANA ¿Es que me amenazas?

FELIPE No, Germana.

GERMANA Sí. Me amenazas. Te insolentas. *(En el foro centro aparece* ANTÓN, *que queda de pie contemplando la escena sin que se den cuenta de su presencia* GERMANA *y* FELIPE.*)* Por lo visto te ha dado ánimos el matrimonio de Herminia… ¿Piensas que su marido te va a guardar las espaldas? Pues bien: sabes que hay algo peor para ti que morirte o ir a presidio; y que, a pesar de todo, el día que se me antoje…

FELIPE *(Con aire fatigado.)* Lo de siempre… Tu recurso de siempre para todo… *(Viendo a* ANTÓN.*)* ¡Eh!

ANTÓN *(Inclinándose al verse descubierto por* FELIPE.*)* ¿Llamaban los señores?

GERMANA No, Antón.

FELIPE No llamábamos.

ANTÓN *(Sonriendo, disculpándose.)* Perdonen los señores, pero me pareció oír gritos, y…

GERMANA Nadie ha gritado aquí. *(Inicia el mutis por el foro centro. Encarándose en lo alto del foro centro con Antón.)* Me temo mucho que tenga usted el oído demasiado fino, lo cual, en un criado, no es una virtud. Sígame. *(Aparte, en el momento de reunirse con él.)* La combinación era falsa.

ANTÓN *(Aparte.)* Peor para él. *(*GERMANA *se va por el foro centro y* ANTÓN *la sigue. Al desaparecer ambos,* FELIPE *vuelve a consultar su reloj y, dirigiéndose rápidamente al primero derecha, abre la puerta con una llave que saca del bolsillo y habla hacia dentro.)*

FELIPE Salga usted, Díaz. *(Sale* DÍAZ. *Es un hombre de cuarenta años largos, de aire duro y poco simpático. Tiene una cicatriz en la frente.)*

DÍAZ ¿Es que pensabas tenerme encerrado toda la noche en tu habitación? Dijiste que vendrías a sacarme a las once, y son cerca de las doce…

FELIPE No he podido antes. Ahora el contacto de los timbres de alarma está quitado. ¡Aproveche y váyase…!

DÍAZ *(Despectivo.)* Aproveche… Tengo que ser yo el que corra, ¿eh? Hasta que me harte, lo eche todo a rodar, ¡y te reviente!

FELIPE Váyase. Puede llegar alguien.

DÍAZ ¿Tienes miedo de que llegue alguien? *(Se ríe.)* Pues no te preocupes: el daño no te va a venir de los demás, sino de mí mismo. ¡Voy a hacer contigo un escarmiento!

FELIPE *(Mirando temerosamente a su alrededor.)* Mañana, a primera hora, se lo daré todo…

FELIPE Nella tomba ci andrò da solo; i documenti rimarranno qui, Germana.

GERMANA E se, invece di morire, andassi in prigione?

FELIPE *(Conservando la sua umiltà.)* In tal caso, forse non ci andrei solo; e i documenti resterebbero comunque qui.

GERMANA È una minaccia?

FELIPE No, Germana.

GERMANA Sì, mi stai minacciando. Sei proprio un insolente *(Dal fondo centrale, entra* ANTÓN*, che resta in piedi a osservare la scena, senza che* GERMANA *e* FELIPE *si accorgano di lui.)* A quanto pare, il matrimonio di Herminia ti ha dato coraggio… Pensi che il marito ti guarderà le spalle? Ebbene: sai che per te c'è di peggio che morire o finire in prigione; a dispetto di tutto, se un giorno mi salta il ghiribizzo di…

FELIPE *(Con aria stanca.)* Ci risiamo… Il tuo solito cavallo di battaglia… *(Si accorge di* ANTÓN*.)* Eh!

ANTÓN *(Quando capisce che* FELIPE *lo ha scoperto, fa un inchino.)* I signori hanno chiamato?

GERMANA No, Antón.

FELIPE Non abbiamo chiamato.

ANTÓN *(Si scusa e sorride.)* Vogliano scusarmi, ma mi era sembrato di sentire delle grida, e…

GERMANA Qui nessuno ha gridato. *(Si appresta a uscire di scena dal fondo centrale e, quando arriva nella parte alta, si rivolge ad* ANTÓN*.)* Ho paura che lei abbia l'udito troppo fino, cosa che, per un domestico, non è una virtù. Mi segua. *(A parte, quando i due sono vicini.)* La combinazione era falsa.

ANTÓN *(A parte.)* Peggio per lui. *(*GERMANA *se ne va dal fondo centrale, seguita da* ANTÓN*. Quando se ne sono andati,* FELIPE *guarda di nuovo l'orologio e, andando velocemente alla prima quinta destra, tira fuori una chiave dalla tasca, apre la porta e parla con qualcuno fuori scena.)*

FELIPE Esca fuori, Díaz. *(Entra in scena* DÍAZ*, un uomo che ha passato i quarant'anni, dall'aspetto duro e poco amichevole. Ha una cicatrice sulla fronte.)*

DÍAZ Pensavi di tenermi chiuso nella tua stanza tutta la notte? Hai detto che saresti venuto alle undici ed è quasi mezzanotte…

FELIPE Prima non è stato possibile. Ora gli allarmi sono disattivati. Ne approfitti e se ne vada…!

DÍAZ *(Sprezzante.)* Ne approfitti… Quello che deve correre sono io, eh? Ma se mi stufo, mando tutto al diavolo e ti rovino!

FELIPE Vada via. Potrebbe arrivare qualcuno.

DÍAZ Hai paura che arrivi qualcuno? *(Ride.)* Beh, stai tranquillo: è di me che devi preoccuparti, non degli altri. Ti darò una bella lezione!

FELIPE *(Si guarda intorno con timore.)* Domattina presto le darò tutto…

DÍAZ No sé si tendré paciencia para llegar a mañana. Fíjate en esto. *(Saca un revólver y se lo enseña.)* Es nuevo…, y a lo mejor lo estreno antes de que amanezca.

FELIPE *(Tembloroso.)* No… No…

DÍAZ ¡Veremos a ver! *(Se va por la izquierda, sin cerrar la puerta.* FELIPE*, al quedar solo, saca un pañuelo y se enjuga el sudor. Por el segundo derecha aparece* ADELCISA*, avanzando hacia el foro centro.)*

ADELCISA ¿Deseaba algo el señor?

FELIPE Nada. *(Inicia el mutis foro centro.)*

ADELCISA ¿Qué le ocurre al señor? ¿Se encuentra mal el señor?

FELIPE No, no. Estoy bien. Estoy bien. *(Se van ambos foro centro. En cuanto han desaparecido, por la puerta de la izquierda vuelve a entrar* DÍAZ*, el cual atraviesa la escena rápidamente y subiendo la escalera, hace mutis por el foro izquierda superior, cerrando esta puerta.)*

TÍO *(Asomando la gaita por debajo de la escalera.) Castelar,* ¡pero qué clase de tomate!

CASTELAR ¡Comprenderás que yo de aquí no me voy ni atao!

TÍO Hombre, ni yo. La caja la liquido; pero sin empaparme a fondo del lío no me marcho. Y mañana se lo cuento todo en un anónimo a Daniel, pa que él pueda desenredar la madeja. ¿Llevas tú bien la cuenta de todo lo que estamos viendo?

CASTELAR Hasta ahora sí. Pero como esto siga un poco más, te vas a tener que traer un taquígrafo.

TÍO ¡Chist! ¡Achántate, que ahora sí que viene el *Pelirrojo*! *(Se esconden de nuevo. En efecto, por el* foro *izquierda inferior surge el* PELIRROJO*. Trae en la mano un traje de hábito oscuro. Viene preocupadísimo, nervioso.)*

PELIRROJO No me explico de dónde ha podido salir esto… *(Mirando las ropas.)* ¡Y son de ella! ¡Son de ella! *(Va a meter las ropas debajo del diván de la derecha, cuando por la puerta de la izquierda entra* DANIEL*, impidiéndoselo.)* ¡Ah! Ya estás de vuelta… ¿Y qué?

DANIEL He seguido a Herminia hasta el garaje, donde ha estado unos momentos buscando algo en el interior del coche grande, pero, al parecer, no ha hallado lo que buscaba. ¿Y tú? ¿Qué ropas son ésas? ¿Las has encontrado ahí? *(Señalando al foro izquierda inferior.)* ¿A ver?… *(Las mira.)* ¡Son de doña Andrea! ¡Y los que vinieron a desinfectar la habitación quemaron todas las ropas de doña Andrea, Pedro! ¡Hay muchas cosas inexplicables! La misma noche que conocí a Herminia ya noté yo cosas inexplicables. Pon otra vez el contacto de los timbres de alarma.

PELIRROJO Ahí voy. *(Va a la izquierda y pone el contacto del interruptor metálico. Por el foro izquierda inferior,* EULALIA*, con una cofia en la mano. Viene corriendo y muy nerviosa.)*

EULALIA ¡La cofia de doña Andrea! ¡La cofia de doña Andrea, señor! ¡¡Pa que luego digan!! ¡¡Hasta la cofia ha aparecido!! ¡Y esta mañana mismo no había ahí ninguna ropa!

DÍAZ Non so se riuscirò ad aspettare fino a domani. Guarda qua. *(Tira fuori un revolver e glielo mostra.)* È nuovo di zecca… e magari prima dell'alba lo inauguro.

FELIPE *(Tremante.)* No… No…

DÍAZ Vedremo! *(Se ne va dal lato sinistro della scena, lasciando la porta aperta.* FELIPE*, rimasto solo, tira fuori un fazzoletto e si asciuga il sudore. Dalla seconda quinta destra appare* ADELCISA*, che avanza verso il fondo centrale.)*

ADELCISA Il signore ha bisogno di qualcosa?

FELIPE No, di nulla. *(Si appresta a uscire di scena dal fondo centrale.)*

ADELCISA Al signore è successo qualcosa? Il signore si sente poco bene?

FELIPE No, no. Sto bene. Sto bene. *(Escono entrambi dal fondo centrale. Subito dopo, dalla porta di sinistra rientra* DÍAZ*, che attraversa la scena velocemente, sale le scale e se ne va dalla porta del fondo sinistro superiore, chiudendola.)*

LO ZIO *(Allungando il collo da sotto la scala.) Castelar*, che razza di casino!

CASTELAR Io da qui non me ne vado nemmeno a calci!

LO ZIO Neanch'io. Con la cassaforte me la sbroglio in un attimo; ma non me ne vado da qui prima di aver sbrogliato quest'altra faccenda. E domani mando una lettera anonima a Daniel e gli dico tutto, così magari riesce a venirne a capo. Hai tenuto il conto di tutto quello che abbiamo visto?

CASTELAR Finora, sì. Ma se va avanti così, ci servirà un tachigrafo.

LO ZIO Ssh! Nasconditi, che ora sì che arriva il *Roscio*! *(Si nascondono di nuovo. In effetti, dal fondo sinistro inferiore appare il* ROSCIO*. Porta con sé un vestito scuro. È preoccupatissimo, nervoso.)*

IL ROSCIO Non capisco da dove sbuca fuori questa roba… *(Guardando i vestiti.)* E sono i suoi! Sono proprio i suoi! *(Sta per mettere i vestiti sotto al divano a destra, ma glielo impedisce l'arrivo di* DANIEL*, che entra dalla porta di sinistra.)* Ah! Sei tornato… Allora?

DANIEL Ho seguito Herminia fino in garage, dove si è messa a cercare qualcosa nella macchina grande, anche se, a quanto pare, non ha trovato quello che cercava. E tu? Cosa sono quei vestiti? Li hai trovati lì? *(Indica il fondo sinistro inferiore.)* Fa' vedere… *(Li osserva.)* Sono della signora Andrea! E quelli che hanno disinfettato la sua stanza hanno bruciato tutti i suoi vestiti, Pedro! Troppe cose inspiegabili! Anche la sera che ho conosciuto Herminia ho notato cose inspiegabili. Riattiva gli allarmi.

IL ROSCIO Vado. *(Va verso sinistra e riattiva l'interruttore metallico. Dal fondo sinistro inferiore,* EULALIA*, con una cuffia in mano. Arriva di corsa e molto agitata.)*

EULALIA La cuffia della signora Andrea! La cuffia della signora Andrea, signore! Non ci si crede!! Ora sbuca pure la cuffia!! E stamattina lì non c'era niente!

DANIEL ¿Estás segura de que esta mañana no había ahí dentro ninguna ropa?

EULALIA Completamente. ¿Se convence el señor de que es verdad que hay noches que viene doña Andrea y que yo no lo he soñado, sino que la he visto? ¡Esta noche ha venido también!

DANIEL O va a venir, Eulalia…

PELIRROJO *(Que miraba por el ventanal.)* Ya está aquí la señorita.

DANIEL Bien. Marchaos. Y tú *(a* EULALIA.*)* fíjate bien en lo que voy a decirte: si le cuentas a alguien algo de lo que has visto o de lo que has oído…

EULALIA ¿Yo, señor? ¡¡Ay, madre del alma, pero si yo…!!

PELIRROJO A ésta déjemela el señor a mí. *(Cogiendo a* EULALIA *por un brazo y llevándosela hacia el segundo derecha.)* Ven, que te voy a dar un motivo imponente para que llores. Te voy a explicar lo que pienso hacer contigo si abres la boca.

EULALIA ¡Pero si yo no voy a abrir la boca, señor Peter! *(Se van ambos por el segundo derecha.* DANIEL*, al quedar solo, sube rápidamente la escalera y queda en el primer descansillo, mirando hacia abajo, apoyado en la baranda. A los pocos instantes la puerta de la izquierda se abre, con su correspondiente ruido de timbres. Entra* HERMINIA*, que cierra inmediatamente, alarmada del ruido.)*

DANIEL *(Desde arriba.)* ¿Quién va?

HERMINIA ¡Dios mío!

DANIEL *(Bajando la escalera y fingiendo sorpresa.)* ¿Tú? ¿De dónde vienes, Herminia?

HERMINIA *(Reaccionando, sonriente.)* ¡Ah! ¿Ya andabas buscándome? *(Cogiéndole por un brazo.)* También yo te buscaba. Y hacía tanto calor ahí dentro *(El foro centro),* que pensé: «Juan está en el jardín…». Entonces salí con la esperanza de que me repitieras, mirando al cielo, aquello que me dijiste hace seis meses, en una velada feliz, como la de hoy: «La luna está tan pálida porque hace exclusivamente vida de noche». ¿Te acuerdas…? Yo en aquel tiempo era una niña tonta que sólo vivía con la imaginación. Por ti lloré la primera vez, cuando Germana te descubrió todas las mentiras con que había querido hacerme la interesante a tus ojos; y aquel llanto, Juan, me convirtió en mujer. Ya nunca he vuelto a mentirte ni ya te podría mentir jamás. *(Se han sentado en la derecha.)*

DANIEL ¡Herminia…! Cuando has salido antes al jardín, ¿no han sonado los timbres de alarma?

HERMINIA ¡Qué pregunta! Claro que sí. ¿Cómo no iban a sonar? Sonaron al salir, igual que ahora, al entrar. ¿Dónde estabas, que no los has oído?

DANIEL Arriba.

HERMINIA ¡Ah, arriba! Habrás visto, entonces, que nuestras habitaciones han quedado preciosas…

DANIEL Sí.

HERMINIA Y quizá no te arrepientes ya de que nos hayamos quedado a vivir aquí.

DANIEL Sei proprio sicura che stamattina lì dentro non ci fossero vestiti?

EULALIA Assolutamente sì. Ora ci crede che la signora Andrea viene qui, di notte, e che non me lo sono sognato, ma che l'ho vista coi miei occhi? È venuta anche stanotte!

DANIEL O deve ancora venire, Eulalia…

IL ROSCIO *(Guardando fuori dalla vetrata.)* Arriva la signorina.

DANIEL Bene. Andatevene. E tu *(a* EULALIA*.)* apri bene le orecchie: se racconti a qualcuno quello che hai visto e sentito…

EULALIA Io, signore? Oh, madre santa, ma se io…!!

IL ROSCIO A questa ci penso io. *(Prende* EULALIA *per un braccio e se la porta via verso la seconda quinta destra.)* Vieni, così ti do un motivo enorme per piangere. Ora ti spiego cosa ti faccio se non tieni la bocca chiusa.

EULALIA Non aprirò bocca, signor Peter! *(Escono insieme dalla seconda quinta destra.* DANIEL*, rimasto solo, sale velocemente le scale e si ferma sul primo pianerottolo, guardando giù, appoggiato al corrimano. Subito dopo, la porta di sinistra si apre, facendo suonare l'allarme. Entra* HERMINIA*, che chiude la porta immediatamente, spaventata dal rumore.)*

DANIEL *(Da sopra.)* Chi va là?

HERMINIA Oddio!

DANIEL *(Scende le scale e si finge sorpreso.)* Tu? Da dove vieni, Herminia?

HERMINIA *(Risponde sorridente.)* Ah! Mi stavi cercando? *(Lo prende per il braccio.)* Ti cercavo anch'io. Faceva un tale caldo lì dentro *(Indica il fondo centrale.)*, che ho pensato: «Juan sarà in giardino…». Allora sono uscita fuori, sperando che mi avresti ripetuto quello che mi hai detto sei mesi fa, guardando il cielo, in una serata felice, come questa: «La luna è così pallida perché fa solo vita notturna». Ricordi…? A quel tempo, ero una bimba stupida che viveva solo di fantasie. Ho pianto per te, in quel primo incontro, quando Germana ti ha rivelato le mie bugie; volevo rendermi interessante ai tuoi occhi e quel pianto, Juan, mi ha resa donna. Non ti ho più mentito né potrei mai più mentirti. *(Si sono seduti sulla destra.)*

DANIEL Herminia…! Quando prima sei uscita in giardino, l'allarme è suonato?

HERMINIA Che domande! Certo che sì, ovvio! È suonato quando sono uscita come quando sono rientrata. Non hai sentito? Dov'eri?

DANIEL Di sopra.

HERMINIA Ah, di sopra! Allora avrai visto come sono belle le nostre stanze…

DANIEL Sì.

HERMINIA E magari non sei più pentito che siamo rimasti a vivere qui.

DANIEL Fue imposición tuya.

HERMINIA Me hubiera resultado imposible separarme de mi padre. ¿No piensas, como yo, Juan, que hay un drama en su vida?

DANIEL En todas las vidas hay un drama, Herminia.

HERMINIA *(Con ansia.)* Sí, ¿verdad? *(Dominándose.)* ¿En la tuya también?

DANIEL También.

HERMINIA ¿Y qué drama es ése?

DANIEL El haberme enamorado de una mujer hasta el punto de casarme con ella sin descubrirle mi pasado.

HERMINIA *(Poniéndose de pie con un brusco mal humor.)* ¡Tu pasado no me interesa! Otras veces te lo he dicho ya. El pasado hay que olvidarlo como se olvida la infancia; porque, como la infancia, no tiene más valor, ni ha servido para otra cosa que para llegar al presente. *(Excitada.)* ¡No me interesa el pasado de nadie! ¡Sólo oír hablar del pasado de alguien ya me crispa! Y los seres a quienes quiero no tienen pasado para mí.

DANIEL *(Asombrado de su actitud.)* Herminia…

HERMINIA *(Dulcificando su tono.)* ¿Qué ha de haber en tu pasado? ¿Errores? ¿Vicios? ¿Alguna mala acción? ¿Otras mujeres? Nada de eso me importa. Hoy *(Acercándose a él),* en ti no hay ni malas acciones, ni vicios, ni errores; y la mujer de tu vida soy yo. *(Abrazándole.)* Dame un beso, Juan. *(Lo besa.)* Y perdóname este arrebato. Quizá no tengo los nervios bien. Y a las muchachas que se casan enamoradas hay que concederlas que estén nerviosas el día de su boda… Por lo demás *(Sonriendo),* aunque tú hubieras tenido un pasado turbulento, nunca habría sido tan turbulento como el mío… *(Echándose a reír.)* ¿No te acuerdas? ¿No te acuerdas? Confidente de ladrones, traficante en cocaína, mujer de un médico austriaco, asesinado en las plantaciones de caucho del Alto Orinoco. *(Ríe.)*

DANIEL *(Mirándola fijamente.)* Sí, ya me acuerdo. Y cómplice de Díaz, aquel maleante que tenía en la frente una cicatriz…

HERMINIA *(Poniéndose cara seria ante la mirada de él.)* ¿Por qué me miras así? *(Esforzándose por echarlo a broma.)* ¿Es que tengo yo también alguna cicatriz en la frente?

DANIEL *(Siempre con los ojos fijamente clavados en los de ella.)* Herminia; en seis meses de noviazgo y de confianza, no te he hecho nunca ninguna pregunta, porque tú te negabas a hacerme preguntas a mí. Pero ahora empiezo a pensar si no te negabas tú a hacerme preguntas para que yo, a mi vez, no te preguntase…

HERMINIA ¿Adónde vas a parar?

DANIEL A decir, por primera vez, que aquella noche no todo fue imaginación en ti. Sin sospechar que yo pudiera descubrirla, mezclaste entre tus fantasías una verdad.

HERMINIA *(Extrañada.)* ¿Cuál?

DANIEL Díaz. Díaz existe; y anda por el mundo, si no ha parado en una cárcel; y es, en lo moral y en lo físico, tal como tú lo descri-

DANIEL È stata una tua decisione.

HERMINIA Non sarei riuscita a separarmi da mio padre. È come se la sua vita fosse funestata da un dramma… Non lo credi anche tu, Juan?

DANIEL Tutte le esistenze sono funestate da un dramma, Herminia.

HERMINIA *(Con ansia.)* Sì, vero? *(Dominandosi.)* Anche la tua?

DANIEL Sì.

HERMINIA E qual è il tuo dramma?

DANIEL L'essermi innamorato di una donna fino al punto di sposarla senza rivelarle il mio passato.

HERMINIA *(Si alza in piedi, improvvisamente scontrosa.)* Il tuo passato non mi interessa! Te l'ho già detto. Il passato va dimenticato come ci si dimentica dell'infanzia; perché, come l'infanzia, non ha più valore, serve solo per arrivare al presente. *(Agitata.)* Non mi interessa il passato di nessuno! Mi irrita il solo sentir parlare del passato di qualcuno! Le persone che amo, per me, non hanno un passato.

DANIEL *(Meravigliato del suo atteggiamento.)* Herminia…

HERMINIA *(Mitiga il tono.)* Cosa nasconderà mai il tuo passato? Errori? Vizi? Qualche cattiva azione? Altre donne? Non mi importa. Oggi *(Avvicinandosi a lui.)*, non c'è traccia in te di cattive azioni, vizi ed errori; e la donna della tua vita sono io. *(Lo abbraccia.)* Baciami, Juan. *(Lo bacia.)* E scusa la mia rabbia. Forse sono un po' nervosa. D'altronde, sarà concesso alle ragazze che si sposano per amore che siano nervose il giorno del matrimonio… Per il resto *(Sorridendo.)*, se pure avessi avuto un passato burrascoso, non sarà stato burrascoso quanto il mio… *(Si mette a ridere.)* Ricordi? Ricordi? Informatrice di ladri, trafficante di cocaina, moglie di un medico austriaco ucciso nelle piantagioni di caucciù dell'Alto Orinoco. *(Ride.)*

DANIEL *(La guarda fisso.)* Sì, ricordo. E complice di Díaz, quel delinquente con la cicatrice sulla fronte…

HERMINIA *(Di fronte al suo sguardo, si fa seria.)* Perché mi guardi così? *(Sforzandosi di mantenere un tono scherzoso.)* Per caso, ho anch'io qualche cicatrice sulla fronte?

DANIEL *(Continua a guardarla fisso negli occhi.)* Herminia, in sei mesi di fidanzamento e di fiducia reciproca, non ti ho mai fatto domande, perché tu non volevi farne a me. Ma ora inizio a pensare che non volessi farmi domande affiché io, a mia volta, non ne facessi a te…

HERMINIA Dove vuoi arrivare?

DANIEL A dire, finalmente, che quella notte non mi hai raccontato solo fantasie. Senza immaginare che potessi accorgermene, tra le tue fantasie hai mescolato una verità.

HERMINIA *(Stupita.)* Quale?

DANIEL Díaz. Díaz esiste; ed è lì fuori, da qualche parte, a meno che non sia finito in carcere, e a livello morale e fisico è proprio come

bías. No dudo de ti. Pero el corazón me dice que hoy voy a hacer un bien preguntándote… Herminia: ¿dónde y cuándo y en qué circunstancias has conocido a Díaz? Contéstame.

HERMINIA *(Riéndose.)* ¿Pero hablas en serio?

DANIEL ¿Que si hablo en serio?

HERMINIA Puesta a inventar, dije el nombre de Díaz porque fue el primer apellido que se me vino a la boca. Entonces tú me preguntaste: «¿Ese Díaz tenía una cicatriz en la cara?» Y contesté que sí, como pude haber contestado que no. Todavía insististe: «¿En qué parte de la cara?» Y se me ocurrió en la frente… y acerté. *(Riendo.)* Y tú haces un folletín de aquella tontería… ¡Vamos, Juan! *(Con lástima afectuosa.)* Después de esto, ¿a quién podrás convencer de que has tenido un pasado que merezca la pena de investigarse? No será a mí…

DANIEL Ni a mí tus bromas podrán convencerme tampoco, Herminia.

HERMINIA *(Jubilosamente.)* ¿Es posible?

DANIEL Porque, hace un instante, cuando me has dicho que al salir al jardín han sonado los timbres de alarma, me has mentido.

HERMINIA ¿Que te he mentido?

DANIEL Tú misma quitaste el contacto, levantando el interruptor.

HERMINIA *(Riendo.)* ¿Yo?

DANIEL Y un momento antes llamabas con los nudillos en la antigua habitación de doña Andrea. Y hablabas hacia adentro, diciendo: «No hagas ruido. No te muevas. Luego vendré». Y anoche bajaste a ese mismo cuarto, cuando todo el mundo dormía; y alguien, una mujer, que te diría que era la propia doña Andrea, si no estuviese tan seguro como estoy de que murió, te entregó un papel escrito, con la combinación numérica que abre la caja de caudales de tu padre. Finalmente, en esa habitación acaban de aparecer unas ropas que usó en vida doña Andrea. ¿Qué dices a todo esto?

HERMINIA *(Riendo.)* Digo que eres un encanto, Juan. Pero que la broma llega tarde.

DANIEL *(Seriamente.)* Herminia, no pretendas envolverme; sería infantil. Cuanto te he dicho ha ocurrido.

HERMINIA *(Con benevolencia.)* Bueno…

DANIEL *(Más seriamente aún.)* Ha ocurrido y a ti te consta. Las razones son las que no sé. Pero a mí puedes decírmelo todo: sea lo que sea; puedes confesármelo todo, porque…

HERMINIA *(Cortándole, ya un poquito seria también, y con cierta impaciencia.)* Bien, Juan. Para broma quizá es un poquito pesada. ¿No crees?

DANIEL *(Después de una pausa, de mirar fijamente a* HERMINIA*. Levantándose y yendo decidido al segundo derecha.)* ¡Pedro! *(Volviéndose hacia ella.)* Necesitas ayuda y te resistes a aceptarla… Pero yo voy a ayudarte, Herminia, aun en contra de tu propia voluntad. Y, para empezar, voy a hacerte confesar ahora que lo que he contado ha ocurrido de veras…

lo hai descritto. Mi fido di te. Ma il cuore mi dice che ora faccio bene a chiedertelo… Herminia, dove, quando e in quali circostanze hai conosciuto Díaz? Rispondi.

HERMINIA *(Ridendo.)* Dici sul serio?

DANIEL Se dico sul serio?

HERMINIA Ho detto il nome Díaz perché è stato il primo che mi è venuto in mente. E allora tu mi hai chiesto: «Quel Díaz aveva una cicatrice sul viso?» E ho detto di sì, come avrei potuto dire di no. E poi mi hai chiesto: «Di preciso, dove?» E mi è venuto da dire sulla fronte… e ci ho azzeccato. *(Ridendo.)* E tu fai tutte queste storie per una simile stupidaggine… Dai, Juan! *(Con affettuosa compassione.)* Se fai così, chi mai potrai convincere che il tuo passato è degno di essere indagato? A me no di certo…

DANIEL Herminia, a me invece non convincono i tuoi scherzi.

HERMINIA *(Divertita.)* È mai possibile?!

DANIEL Perché, un momento fa, quando mi hai detto che quando sei uscita in giardino l'allarme ha suonato, mi hai mentito.

HERMINIA Ti ho mentito?

DANIEL Lo hai disattivato tu stessa, tirando su l'interruttore.

HERMINIA *(Ridendo.)* Io?

DANIEL E poco prima hai bussato alla porta della vecchia stanza della signora Andrea. E parlavi a qualcuno lì dentro, dicendo: «Non fare rumore. Non muoverti. Verrò più tardi». E ieri notte, mentre tutti dormivano, sei andata in quella stanza e qualcuno, una donna, che ti direi fosse la signora Andrea in persona, se non fossi sicuro che è morta, ti ha dato un biglietto con la combinazione della cassaforte di tuo padre. E come se non bastasse, in quella stanza, sono spuntati dei vestiti della signora Andrea. Cos'hai da dire?

HERMINIA *(Ridendo.)* Dico che sei simpatico, Juan. Ma lo scherzo è bello quando dura poco.

DANIEL *(Seriamente.)* Herminia, sarebbe puerile volermi ingannare. Quello che ho detto è vero.

HERMINIA *(Con benevolenza.)* Va bene…

DANIEL *(Ancora più serio.)* È vero e lo sai. Il perché non lo capisco. Ma a me puoi dire tutto: di qualunque cosa si tratti, con me puoi confidarti, perché…

HERMINIA *(Inizia a farsi seria e insofferente, quindi lo interrompe.)* Basta, Juan. Stai esagerando. Non credi?

DANIEL *(Dopo aver fissato per qualche istante* HERMINIA*, si alza e va spedito verso la secondo quinta destra.)* Pedro! *(Voltandosi a guardarla.)* Hai bisogno di aiuto e non vuoi ammetterlo… Ma io ti aiuterò lo stesso, Herminia, anche se non lo vuoi. E per cominciare, ti farò confessare che quello che ho detto è vero…

HERMINIA *(Burlona.)* ¿Cómo? ¿Haciendo que el mayordomo corrobore tus palabras? Un mayordomo dice siempre lo que su amo le ha mandado decir.

DANIEL No. Te presentaré pruebas materiales y palpables. *(Por el segundo derecha aparece el* PELIRROJO*.)*

PELIRROJO ¿Llamó el señor?

DANIEL Sí. Tráete las ropas encontradas en la habitación de doña Andrea.

PELIRROJO ¿Qué ropas, señor?

DANIEL *(Volviéndose.)* ¿Qué ropas van a ser? Las que encontrasteis Eulalia y tú al registrar la habitación.

PELIRROJO No sé de lo que me está hablando el señor. Sin duda el señor está confundido. Ni yo he registrado con Eulalia la habitación de doña Andrea, ni he encontrado ropa ninguna.

HERMINIA Vamos, Peter. Mírale al señor frente a frente… Apuesto a que te está guiñando un ojo y tú no te das cuenta.

DANIEL *(Que se ha acercado al* PELIRROJO*. Aparte.)* ¿Eres imbécil? Te estoy hablando en serio.

PELIRROJO *(También aparte.)* Pero si es que no sé a que te refieres, Daniel… Yo no he registrado la habitación con Eulalia y mal he podido encontrar nada en ella.

HERMINIA *(Desde el otro extremo de la escena.)* ¿Qué? ¿Ya recuerdas lo que el señor te dice que ocurrió, Peter?

PELIRROJO *(Aparte a* DANIEL*.)* Espera… *(Se asoma al segundo derecha. Habla hacia dentro.)* Ven aquí tú… *(Saca a* EULALIA *por un brazo del segundo derecha.)*

EULALIA *(Asustada.)* ¡Señor Peter!

PELIRROJO ¿Has registrado tú conmigo la habitación de doña Andrea? ¿Hemos encontrado algo dentro?

EULALIA ¡No, señor Peter! ¡Yo no he visto nada! ¡Yo no he oído nada! ¡A mí no me meta usté en líos, que bastante tiene una con…! *(Llorando.)* ¡¡Ay, Virgen Santísima, qué día llevo hoy!!

HERMINIA *(Avanzando.)* Bien, Peter. Puedes retirarte. Y tú también, Eulalia. El señor quería gastaros una broma, pero vosotros sois muy torpes y no entendéis las bromas. Id con Dios.

PELIRROJO Sí, señora.

EULALIA Señora… *(Se van ambos por el segundo derecha.)*

HERMINIA *(Avanzando, a* DANIEL*. Sonriendo.)* Mentira parece que un hombre, tan hombre como tú, sea igual que un chiquillo… Apuesto a que, como los chicos, ahora te has enfadado de que esos infelices no hayan sabido llevarte el aire. ¡Tonto! *(Cogiéndole por un brazo.)* Anda, ven. Vamos con la gente. Seguro que están ya murmurando de nosotros. Y cuando regañes a Peter, no le regañes demasiado, ¿eh? *(Van a salir, cuando en el foro centro aparece* FELIPE*.)*

FELIPE Venía a buscaros. No se puede tener a los amigos abandonados en una noche como ésta.

HERMINIA *(Con tono burlone.)* E come? Chiedendo al maggiordomo di confermare il tuo racconto? Un maggiordomo dice sempre quello che il padrone gli ha ordinato di dire.

DANIEL No. Ti porterò delle prove tangibili. *(Dalla seconda quinta destra arriva il* ROSCIO*.)*

IL ROSCIO Il signore ha chiamato?

DANIEL Sì. Prendi i vestiti che stavano nella stanza della signora Andrea.

IL ROSCIO Quali vestiti, signore?

DANIEL *(Voltandosi.)* Tu che dici? Quelli che avete trovato tu ed Eulalia quando avete perquisito la stanza.

IL ROSCIO Non so di cosa parla il signore. Senz'altro il signore si confonde. Non ho perquisito con Eulalia la stanza della signora Andrea e non ho trovato nessun vestito.

HERMINIA Forza, Peter. Guarda bene il signore negli occhi… Scommetto che ti sta facendo l'occhiolino e che non te ne sei accorto.

DANIEL *(Che si è avvicinato al* ROSCIO*. A parte.)* Sei scemo? Parlo sul serio.

IL ROSCIO *(Sempre a parte.)* Ma non so a che ti riferisci, Daniel… Non ho perquisito la stanza con Eulalia e non vedo come avrei potuto trovare qualcosa.

HERMINIA *(Dal lato opposto della scena.)* Che c'è, Peter? Inizi a ricordare quello che il signore dice che è accaduto?

IL ROSCIO *(A parte a* DANIEL*.)* Aspetta… *(Si affaccia alla seconda quinta destra. Parla con qualcuno fuori scena.)* Vieni un po' qui… *(Trascinata dentro per un braccio,* EULALIA *entra in scena dalla seconda quinta destra.)*

EULALIA *(Impaurita.)* Signor Peter!

IL ROSCIO Abbiamo perquisito insieme la stanza della signora Andrea? Ci abbiamo trovato dentro qualcosa?

EULALIA No, signor Peter! Io non ho visto né sentito niente! E non mi metta nei guai, che ce ne sono già abbastanza…! *(Piangendo.)* Oh, madonna santissima, che giornata!!

HERMINIA *(Avanzando.)* Va bene, Peter. Puoi ritirarti. E anche tu, Eulalia. Il signore voleva farvi uno scherzo, ma siete un po' imbranati e non l'avete capito. Andate pure.

IL ROSCIO Sì, signora.

EULALIA Signora… *(Se ne vanno insieme dalla seconda quinta destra.)*

HERMINIA *(Mentre avanza, a* DANIEL*. Sorridendo.)* Sembra incredibile che un uomo fatto e finito come te si comporti come un ragazzino… Scommetto che adesso, come un bambino, sei arrabbiato perché quei due poveretti non sono stati al gioco. Sciocchino! *(Lo prende per un braccio.)* Dai, andiamo. Raggiungiamo gli ospiti che, sicuramente, staranno brontolando per la nostra assenza. E quando rimprovererai Peter, non esagerare, d'accordo? *(Si apprestano a uscire di scena, quando dal fondo centrale appare* FELIPE*.)*

FELIPE Vi stavo cercando. Non si possono abbandonare gli amici in un'occasione come questa.

HERMINIA Sí, padre. *(Inicia el mutis foro y centro.)* Ahí voy. *(Parándose.)* ¿Has tomado tu medicina? Son las doce…

FELIPE A eso iba.

HERMINIA Pues hasta ahora. *(Se va por el foro centro.)*

FELIPE Y a ti, Juan, tengo algo que decirte… Urge que sepas que la combinación de la caja que te di anteayer ya no abre. La cambié anoche por 3-11-40.

DANIEL *(Sorprendido agradablemente.)* ¿Eh?

FELIPE Te parecerá raro… Ya te explicaré el por qué de eso y de otras muchas cosas. Desde hoy eres mi hijo, Juan. ¿Y quieres que te descubra la verdad? De todos los que me rodean sólo creo en ti y sólo confío en ti. ¡Y no sabes bien lo que necesito confiar en alguien!

DANIEL *(Emocionado.)* ¡Arévalo! Arévalo, es necesario que hablemos de muchas cosas; principalmente de mi pasado, que, para merecer yo semejante confianza, debe usted antes conocer a fondo y en toda su miseria.

FELIPE Respecto a eso, ya te he expuesto otra vez mi opinión. Si tu origen es humilde o miserable, me da igual. ¿Crees que yo desciendo de príncipes? El nacimiento no significa nada. *(Mirando al reloj.)* Las doce y cinco; se me pasa la hora de la medicina. Ahora vuelvo. *(Se va por* el *primero derecha, cerrando.* DANIEL*, cuando* ARÉVALO *se ha ido, se asoma al segundo derecha.)*

DANIEL *(Llamando hacia adentro.)* ¡Pedro…, Pedro! *(Se va por el foro derecha.)*

TÍO *(Saliendo de la escalera.)* ¡Arrea, *Castelar*! Vamos a aprovechar mientras Daniel le interviuva al *Pelirrojo* por el lío de las ropas… ¡Arrea, antes de que salga otro, o entre una, o vengan dos, o crucen tres! *(Va hacia el foro derecha.)*

CASTELAR ¿Pero es que vamos a irnos sin saber lo que aquí pasa, *Tío*? *(*TÍO *ladea el cuadro, da al resorte y descubre la caja.)*

TÍO No. Pero la *tela* es la *tela*, y luego habrá tiempo de lo demás… Vigila bien. *(Mientras* CASTELAR *queda en el centro de la escena,* TÍO *marca números en la caja.)* 3… 12… 40. *(Hace jugar la cerradura, que no cede.)* ¡Maldita sea, no se abre! *(Al* CASTELAR.*)* ¡Qué no se abre, tú!

CASTELAR *(Acudiendo al foro derecha.)* Pero ¿cómo no se va a abrir? ¿Pues qué has marcao?

TÍO Tres, doce, cuarenta.

CASTELAR Es que no es doce, sino once; ni tres, sino que es cuatro.

TÍO ¿Cuatro? *(El* CASTELAR *pasa a la caja.)*

CASTELAR Cuatro, sí, cuatro. *(Marca él mismo en la caja.)* Cuatro… once… cuarenta. *(Juega la cerradura, que no cede.)*

TÍO ¿Qué?

CASTELAR Que tampoco.

TÍO ¡Como que no es cuatro, so bestia! ¡Como que no es cuatro!

CASTELAR ¿Pues qué es?

HERMINIA Sì, papà. *(Fa per uscire dal fondo centrale.)* Arrivo. *(Si ferma.)* Hai preso la tua medicina? È mezzanotte…

FELIPE Stavo giusto andando.

HERMINIA Va bene, a dopo. *(Se ne va dal fondo centrale.)*

FELIPE Juan, ti devo parlare… Devi sapere con urgenza che la combinazione che ti ho dato l'altroieri non funziona più. Ieri sera l'ho cambiata con 3-11-40.

DANIEL *(Felicemente sorpreso.)* Come?

FELIPE Ti chiederai il perché… Poi ti spiegherò il motivo di questa e tante altre cose. Da oggi per me sei come un figlio, Juan. Vuoi sapere la verità? Tra tutte le persone che mi circondano, l'unico a cui credo e di cui mi fido sei tu. E non sai che bisogno ho di fidarmi di qualcuno!

DANIEL *(Emozionato.)* Arévalo! Arévalo, dobbiamo parlare di tante cose; soprattutto del mio passato, che deve conoscere a fondo e in tutta la sua miseria prima di riporre in me la sua fiducia.

FELIPE A tale proposito, ti ho già detto come la penso. Se le tue origini sono umili e misere, non mi interessa. Pensi che i miei avi siano dei principi? Il lignaggio non significa nulla. *(Guarda l'orologio.)* Mezzanotte e cinque; devo prendere la medicina. Torno subito. *(Se ne va dalla prima quinta destra, chiudendo la porta. Quando* ARÉVALO *se ne va,* DANIEL *si affaccia alla seconda quinta destra.)*

DANIEL *(Chiama qualcuno fuori scena.)* Pedro… Pedro! *(Se ne va dalla parte destra del fondo della scena.)*

LO ZIO *(Uscendo da sotto la scala.)* Forza, *Castelar*! Approfittiamo mentre Daniel interroga il *Roscio* per la questione dei vestiti… Forza, prima che arrivi qualcun altro, o qualcun'altra, o arrivino altri due, o sbuchino fuori altri tre! *(Va verso la parte destra del fondo della scena.)*

CASTELAR Ma vuoi andartene di qui senza sapere che succede, *Zio*? *(Lo* ZIO *scosta il quadro e aziona il meccanismo che scopre la cassaforte.)*

LO ZIO No. Ma la *grana* è *grana*, e per il resto ci sarà tempo… Tieni gli occhi aperti. *(Mentre* CASTELAR *resta al centro della scena, lo* ZIO *armeggia con la cassaforte.)* 3… 12… 40. *(Cerca di aprire la serratura, che non cede.)* Accidenti, non si apre! *(A* CASTELAR.*)* Lo vedi? Non si apre!

CASTELAR *(Raggiunge lo* ZIO.*)* Com'è possibile? Che combinazione hai messo?

LO ZIO Tre, dodici, quaranta.

CASTELAR Non è dodici, ma undici; e poi non è tre, ma quattro.

LO ZIO Quattro? *(*CASTELAR *si mette alla cassaforte.)*

CASTELAR Quattro, sì, quattro. *(Inserisce lui stesso la combinazione.)* Quattro… undici… quaranta. *(La serratura non si apre.)*

LO ZIO Allora?

CASTELAR Niente da fare.

LO ZIO Perché non è quattro, pezzo di idiota! Non è quattro!

CASTELAR E allora qual è?

TÍO ¡Dos! ¿Te has enterado ya? ¡¡Dos!! *(Pasa él a la caja.)*

CASTELAR Pues no es ni dos ni cuatro. ¡Ahora me acuerdo! ¡¡Es tres!!

TÍO ¡Te digo que es dos!

CASTELAR ¡*Tío*, no me pongas nervioso, por tu padre, que ya me acuerdo de la combinación entera! ¡¡Que ya me acuerdo de toda!! ¡Que te la puedo decir de corrido!

TÍO Venga. Di.

CASTELAR *(Agitadísimo.)* Tres… Triborcie… Tratrencia…

TÍO ¿Cómo?

CASTELAR Tretitroncie… Tiborcia… Travencia…

TÍO Bueno. Hasta que no te tranquilices, cállate, porque hablas en balde. Voy a probar yo la 2-11-40, que es fetén… *(Manipula en la caja. En este instante, por el segundo derecha, aparece* DANIEL*, pensativo y abstraído. Se detiene, mirando al suelo, hablando para sí, y sin darse cuenta de la presencia de* CASTELAR *y el* TÍO*.)*

DANIEL ¿Qué explicación tiene esto? ¿Por qué me niega que encontró las ropas del ama de llaves? ¿Y las ropas, dónde han ido a parar? *(Paso a paso, mirando al suelo y reflexionando, se dirige al foro centro, donde se detiene otra vez a encender maquinalmente un cigarrillo.* CASTELAR*, que, al verle, se ha quedado como una estatua, avisa al* TÍO *nerviosamente y se mete detrás de un sillón de la izquierda.)*

CASTELAR ¡Tres triborcies conuncio!

TÍO *(Sin mirarle y marcando números.)* ¡Que te calles, *Castelar*…!

CASTELAR *(Desde su escondite, con angustia.)* ¡Trestriborcies conuncio pirepinocies!

TÍO ¿Pero te vas a callar, berzotas? *(Marca números en la caja.* DANIEL*, de pronto, oye ruido y alza la cabeza, volviéndose.)*

DANIEL ¿Eh?

CASTELAR *(Con un soplo de voz, porque se ha dado cuenta del movimiento de* DANIEL*.)* ¡Triburcies! ¡Conuroncio…!

TÍO Bueno. Lo que tú quieras. *(Acabando de marcar.)* Y cuarenta… *(Juega la cerradura inútilmente.)* ¡¡Tampoco!! ¡Si tendré yo la negra! *(*DANIEL*, entretanto, ha avanzado lo suficiente para descubrir a* TÍO*, y después de dominar un primer gesto de sorpresa, se pone al lado suyo, junto a la caja.)*

DANIEL Prueba la tres, once, cuarenta.

TÍO *(Sin darse cuenta de que quien le habla es* DANIEL*.)* ¿Tres, once, cuarenta…? ¡Calla, pues puede que sea ésa! *(Marcando.)* Tres, once, cuarenta. *(Hace jugar la cerradura y la caja se abre. Alegrísimo. Volviéndose hacia* DANIEL *y abrazándole.)* ¡Esa es! ¡¡Esa es!! *(Abrazado a* DANIEL*, se da cuenta, de pronto, de que no es el* CASTELAR *a quien está abrazado.)* ¿Eh? *(Se separa bruscamente y le mira de frente. Despachurrado y con una gran cara de primo.)* ¡Ah…! *(Sin dejar de mirarle, retrocede y cierra la caja. Se vuelve de nuevo hacia* DANIEL*.)* Hola… *(Le da al resorte y hace correrse la trampilla. Volviéndose hacia* DANIEL*.)* Hola, Daniel… *(Coloca el cuadro en su*

LO ZIO Due! Lo vuoi capire? Due!! *(Si mette alla cassaforte.)*

CASTELAR Non è né due né quattro. Adesso mi ricordo! È tre!!

LO ZIO Ti dico che è due!

CASTELAR Per la miseria, *Zio*, non mi agitare; ora mi ricordo tutta la combinazione! Tutta quanta! Te la posso dire tutto d'un fiato!

LO ZIO Dai. Sentiamo.

CASTELAR *(Agitatissimo.)* Tre… Tritodici… Trarata…

LO ZIO Come?

CASTELAR Tredondici… Tudici… Tareta…

LO ZIO Senti, finché non ti calmi, taci, tanto sprechi solo fiato. Ora provo con la 2-11-40, che funziona di sicuro… *(Armeggia con la cassaforte. In quel momento, dalla seconda quinta destra, entra* DANIEL*, pensieroso e assorto. Si ferma, guarda in basso e parla da solo, senza accorgersi della presenza di* CASTELAR *e dello* ZIO*.)*

DANIEL Come si spiega? Perché nega di aver trovato i vestiti della governante? E i vestiti che fine hanno fatto? *(Passo dopo passo, mentre tiene lo sguardo in basso e riflette, va verso il fondo centrale, dove si ferma per accendersi una sigaretta in un gesto meccanico.* CASTELAR*, che quando lo vede resta di stucco, avvisa lo* ZIO *nervosamente e si nasconde dietro una poltrona a sinistra.)*

CASTELAR Tre tritodici comuzio!

LO ZIO *(Mentre prova la combinazione senza degnarlo di uno sguardo.)* Sta zitto, *Castelar*…!

CASTELAR *(Dal suo nascondiglio, con ansia.)* Tretritodici comuzio pirepinozie!

LO ZIO Vuoi stare zitto, imbecille? *(Prova con altre combinazioni.* DANIEL*, all'improvviso, sente un rumore, alza la testa e si volta.)*

DANIEL Eh?

CASTELAR *(Con un filo di voce, perché si è accorto del movimento di* DANIEL*.)* Tritudici! Comuzio…!

LO ZIO Vabbè. Parla quanto ti pare. *(Mentre finisce di comporre la combinazione.)* E quaranta… *(Cerca di aprire la serratura inutilmente.)* Niente da fare!! Mi hanno fatto il malocchio! *(*DANIEL*, intanto, è avanzato abbastanza da vedere lo* ZIO*, e dopo aver dominato un gesto di sorpresa, si mette accanto a lui, vicino alla cassaforte.)*

DANIEL Prova con tre, undici, quaranta.

LO ZIO *(Senza accorgersi che a parlare è* DANIEL*.)* Tre, undici, quaranta…? Non mi dire, forse è quella buona! *(Compone la combinazione.)* Tre, undici, quaranta. *(Cerca di aprire la serratura, stavolta con successo. Contentissimo. Si volta verso* DANIEL *e lo abbraccia.)* Ci siamo! Ci siamo!! *(D'un tratto, si accorge che quello che sta abbracciando non è* CASTELAR*.)* Eh! *(Si scosta bruscamente e lo guarda. Imbarazzato e con un'espressione da vero ebete.)* Ah…! *(Senza distogliere lo sguardo, indietreggia e chiude la cassaforte. Si gira di nuovo verso* DANIEL*.)* Ciao… *(Aziona il meccanismo e chiude lo sportello. Si volta verso* DANIEL*.)* Ciao, Daniel… *(Mette a posto il*

sitio, lo limpia con la gorra y se vuelve hacia DANIEL *otra vez.)* Hola, ¿qué tal? *(Desconcertado por el silencio de* DANIEL.*)* Aquí estoy, porque he venido… He venido a… A eso de la de ahí… Ya sabes. A lo de… ¡eso! Y ahora me voy por lo de… Por lo de allá… Ya comprendes… Te parecerá extraño, claro… *(Señalando hacia la izquierda.)* Aquél te explicará *(Llamando.)* ¡*Castelar*! ¡Oye! *(A* DANIEL.*)* ¿Ves? También el *Castelar* ha venido. *(Al* CASTELAR*, que, ya descubierto, ha salido de detrás del sillón y ha avanzado tímidamente dos pasos.)* Oye… Explícale aquí, a Daniel, cómo ha sido el venir.

CASTELAR Turutenencio tara de pilobaco el espories, y remitos… *(Se para de pronto, mirando muy fijo a* DANIEL.*)*

DANIEL Traidores… ¿Esto es lo que yo puedo esperar de vosotros? ¡Mangantes! ¡Chorizos! ¡Palanqueteros…!

TÍO Eso no, Daniel…

DANIEL Eso sí. ¡Y nada más que eso!

TÍO Hemos venido a por la caja, pero sin palanqueta. Con el tanteador… Yo manejo el tanteador…

DANIEL Tú qué vas a manejar, desgraciado… Si has nacido para «tomador del dos» y no has pasado de ahí… *(Volviéndose a* CASTELAR.*)* Y éste, *consorte* indecente…

CASTELAR Daniel, *consorte*, bueno; pero indecente, no… Porque uno podrá ser *consorte* de un compadre que va y le dice a uno: –*Castelar*, vamos a dar un golpe esta noche–. Pero uno, si tuviera uno la pata de casarse con una chica rica, no abandonaría uno a los antiguos compinches, dejándolos tiraos, como un gato en un solar…

DANIEL ¿Sabía yo por dónde andabais? ¿Habéis venido alguna vez a pedirme algo?

TÍO Hombre, siempre se está a tiempo…

DANIEL ¿Ahora? ¿Después de esta traición? ¿Qué clase de ladrones sois vosotros, que no sabéis respetar la casa de un compañero?

TÍO *(Ya arrepentido.)* Daniel…

CASTELAR Hombre, Daniel…

DANIEL ¿Cómo no se os cae la cara de vergüenza de haber querido *afanar* aquí? ¡Y justamente la noche de mi boda!

TÍO *(Confuso.)* Nosotros…

CASTELAR Yo te aseguro, Daniel…

DANIEL ¿Es así como felicitáis a un amigo, a un antiguo jefe, que se casa enamorado y que se retira para siempre?… Ninguno de los dos tenéis corazón, ni coraje, ni fantasía, como debe tener un ladrón de altura para presumir de categoría y de clase; porque, si los tuvieseis, estando como estáis en activo habríais hecho lo que han hecho los compañeros a quienes, en premio, he invitado a la fiesta; que se han pasado toda la noche de ayer *trabajando* joyerías y casas de objetos de arte, para poder ofrecerme un recuerdo del día de hoy. No he querido aceptarlos, porque lo honrado era no

quadro, lo pulisce con il berretto e si gira di nuovo verso DANIEL.*)* Ciao, come va? *(Sconcertato dal silenzio di* DANIEL.*)* Eccomi qua, sono venuto… Sono venuto a… Per quella cosa lì… Hai capito. Per quella cosa… quella! E adesso me ne vado per… Per di là… Capito?… Ti sembrerà strano, ovvio… *(Indicando un punto a sinistra.)* Ti spiegherà tutto lui *(Chiamando.) Castelar*! Vieni! *(A* DANIEL.*)* Vedi? C'è pure *Castelar*. *(A* CASTELAR*, che, ormai scoperto, è uscito da dietro la poltrona e ha fatto due timidi passi in avanti.)* Senti… Spiega un po' a Daniel come mai siamo qui.

CASTELAR Turutenenzio tara de pilobaco l'esporie, e remito… *(Si interrompe all'improvviso, guardando fisso* DANIEL.*)*

DANIEL Traditori… È questo quello che ci si deve aspettare da voi? Furfanti! Ladruncoli buoni solo a maneggiare il piede di porco…!

LO ZIO Eh no, Daniel…

DANIEL E invece sì. Questo siete!

LO ZIO Siamo venuti per la cassaforte, ma senza piede di porco. Con lo stetoscopio… Io uso lo stetoscopio…

DANIEL Ma quale stetoscopio, disgraziato che non sei altro… Se sei capace solo a fare la «forbice» e nient'altro… *(Rivolgendosi a* CASTELAR.*)* E quest'altro, il tuo *compare* indecente…

CASTELAR Daniel, *compare*, va bene; ma indecente, no… Perché uno sarà pure compare di un amico che arriva e dice: –*Castelar*, stanotte andiamo a fare un furto–. Ma se uno avesse avuto la fortuna di sposarsi con una ragazza ricca, non avrebbe abbandonato i vecchi compari, piantandoli in asso come gatti in una casa vuota…

DANIEL Sapevo forse dove eravate finiti? Siete mai venuti a chiedermi qualcosa?

LO ZIO Beh, siamo sempre in tempo…

DANIEL Adesso? Dopo il vostro tradimento? Che razza di ladri siete, se non sapete rispettare la casa di un vostro compagno?

LO ZIO *(Pentito.)* Daniel…

CASTELAR Dai, Daniel…

DANIEL Come fate a non sotterrarvi dalla vergogna per essere venuti a *sgraffignare* in questa casa? E proprio la sera delle mie nozze!

LO ZIO *(Confuso.)* Noi…

CASTELAR Ti giuro, Daniel…

DANIEL È questo il vostro modo di festeggiare un amico, un vecchio capo che si sposa per amore e si ritira per sempre?… Non avete cuore, coraggio, fantasia, come invece dovrebbe averne un ladro degno di questo nome per potersi fare un vanto della sua classe e del suo livello; se li aveste avuti, visto che siete in attività, avreste fatto come i compagni che, per premio, ho invitato alla festa e che ieri hanno passato la notte a *ripulire* gioiellerie e negozi di antiquariato per potermi offrire un presente. Non ho accettato, perché era più onesto non farlo, e io ora sono un uo-

aceptarlos, y yo soy ya un hombre honrado. Pero ¡ahí se ve la clase, *Tío*! ¡Ahí se ve la categoría, *Castelar*!

TÍO *(Haciendo pucheros.)* Daniel…

CASTELAR *(Restregándose los ojos.)* Daniel, yo…

DANIEL Cuando se es como vosotros, no se presume; cuando se es carne de Comisaría y de quincena…

TÍO Daniel, yo he cumplido seis años en Ocaña.

CASTELAR Y yo tres en Santoña.

DANIEL ¡Vosotros qué vais a cumplir! Vosotros no sois más que dos *chorizos* vulgares, y como no sois más que dos *chorizos* vulgares, habéis venido a *trabajar* aquí hoy, en lugar de haberos cargado el cierre de una tienda de flores, para llenar esta noche mi casa de rosas, que eso sí que lo hubiera aceptado, y no lo habría olvidado jamás… Porque no tenéis imaginación, ni compañerismo, ni sabéis lo que es un afecto…, y acabaréis *afanando* bolsillos de criadas en los mercados.

TÍO *(Soltando el trapo y sacando el pañuelo.)* Bueno, ya está bien, Daniel…

CASTELAR *(Sacando un pañuelo también.)* Sí, Daniel; ya está bien…

TÍO *(Llorando.)* Di que andas buscando que uno la hinque, maldita sea, y ya te has salido con la tuya.

CASTELAR *(Llorando.)* Que venga uno de buena fe a una casa pa que luego…

TÍO Mal está lo hecho, y ahora comprendo que no ha sido de compañero y de amigo, pero decirle a uno las cosas que nos estás diciendo…

DANIEL No voy a deciros ninguna más. Porque ahora mismo os vais a ir a la calle, que es lo vuestro. *(Va a la izquierda y hace jugar el interruptor metálico, quitándolo.)*

TÍO Nos echa…

CASTELAR Y nosotros que pensábamos quedarnos pa ayudarle.

TÍO ¡Y con lo bien que se debe vivir aquí, *Castelar*!…

DANIEL *(Que ha abierto la puerta.)* Ya podéis salir sin ruido.

TÍO Pero…

DANIEL A la calle…

TÍO Daniel, atiende un momento… Aparte de lo de la *tela*, nosotros queríamos favorecerte y echarte una mano, porque…

DANIEL ¡A la calle! *(Por el primero derecha aparece* FELIPE*, que queda un instante en la puerta sin que le vean.)* Que sólo hablaros me avergüenza y no sois dignos ya de tratar conmigo. Como si no nos hubiéramos conocido nunca; como si nunca hubiéramos tenido nada que ver. A la calle. Y tú, el primero, *Tío. (Al oír esto último,* FELIPE *avanza y se interpone entre ellos.)*

FELIPE ¡No, Juan!

DANIEL ¿Eh?

TÍO *(Aparte.)* ¡Arrea! ¡El barbas! *(Inicia el mutis con* CASTELAR.*)*

FELIPE *(Conteniéndoles.)* ¡Chist! ¡Ustedes, quietos, amigos míos! *(A* DANIEL.*)* Eso no, Juan. Eso no…

DANIEL ¿Qué dice usted, Arévalo?

mo onesto. Quella sì che è classe, *Zio*! Quello sì che è essere ladri di livello, *Castelar*!

LO ZIO *(Frignando.)* Daniel…

CASTELAR *(Stropicciandosi gli occhi.)* Daniel, io…

DANIEL Quando uno è come voi, non c'è da vantarsi; quando si ha a che fare con ladri da due soldi…

LO ZIO Daniel, io mi sono fatto sei anni di galera.

CASTELAR E io tre.

DANIEL Ma quale galera! Siete due *rubagalline*, e così siete venuti qui oggi a *lavorare*, invece che spaccare il lucchetto di un negozio di fiori per riempire la mia casa di rose… Questo sì che l'avrei accettato e non l'avrei scordato mai più… Non avete immaginazione, cameratismo, non sapete cos'è l'affetto… e finirete a *sgraffignare* nelle tasche delle domestiche al mercato.

LO ZIO *(Si mette a piangere e tira fuori il fazzoletto.)* Basta, Daniel, ti supplico…

CASTELAR *(Tira fuori anche lui un fazzoletto.)* Sì, Daniel; basta così…

LO ZIO *(Piangendo.)* Se volevi farci mettere in ginocchio, ci sei riuscito, maledizione!

CASTELAR *(Piangendo.)* Uno viene in buona fede e guarda un po'…

LO ZIO Ora capisco che quello che abbiamo fatto non va bene, che non è da amici, ma dirci le cose che ci hai detto…

DANIEL E infatti non aggiungo altro. Perché vi voglio fuori di qui all'istante. *(Va verso sinistra e muove l'interuttore metallico, spegnendolo.)*

LO ZIO Ci caccia via…

CASTELAR E noi che pensavamo di restare qui a dargli una mano.

LO ZIO Che poi qui si deve stare da Dio, *Castelar*!…

DANIEL *(Che ha aperto la porta.)* Andatevene senza fare rumore.

LO ZIO Ma…

DANIEL Fuori di qui…

LO ZIO Daniel, aspetta un attimo… A parte la *grana*, noi volevamo aiutarti, perché…

DANIEL Fuori! *(Dalla prima quinta destra, compare* FELIPE*, che resta sulla soglia senza essere visto.)* Anche solo parlarvi mi imbarazza; non siete degni di avere a che fare con me. Facciamo come se non ci fossimo mai conosciuti, come se non avessimo avuto mai niente a che fare. Fuori! E tu per primo, *Zio. (Quando sente questa ultima frase,* FELIPE *avanza sulla scena e prende la parola.)*

FELIPE No, Juan!

DANIEL Eh?

LO ZIO *(A parte.)* Caspita! Il tizio con la barba! *(Si appresta a uscire di scena con* CASTELAR*.)*

FELIPE *(Li trattiene.)* Fermi! State calmi, amici miei! *(A* DANIEL*.)* No, Juan. Questo non lo accetto…

DANIEL Che sta dicendo, Arévalo?

FELIPE Que tu tío no se va de aquí. Que tu familia, por humilde que sea, no se merece esto. Te conozco y comprendo que no lo haces por dureza de corazón hacia ellos, sino por delicadeza para conmigo. Pero ya sabes cómo pienso respecto a eso; bien poco hace que hablábamos del asunto. La humildad del origen nada importa; y la pobreza, mucho menos. Si tú has logrado triunfar de la vida en América, elevándote sobre el pasado, y si ellos no han tenido esa suerte y vienen ahora a ampararse en tu posición social, hay que ampararlos. Es deber tuyo y mío.

DANIEL Pero…

FELIPE Vistiéndoles, equipándoles, instalándolos con nosotros, como de la familia que son. Tu tío se queda a vivir aquí por ahora.

TÍO Muchísimas gracias. No encuentro palabras más…

FELIPE *(A* CASTELAR.*)* Y usted, también. ¿Qué es usted de Juan?

CASTELAR Primo.

FELIPE *(A* DANIEL.*)* ¿Y ésta es toda tu familia?

TÍO No tiene más que a nosotros en el mundo, don Felipe.

FELIPE ¿Qué es eso de don? Tráteme con confianza. Llámeme Arévalo. O Felipe a secas. Así como así, el corazón me dice que usted y yo simpatizaremos e intimaremos pronto, y que, juntos, vamos a pasar muy buenos ratos. ¿Qué tal maña se da usted para el *robby*?

TÍO *(Alarmado.)* ¡Cómo!

FELIPE Le pregunto si juega al *robby*.

TÍO *(Tranquilizándose.)* ¡Ah! Es un juego… Es que la palabra me ha chocao. Pues… no lo juego, pero me suena.

FELIPE Es muy fácil. Yo lo juego muy bien; se lo enseñaré, y en un mes me comprometo a hacer de usted un profesional del *robby*.

TÍO Eso antes de un mes.

FELIPE Y, por el momento, Juan, el mayordomo tiene que proporcionarles ropas. Mañana haré que avisen a mi sastre. *(Llamando hacia el segundo derecha.)* ¡Peter! ¡Peter!

DANIEL *(Yendo hacia él.)* Arévalo… Escuche usted, Arévalo… Esto no es posible…

FELIPE ¿Que no es posible? Lo es para mí, ¿y no va a serlo para ti? Juan, no me hagas rectificar el juicio moral que me mereces. ¡Peter! *(Se va por el segundo derecha. Hay un silencio.* CASTELAR *y el* TÍO *están encantados del sesgo del asunto, pero temen la explosión de indignación de* DANIEL. *Éste permanece unos instantes mirándoles de hito en hito.)*

DANIEL *(Muy serio.)* Bueno; ya comprenderéis, granujas, que mañana mismo… *(Hace una castañuela con los dedos, indicando que saldrán los dos pitando al día siguiente.)*

TÍO Mañana mismo, ¿qué?

CASTELAR ¿Que nos vayamos?

TÍO ¿Que nos vayamos, con lo simpático que yo le he sido a Felipe y…? ¡Venga, hombre!

FELIPE Tuo zio da qui non se ne va. La tua famiglia, per quanto umile, non si merita questo trattamento. Ti conosco bene e so che non lo fai per cattiveria, ma per rispetto nei miei confronti. Però sai come la penso; ne stavamo parlando poco fa. Le umili origini non hanno importanza e la povertà, men che meno. Se tu sei riuscito ad avere successo e se loro, invece, non hanno avuto la stessa sorte e chiedono protezione, bisogna dargliela. È un dovere tuo e mio.

DANIEL Ma…

FELIPE Dando loro vestiti e tutto il necessario, e sistemandoli qui con noi, visto che sono di famiglia. Per il momento, tuo zio resta a vivere qui.

LO ZIO Grazie di cuore. Non trovo le parole per…

FELIPE *(A* CASTELAR.*)* E anche lei. Che parentela ha con Juan?

CASTELAR Sono il cugino.

FELIPE *(A* DANIEL.*)* E questa è tutta la tua famiglia?

LO ZIO Non ha che noi al mondo, signor Felipe.

FELIPE Signore? Niente 'signore'. Mi chiami Arévalo. O semplicemente, Felipe. Il cuore mi dice che io e lei faremo subito amicizia e che, insieme, ci divertiremo moltissimo. Che ne dice di organizzarci per un paio di colpi?

LO ZIO *(Allarmato.)* Come dice?!

FELIPE Dico se le va di battere qualche colpo a tennis.

LO ZIO *(Si tranquillizza.)* Ah! A tennis… È che la parola mi ha stupito. Beh… non ci so giocare, ma per i colpi credo di essere portato.

FELIPE È facilissimo. Io sono un esperto; le farò da maestro, e in un mese mi impegno a fare di lei un professionista nel battere colpi.

LO ZIO Per quello, anche prima.

FELIPE Per il momento, Juan, il maggiordomo deve dare loro abiti adeguati. Domani farò avvisare il sarto. *(Va verso la seconda quinta destra e chiama il maggiordomo.)* Peter! Peter!

DANIEL *(Andando verso di lui.)* Arévalo… Senta, Arévalo… Non è possibile…

FELIPE Come? Non è un problema per me e lo è per te? Juan, non farmi cambiare idea sulla tua caratura morale. Peter! *(Se ne va dalla seconda quinta destra. C'è un silenzio.* CASTELAR *e lo* ZIO *sono felici per la piega che ha preso la situazione, ma temono che* DANIEL *esploda per l'indignazione. Quest'ultimo li fissa per qualche istante.)*

DANIEL *(Molto serio.)* D'accordo; avrete già capito, brutte canaglie, che domani stesso… *(Schiocca le dita, come a indicare che il giorno dopo dovranno andarsene di corsa.)*

LO ZIO Domani stesso, cosa?

CASTELAR Ce ne dobbiamo andare?

LO ZIO Vuoi che ce ne andiamo, dopo le feste che ci ha fatto Felipe?… Dai, su!

DANIEL *(Comiéndoselos con los ojos.)* Mañana por la mañana recibo yo una carta de Buenos Aires, firmada por el encargado de un negocio que tengo yo allí, en la que me dirá que han surgido dificultades y que es preciso que vaya con urgencia una persona de toda mi confianza. Y tú *(Al* TÍO*)* te largas de aquí inmediatamente, explicando que no quieres perder el primer barco, y éste *(*CASTELAR*)*, te acompaña para que no hagas el viaje solo.

TÍO Bueno, Daniel; pero nadie se va a Buenos Aires así, sin ocho o diez diítas pa preparar cosas…

DANIEL ¡Os vais de esta casa en cuanto yo diga que he recibido la carta, porque queréis estar mañana sin falta en Barcelona! ¿Entendido?

CASTELAR *(Al* TÍO*.)* Quiere echarnos y nos echa, *Tío*. No hay na que hacer. Ya ves el cuento que se ha discurrido en dos patás…

TÍO Está bien, Daniel; nos iremos mañana. To lo que nos has largao antes a nosotros de compañerismo, de afeztos, de corazón, etécera, etécera, te lo podría yo largar ahora a ti, pero yo no soy orador, como dicen los oradores. Teníamos la oportunidá de quedarnos en esta casa, que es la oca, en lugar de andar por ahí fuera, expuestos siempre a que le *trinque* a uno la *bofia*.

Y teníamos la oportunidá de hacernos honraos pa los restos; pero tú quieres ser honrao tú sólo pa refregárselo a uno. Bien está. Sólo que el que ha sido del oficio no deja nunca de ser del oficio aunque deje de ser del oficio. Tú tienes cuentas pendientes igual que nosotros, y si un día un agente se colase aquí, y le diera en la nariz quién eres, te pondrían a la sombra igual que a nosotros, por más honrao que estés siendo y aunque pagues inquilinato; porque lo pasao no se borra ni con un matrimonio ni con una goma de *Faber*. Ojalá no ocurra, Daniel; pero si algún día nos *trincan* a los tres, entonces no habrá entre nosotros diferencias sociales, que se dice, y puede que comprendas que no éramos tan granujas, ni tan desagradecidos, ni tan malos compañeros como tú nos haces. Y pa entonces ya nos dirás qué ha pasao con el lío de doña Andrea, con los barullos de tu suegra, con el laberinto en que está metido el pobre Felipe, con la amnesia del *Pelirrojo*, con el criao misterioso, con el otro criao que va vestido de criao, pero que no es criao; con la doncella llorica, que también tiene lo suyo; con la señora del abrigo abrochao, con el gachó que ha estrenao hoy revólver, y con tu mujer, que eso necesita un capítulo aparte, como decía don Ale Dumas…

DANIEL *(Cuya estupefacción crecía conforme iba hablando el* TÍO*. Avanzando hacia él.)* ¿De qué estás hablando? ¿Quién te ha contado a ti que…?

TÍO *(Riendo, al* CASTELAR*.)* Contar… ¿Oyes, tú? Contar… *(A* DANIEL*.)* ¡Visto! ¡Visto con estos ojos bonitos, que en las horas que llevamos aquí si lo escribimos todo, salen diez entregas!

CASTELAR Estás metido en un bollo de a kilo, Daniel. Y nosotros pensábamos echarte una mano, porque un testigo presencial es siempre un testigo presencial. En fin: ya sabes tú la fuerza que manda un testigo presencial…

DANIEL *(Li fulmina con lo sguardo.)* Domattina ricevo una lettera da Buenos Aires, da parte di un addetto che si occupa dei miei affari, che mi dirà che ci sono dei problemi e che una persona di mia fiducia deve andare lì con urgenza. E tu *(Allo* ZIO*)* sloggi subito di qui, dicendo che vuoi prendere la prima nave, e questo qua *(*CASTELAR*)* ti accompagna per non farti viaggiare solo.

LO ZIO Va bene, Daniel; ma nessuno va a Buenos Aires così su due piedi; ci vogliono almeno otto o dieci giorni per i preparativi…

DANIEL Ve ne andate appena dirò di aver ricevuto la lettera, perché domani stesso volete arrivare a Barcellona! Capito?

CASTELAR *(Allo* ZIO*.)* Vuole cacciarci a tutti i costi, *Zio*. Non c'è verso. In men che non si dica, guarda che piega ha preso la situazione…

LO ZIO D'accordo, Daniel; domani ce ne andiamo. Tutte le belle storie che ci hai propinato sul cameratismo, sull'affetto, eccettera, eccettera, ora le potrei rifilare a te, ma non sono un oratore, come dicono gli oratori… Potevamo restare in questa casa, che è il massimo, invece di girovagare lì fuori rischiando in continuazione di essere acciuffati dalla madama.

E potevamo diventare onesti una volta per tutte; ma solo tu vuoi essere onesto per rinfacciarlo agli altri. Va bene. Solo che chi è stato del mestiere sarà sempre del mestiere, anche se non è più del mestiere. Hai dei conti in sospeso, proprio come noi, e se un agente si infilasse qui dentro, e gli venissero dei sospetti su di te, finiresti al fresco anche tu, per quanto onesto tu sia e pure se paghi la pigione; il passato non si cancella né con un matrimonio né con una gomma *Faber*. Spero di no, Daniel, ma se un giorno ci beccano, allora non ci saranno differenze sociali, come si suol dire, e magari capirai che non eravamo così carogne e così ingrati, né dei compagni così cattivi come ci hai dipinto. A quel punto, magari ci saprai dire di più sul mistero della signora Andrea, sulle manovre di tua suocera, sul vicolo cieco in cui si è cacciato Felipe, sull'amnesia del *Roscio*, sul cameriere misterioso, sull'altro cameriere, che è vestito da cameriere ma cameriere non è, sulla domestica piagnucolona, che non è da meno, sulla signora col cappotto abbottonato, sul tizio che oggi ha inaugurato il revolver e su tua moglie, che richiederebbe un capitolo a parte, come diceva Ale Dumas…

DANIEL *(Sempre più stupefatto nel sentire il discorso dello* ZIO*. Avanza verso di lui.)* Di cosa parli? A te chi ti ha raccontato…?

LO ZIO *(Ridendo, a* CASTELAR*.)* Raccontato… Ma lo senti? Raccontato… *(A* DANIEL*.)* Visto! Visto con questi occhi qua! Se scriviamo tutto quello che abbiamo visto da quando siamo qui, escono fuori dieci puntate!

CASTELAR Sei in grossi guai, Daniel. E noi pensavamo di darti una mano, perché un testimone oculare è sempre un testimone oculare. Insomma: sai quanto conta un testimone oculare…

TÍO *(A* DANIEL*.)* Pero estate tranquilo, que, como somos quien somos, a pesar de tu conducta, te lo vamos a contar todo.

CASTELAR Pe a pa.

TÍO Ahora, que eso no se cuenta en una noche…

CASTELAR Y menos en una noche de bodas.

TÍO Eso necesita calma, buenos sillones, alimentación sana y algún cigarro…

CASTELAR Y días por delante.

TÍO Eso es; días por delante pa ayudarte a desliar el ovillo, que es lo que vamos a hacer éste y yo, como dos jabatos.

DANIEL Pero…

TÍO ¡Chist! ¡Que viene Felipe! *(Por el segundo derecha aparece* FELIPE*, seguido del* PELIRROJO*.)*

FELIPE De mi ropa no les servirá nada. *(Al* PELIRROJO*.)* Tienes que elegir lo que sea en el guardarropa del señor. Y hazlo cuanto antes. *(Al* CASTELAR *y al* TÍO*.)* Suban ustedes con el mayordomo. *(Al* PELIRROJO*.)* Peter: te presento al tío y al primo del señor.

PELIRROJO *(Que ha quedado asombrado, al ver en escena al* CASTELAR *y al* TÍO*, en el colmo del asombro.)* ¿Eh?

TÍO *(Aparte al* CASTELAR*.)* Este recobra la memoria de la impresión.

FELIPE Desde hoy vivirán con nosotros y tú tienes dos nuevos amos, Peter.

CASTELAR *(Aparte al* TÍO*.)* Y ahora se cae al suelo.

PELIRROJO *(A* FELIPE*.)* Sí, señor. *(A* DANIEL*, aparte.)* ¿Qué quiere decir esto?

FELIPE Voy a darles la noticia a Herminia y a Germana. Estoy seguro de proporcionarles una gran alegría. *(Se va por el foro centro.)*

PELIRROJO *(A* DANIEL*.)* Pero no me digas nada, que ya me lo explico. Estos furcios han entrado a *trabajar* aquí, les ha sorprendido Arévalo y has tenido que arreglarlo tú, haciéndoles pasar por unos parientes pobres. Ahora comprendo quién pretendía forzar la caja…

TÍO *(Al* CASTELAR*, por el* PELIRROJO*.)* ¿Qué chico más listo, verdá?

CASTELAR Como que creo que está el primero en su colegio.

PELIRROJO Pero supongo *(A* DANIEL*)* que tú no consentirás que se queden, Daniel.

DANIEL Por ahora se van a quedar.

CASTELAR ¿Lo has oído…, *Peter*?

TÍO Nos vamos a quedar a jugar al *robby*… y, de paso, a ver si encontramos las ropas de doña Andrea…

PELIRROJO ¿Qué?

DANIEL *(Al* PELIRROJO*.)* Ellos vieron también, escondidos debajo de la escalera, que tú sacaste las ropas encontradas en la habitación, Pedro. Y que te las llevaste para abajo.

LO ZIO *(A* DANIEL*.)* Ma stai tranquillo, perché noi siamo noi, e anche se ti sei comportato male ti racconteremo tutto.

CASTELAR Dalla a alla zeta.

LO ZIO Certo, queste non sono cose che si possono raccontare in una notte…

CASTELAR Specie durante una festa di matrimonio.

LO ZIO Per queste cose ci vogliono calma, poltrone comode, cibo sano e qualche sigaro…

CASTELAR E tempo a disposizione.

LO ZIO Esatto; tempo a disposizione per aiutarti a sbrogliare la matassa, che è quello che faremo io e lui, che di fegato ne abbiamo.

DANIEL Ma…

LO ZIO Ssh! Arriva Felipe! *(Dalla seconda quinta destra entra* FELIPE*, seguito dal* ROSCIO*.)*

FELIPE I miei vestiti non vanno bene. *(Al* ROSCIO*.)* Devi scegliere qualche abito nel guardaroba del signore. E sbrigati. *(A* CASTELAR *e allo* ZIO*.)* Andate di sopra con il maggiordomo. *(Al* ROSCIO*.)* Peter, ti presento lo zio e il cugino del signore.

IL ROSCIO *(Stupito nel vedere in scena* CASTELAR *e lo* ZIO*; al culmine dello stupore.)* Cosa?!

LO ZIO *(A parte a* CASTELAR*.)* A questo gli torna la memoria per l'impressione.

FELIPE Da oggi vivranno con noi e tu avrai due nuovi padroni, Peter.

CASTELAR *(A parte allo* ZIO*.)* Ora sviene.

IL ROSCIO *(A* FELIPE*.)* Sì, signore. *(A* DANIEL*, a parte.)* Che sta succedendo?

FELIPE Vado a dare la notizia a Herminia e Germana. Sono certo che saranno al settimo cielo. *(Se ne va dal fondo centrale.)*

IL ROSCIO *(A* DANIEL*.)* Non dirmelo, ho capito tutto. Questi disgraziati sono venuti qui a fare un *lavoretto*, Arévalo li ha sorpresi, e tu hai dovuto sistemare la situazione, facendoli passare per parenti poveri. Ecco chi stava cercando di forzare la cassaforte…

LO ZIO *(A* CASTELAR*, riferendosi al* ROSCIO*.)* Che ragazzo intelligente, vero?

CASTELAR È il primo della classe.

IL ROSCIO Ma immagino *(A* DANIEL*)* che non permetterai che restino qui, Daniel.

DANIEL Per ora, restano qui.

CASTELAR Hai sentito…, *Peter*?

LO ZIO Rimaniamo qui a battere qualche *colpo*… e già che ci siamo vediamo se troviamo i vestiti della signora Andrea…

IL ROSCIO Come?

DANIEL *(Al* ROSCIO*.)* Nascosti dietro la scala, anche loro ti hanno visto prendere i vestiti che stavano nella stanza, Pedro. E portarli di sotto.

PELIRROJO *(Perplejo.)* Entonces no hay duda de que las encontré. Pero ¿y cómo se me ha podido borrar de la memoria de esta forma? ¿Y dónde han ido a parar las ropas? Si me las llevé al bajar, ¿dónde las puse? ¿Y cómo no recuerdo nada de eso, precisamente de eso, Daniel?

TÍO Nosotros te ayudaremos a despejar la incógnita. ¿Verdad, tú?

CASTELAR Sí. Pero hay tiempo. Por ahora que se traiga algo pa excitar la imaginación… *(Se sienta en un sillón de la izquierda, hecho un duque.)*

TÍO *(Sentándose en el otro sillón.)* Hombre, sí… ¿Café?

CASTELAR No. Coñac *Fundador*.

TÍO *(Al* PELIRROJO.*)* Pa dos. Copa grande. *(Por el foro centro surgen* FELIPE, HERMINIA *y* GERMANA.*)*

HERMINIA ¿Es posible?

GERMANA ¿Es posible?

FELIPE Ahí los tenéis.

HERMINIA ¡Pobrecillos!

GERMANA ¡Huy! ¡Qué pintas!

FELIPE *(Al* PELIRROJO.*)* Pero, Peter, ¿aún no les has preparado ropa a los señores?

PELIRROJO Ahora mismo, señor. *(Sube por la escalera de la izquierda lentamente, y queda en la galería contemplando la escena.)*

HERMINIA *(A* DANIEL.*)* ¿Y cómo no me dijiste nunca nada? Esto sí debiste decírmelo, Juan.

FELIPE *(A* DANIEL.*)* Preséntaselos.

DANIEL *(Tragando saliva.)* Mi tío Joaquín… *(Por el* TÍO.*)* Mi primo Emilio… *(Por el* CASTELAR.*)* Mi mujer… *(Por* HERMINIA.*)*

HERMINIA *(Rectificando.)* Su sobrina y su prima, Juan. *(Yendo hacia* CASTELAR *y el* TÍO *y apretándoles las manos.)* ¡Bien venido, Joaquín! ¡Bien venido, Emilio! Esta es vuestra casa. La familia de Juan es mi familia… *(Quedan formando grupo. En el foro centro han aparecido* ADELCISA *y* MENÉNDEZ*, que observan la escena.)*

MENÉNDEZ *(A* ADELCISA.*)* Pero ¿son familia de tu amo?

ADELCISA Por lo visto, parientes pobres, señor Menéndez.

MENÉNDEZ Entonces no importa que se enteren también. Vamos allá… *(Avanzando hacia el grupo.)* Perdonen ustedes.

TODOS *(Volviéndose.)* ¿Eh?

MENÉNDEZ Hace un rato que espío la ocasión de encontrarles juntos y separados de los invitados, y, felizmente, lo consigo a tiempo todavía.

FELIPE ¿Qué dice usted?

DANIEL ¿Y qué libertades son esas en un…?

ADELCISA Perdón, señor. *(A* FELIPE.*)* Pero, aunque lo parezca, no es un criado…

HERMINIA ¿Cómo?

MENÉNDEZ Señor Arévalo; me llamo Menéndez. *(Volviendo la solapa de la chaquetilla y enseñando la placa.)* Soy agente de policía. *(Desbandada general. El* PELIRROJO *abandona la galería y escapa por*

IL ROSCIO *(Perplesso.)* Allora è vero che li ho trovati. Ma come mai mi si è cancellata la memoria in questo modo? E i vestiti che fine hanno fatto? Se li ho portati di sotto, dove li ho messi? E perché non ricordo niente di tutto ciò, Daniel?

LO ZIO Ti aiuteremo a risolvere il mistero. Vero?

CASTELAR Sì. Ma c'è tempo. Adesso, dateci qualcosa per mettere in moto il cervello… *(Si siede su una poltrona a sinistra, come un papa.)*

LO ZIO *(Si siede sull'altra poltrona.)* Eh, già… Caffè?

CASTELAR No. Cognac *Fundador*.

LO ZIO *(Al* ROSCIO.*)* Due. Nel bicchiere grande. *(Dal fondo centrale, arrivano* FELIPE, HERMINIA *e* GERMANA.*)*

HERMINIA Non ci credo!

GERMANA Nemmeno io!

FELIPE Eccoli là.

HERMINIA Poverini!

GERMANA Uh! Che aspetto che hanno!

FELIPE *(Al* ROSCIO.*)* Ma, Peter, non hai ancora preparato gli abiti per i signori?

IL ROSCIO Ora vado, signore. *(Fa le scale di sinistra lentamente e resta sul ballatoio a contemplare la scena.)*

HERMINIA *(A* DANIEL.*)* Perché non mi hai mai detto niente? Questo sì che avresti dovuto dirmelo, Juan.

FELIPE *(A* DANIEL.*)* Fa' le presentazioni.

DANIEL *(Deglutendo.)* Mio zio Joaquín… *(Indicando lo* ZIO.*)* Mio cugino Emilio… *(Indicando* CASTELAR.*)* Mia moglie… *(Indicando* HERMINIA.*)*

HERMINIA *(Lo corregge.)* Sua nipote e sua cugina, Juan. *(Si avvicina a* CASTELAR *e allo* ZIO *per stringere loro la mano.)* Benvenuto, Joaquín! Benvenuto, Emilio! Questa è casa vostra. La famiglia di Juan è anche la mia… *(Formano un gruppo. Dal fondo centrale, sono entrati* ADELCISA *e* MENÉNDEZ*, che osservano la scena.)*

MENÉNDEZ *(A* ADELCISA.*)* Sono parenti del tuo padrone?

ADELCISA Parenti poveri, a quanto pare, signor Menéndez.

MENÉNDEZ Allora possono assistere anche loro. Andiamo… *(Avanza verso il gruppo.)* Chiedo scusa.

TUTTI *(Votandosi.)* Eh?

MENÉNDEZ È da un po' che aspetto di trovarvi insieme e separati dagli invitati e, per fortuna, siamo ancora in tempo.

FELIPE Che dice?

DANIEL Come si permette un domestico come lei di…?

ADELCISA Mi scusi, signore. *(A* FELIPE.*)* Ma, anche se lo sembra, non è un cameriere…

HERMINIA Come?

MENÉNDEZ Signor Arévalo; mi chiamo Menéndez. *(Scopre il risvolto della giacca e mostra il distintivo.)* Sono agente di polizia. *(Fuggifuggi generale. Il* ROSCIO *scappa dalla porta del fondo sinistro su-*

la puerta del foro izquierda superior. CASTELAR *y* TÍO *salen arreando escaleras arriba y se van por la misma puerta.* DANIEL *se echa la mano al bolsillo de la pistola, retrocediendo dos pasos y poniéndose en guardia.* FELIPE, HERMINIA, MENÉNDEZ, ADELCISA *y* GERMANA, *estupefactos.)*

GERMANA, HERMINIA, FELIPE, MENÉNDEZ ¿Eh?

TÍO ¡Adiós, Felipe!

HERMINIA ¿Qué les ocurre?

FELIPE ¿Qué les pasa?

MENÉNDEZ ¿A qué viene esto?

DANIEL *(Tranquilizándose ante la actitud de* MENÉNDEZ, *pero sin perderlo de vista, y sacando del bolsillo una pitillera en vez de la pistola.)* Han debido ir a buscar la ropa. Se avergüenzan de sus vestidos… ¡Los pobres!

TELÓN

periore. CASTELAR *e lo* ZIO *salgono le scale di corsa e se ne vanno dalla stessa porta.* DANIEL *mette la mano sulla tasca in cui tiene la pistola, fa due passi indietro e si mette in guardia.* FELIPE, HERMINIA, MENÉNDEZ, ADELCISA *e* GERMANA *restano a bocca aperta.)*

GERMANA, HERMINIA, FELIPE, MENÉNDEZ Che succede?

LO ZIO Addio, Felipe!

HERMINIA Cos'hanno?

FELIPE Che succede?

MENÉNDEZ Perché fanno così?

DANIEL *(Di fronte all'atteggiamento di* MENÉNDEZ, *si tranquillizza, tenendolo comunque d'occhio, e al posto della pistola tira fuori dalla tasca un portasigarette.)* Saranno andati a mettersi degli abiti decenti. Si vergognano dei loro… Poveretti!

SIPARIO

ACTO SEGUNDO

La misma decoración del acto anterior. Ha transcurrido una hora. El reloj de caja del foro aparece parado en la una y media. Al levantarse el telón, en escena HERMINIA, GERMANA, FELIPE, *el* TÍO, *el* CASTELAR, *el* PELIRROJO, DANIEL, ADELCISA, EULALIA, ANTÓN, MONCHITA, LAREDO, MUGURUZA, RÍOS, DELFINA, LUCÍA *y* MARITÉ. *A los primeros ya los conocemos. De los desconocidos hasta ahora,* MONCHITA, *que es una señora de cuarenta años muy corridos, pertenece a esa clase de mujeres que han perdido la memoria respecto al paso de los años, y vive, se viste, acciona y actúa como si tuviese quince o dieciséis.* MARITÉ, *su hija, es una chica bastante mona y bastante sosa, que no tiene otra cosa de particular que el hallarse en relaciones formales con su novio. Este novio es* MUGURUZA, *un pollo que, a su vez, no tiene de saliente sino el ser novio de* MARITÉ. LAREDO *es un caballero de unos cincuenta años, con cara de aburrido, lo que se explica uno en el acto, al saber que es padre de* MARITÉ, *futuro suegro de* MUGURUZA *y marido de* MONCHITA. RÍOS *es un hombre de unos treinta años, de buen aspecto; y* LUCÍA *y* DELFINA, *dos guapas muchachas de veinte a veinticinco años. La disposición de los personajes al comenzar el acto es la siguiente:* ADELCISA *está sentada al piano, tocando.* MONCHITA, *de pie, al lado del piano, con un papel de música en la mano, se halla en pleno concierto de canto. Los demás escuchan formando grupos menos* MARITÉ *y* MUGURUZA, *que en el diván de la izquierda, ajenos a todo y con las manos cogidas, se miran a los ojos embelesados. El* PELIRROJO *se halla de pie, junto al piano, pasándole a* ADELCISA *hojas de la particella. En la derecha, sentados,* LAREDO *y* FELIPE, *y entre ellos, también sentados, el* TÍO, *al lado de* LAREDO, *y el* CASTELAR, *junto a* FELIPE. *El* TÍO *y* CASTELAR *son los únicos que han cambiado de indumento, pues van vestidos de etiqueta, con ropas que denuncian claramente que el difunto era mayor; ambos se sacuden con frecuencia grandes latigazos de coñac y se están fumando unos puros imponentes, con sortija y todo. En la izquierda, también formando grupo, sentadas en los sillones, aparecen* GERMANA, HERMINIA, LUCÍA *y* DELFINA. *Sentados en el foro centro, se hallan* DANIEL *y* RÍOS. ANTÓN *está de pie, en una actitud respetuosa, ante la puerta del segundo derecha. Y, finalmente, junto a* ANTÓN, *se ve a* EULALIA, *tristísima, con un pañuelo en la mano. Unos momentos antes de levantarse el telón ya se oye a* MONCHITA *cantar. El telón se levanta en plena romanza.*

MONCHITA *(Cantando.)*
Yo soy la flor
de suave olor
que expande su perfume alrededor.
Yo soy la flor
multicolor
que nace y muere al ritmo del amor.

ATTO SECONDO

La stessa scenografia dell'atto precedente. È passata un'ora. L'orologio a parete sullo sfondo è fermo all'una e mezza. Quando si alza il sipario, in scena ci sono HERMINIA, GERMANA, FELIPE, *lo* ZIO, CASTELAR, *il* ROSCIO, DANIEL, ADELCISA, EULALIA, ANTÓN, MONCHITA, LAREDO, MUGURUZA, RÍOS, DELFINA, LUCÍA *e* MARITÉ. *I primi li conosciamo già. Di quelli che ancora non conosciamo,* MONCHITA, *una signora di quarant'anni abbondanti, è il genere di donna che ha perso la memoria rispetto al passare del tempo, poiché vive, si veste e si comporta come se avesse quindici o sedici anni.* MARITÉ, *sua figlia, è una ragazza piuttosto carina e piuttosto insulsa, la cui unica particolarità è quella di essere fidanzata ufficialmente con* MUGURUZA, *un giovanotto che, a sua volta, si distingue solo per essere il fidanzato di* MARITÉ. LAREDO *è un uomo sui cinquant'anni, con un'espressione annoiata, cosa che ci si spiega all'istante sapendo che è il padre di* MARITÉ, *il futuro suocero di* MUGURUZA *e il marito di* MONCHITA. RÍOS *è un uomo sulla trentina, di bell'aspetto;* LUCÍA *e* DELFINA *sono due belle ragazze tra i venti e i venticinque anni. Quando inizia l'atto, la disposizione dei personaggi è la seguente:* ADELCISA *è seduta al piano e sta suonando.* MONCHITA, *in piedi accanto al pianoforte con uno spartito in mano, si sta esibendo nel canto. Gli altri, formando diversi gruppetti, ascoltano il concerto, tranne* MARITÉ *e* MUGURUZA *che, estranei alla situazione, sono seduti sul divano a sinistra e si guardano con aria trasognata tenendosi per mano. Il* ROSCIO *sta in piedi accanto al piano e gira le pagine della partitura ad* ADELCISA. *A destra, seduti, ci sono* LAREDO *e* FELIPE, *e in mezzo, seduti anche loro, lo* ZIO, *accanto a* LAREDO, *e* CASTELAR, *vicino a* FELIPE.

Lo ZIO *e* CASTELAR *sono gli unici che hanno cambiato abbigliamento, perché ora sono vestiti da cerimonia, ma con abiti che sembrano fatti apposta per crescerci dentro; bevono entrambi del cognac a grandi sorsate e stanno fumando dei sigari imponenti, con tanto di anello al dito e via dicendo. Il gruppo di sinistra è formato da* GERMANA, HERMINIA, LUCÍA *e* DELFINA, *che sono sedute sulle poltrone. Sul fondo centrale, seduti, ci sono* DANIEL *e* RÍOS. ANTÓN *è in piedi di fronte alla porta della seconda quinta destra, in atteggiamento ossequioso. Infine, accanto ad* ANTÓN, *vediamo* EULALIA, *tristissima, con un fazzoletto in mano. Poco prima che si alzi il sipario, si sente* MONCHITA *cantare. Il sipario si alza nel bel mezzo della romanza.*

MONCHITA *(Cantando.)*
Io sono il fior
dal soave odor
che infonde il suo profumo in ogni cuor.
Io sono il fior
multicolor
che nasce e muore al ritmo dell'amor.

Yo soy la flor. Yo soy la flor.

TÍO *(Aparte a* LAREDO.*)* Qué tijeretazo tiene…

MONCHITA *(Cantando.)*

Yo soy la flor
que ama el calor
y brilla ante el rocío mañanero.
Yo soy la flor
que de dolor
se muere si la olvida el jardinero.
¡La, la, la, la, la, la, la!
¡La flooooooooor! *(Todos aplauden.)*

PELIRROJO ¡Bravo!

FELIPE ¡Bravo!

GERMANA ¡Muy bien!

TÍO ¡Mucho!

CASTELAR ¡De nácar! ¡Le ha salido a usté de nácar!

MONCHITA *(Saludando a derecha e izquierda.)* Gracias.

CASTELAR De nácar.

MONCHITA Muchas gracias. *(A* ADELCISA*, que intenta levantarse del piano.)* Hijita, no se levante, que aún no he terminado…

TÍO *(A* LAREDO.*)* ¡Arrea, pero si va a cantar más…!

DANIEL *(Que se ha levantado y se ha acercado a* MONCHITA.*)* En esta romanza se ha superado usted, Monchita.

HERMINIA *(Que se ha levantado y se ha acercado a* MONCHITA *con* GERMANA*,* LUCÍA*,* DELFINA *y* RÍOS.*)* Monchita se supera siempre, porque cuando canta lo siente.

TÍO *(Aparte a* LAREDO.*)* Lo sentimos todos, ¿verdá, usté?

MONCHITA Muchas gracias… Muchísimas gracias…

EULALIA *(Al* PELIRROJO*, llorando.)* ¿Ha visto usté qué canción tan sentimental, señor Peter?… *(Quedan formando grupo el* PELIRROJO*,* EULALIA *y* ADELCISA.*)*

MONCHITA *(Yendo hacia el grupo de* LAREDO.*)* Pero los aplausos que más me conmueven son los de estos nuevos amigos. *(Al* TÍO *y al* CASTELAR.*)* Porque es a ustedes a quienes estoy dedicando esta noche mi actuación.

CASTELAR Pues a nosotros nos ha dejao usté ya bizcos del derecho.

TÍO *(Aparte a* CASTELAR.*)* Más finura, *Castelar*.

MONCHITA Lo creo. El final de la romanza, a pesar de lo alto que está, lo he alcanzado divinamente; y eso que a mí en las escalas me es difícil subir.

CASTELAR Claro, por el peso…

TÍO *(Aparte.) Castelar*, cállate. Déjame a mí.

MONCHITA Pero, en cambio, en la nota última, que es más baja, me había propuesto dar el do de pecho, y lo he dado.

TÍO Usté de pecho puede dar lo que quiera, y aún le sobra. *(Aparte a* CASTELAR.*)* ¿Ves? Éste es el tono.

Io sono il fior. Io sono il fior.

LO ZIO *(A parte a* LAREDO*.)* Bisognerebbe darci un taglio a questo fiore…

MONCHITA *(Cantando.)*

Io sono il fior
che ama il calor
e la rugiada all'alba fa brillare.
Io sono il fior
che di dolor
perisce se nessun lo va a innaffiare.
La, la, la, la, la, la, la!
Il fioooooooor! *(Applausi di tutti.)*

IL ROSCIO Brava!

FELIPE Brava!

GERMANA Bravissima!

LO ZIO Altroché!

CASTELAR Caspita! Un'esibizione mica da niente…

MONCHITA *(Saluta a destra e sinistra.)* Grazie.

CASTELAR Da niente.

MONCHITA Molte grazie. *(A* ADELCISA*, che cerca di alzarsi dal piano.)* Cara, stia seduta, non ho ancora finito…

LO ZIO *(A* LAREDO*.)* Oddio! Mica vorrà cantare ancora?!

DANIEL *(Che si è alzato per avvicinarsi a* MONCHITA*.)* Con questa romanza ha superato se stessa, Monchita.

HERMINIA *(Che si è alzata per avvicinarsi a* MONCHITA *con* GERMANA*,* LUCÍA*,* DELFINA *e* RÍOS*.)* Monchita si supera sempre, perché il canto lo sente dentro.

LO ZIO *(A parte a* LAREDO*.)* Il problema è che si sente anche fuori, è vero o no?!

MONCHITA Molte grazie… Grazie di cuore…

EULALIA *(Al* ROSCIO*, piangendo.)* Ha sentito com'era sentimentale la canzone, signor Peter?… *(Il* ROSCIO*,* EULALIA *e* ADELCISA *restano vicini, formando un piccolo gruppo.)*

MONCHITA *(Va verso il gruppo di* LAREDO*.)* Ma gli applausi che più mi commuovono sono quelli dei nostri nuovi amici. *(Allo* ZIO *e a* CASTELAR*.)* La mia esibizione la dedico a voi.

CASTELAR Beh, a noi sono usciti gli occhi di fuori…

LO ZIO *(A parte a* CASTELAR*.)* Sii più fine, *Castelar*.

MONCHITA E lo credo. Il finale della romanza, nonostante la nota alta, l'ho eseguito alla perfezione; e pensare che salire sulla scala per me è un po' difficoltoso.

CASTELAR Ovvio, per il peso…

LO ZIO *(A parte.) Castelar*, zitto. Lascia parlare me.

MONCHITA Invece, per quanto riguarda l'ultima nota, che è più bassa, mi ero proposta di dare il do di petto, e così è stato.

LO ZIO Lei di petto può darne quanto vuole, e le avanzerebbe pure. *(A parte a* CASTELAR*.)* Sentito? Questo è il tono giusto.

FELIPE *(Levantándose.)* Pero ¿cómo? *(Yendo al grupo de* HERMINIA*. A* RÍOS, LUCÍA *y* DELFINA*.)* ¿Se van ustedes también?

MONCHITA *(Acudiendo allí también)* ¿Que se van? ¿Es posible?…

TÍO *(A* LAREDO*.)* Pues ¿no dice que si es posible, después que ha disuelto la reunión a fuerza de dos de pecho? Usted es el único invitao que aguanta todavía.

LAREDO Pchss… A mí ya no me produce efecto…

TÍO ¿Es que la ha oído usté otras veces?

LAREDO No. Es que es mi mujer.

CASTELAR *(Rompiendo a reír con toda su alma.)* ¡Ja, ja! ¡Qué planchazo! ¡Vaya planchazo! ¡Ja, ja, ja!

TÍO *(Aparte.)* Calla, animal…

CASTELAR *(Riendo aún más fuerte.)* ¡Ja, ja, ja! ¡Qué planchazo más imponente! ¡Qué manera de columpiarse! ¡Ja, ja!

DANIEL *(Pasando a la derecha. Al* CASTELAR*.)* ¿Te vas a callar, imbécil?

HERMINIA ¡Eulalia! Los abrigos de las señoritas. *(Por* LUCÍA *y* DELFINA*.)* ¡Antón, el abrigo del señor! *(Por* RÍOS*.)*

PELIRROJO Yo los traeré, señora. *(*EULALIA *se va por el foro centro y el* PELIRROJO *por el segundo derecha.)*

DANIEL *(A* LAREDO*.)* Discúlpelos, doctor. Estoy avergonzado. No tienen ni noción de lo que es la vida civilizada.

LAREDO No se preocupe. A mí la vida civilizada no me deslumbra mucho.

TÍO ¡Ole!

LAREDO Y lo que puedan decir de mi mujer no es nada, comparado con lo que yo digo.

TÍO ¡Y ole y ole! ¡Hombre, chóquela usté, señor Laredo, que es usté un tío! *(*DANIEL*, haciendo un esfuerzo por contenerse, se va otra vez al grupo de la izquierda.)* Usté es como Felipe. En cuanto le guipé me dije: «Éste es como Felipe», y de los que a nosotros nos gustan. *(Al* CASTELAR*.)* ¿Verdá, tú?

CASTELAR Verdá.

TÍO ¡Un tío simpático! ¡Hombre, *Castelar*, dale aquí al señor Laredo su cartera!

LAREDO ¿Mi cartera?

TÍO Sí. Que se le cayó a usté antes en el salón y la cogimos nosotros pa… devolvérsela en la primera oportunidá.

CASTELAR Eso es. Tome usté. Y tome usté también el collar de su señora, que también se le cayó en el salón.

LAREDO ¡Caramba! Pues muchas gracias.

TÍO Gracias las de usté, que es usté un tío grande, señor Laredo. *(A* LAREDO*.)* Usté seguro que cuando mate a un enfermo, va y dice: «Lo he matao». *(A un gesto de* LAREDO*.)* Bueno: no lo dice usté por mor de la cárcel, pero lo piensa, vamos; y no anda con la copla de que si el corazón no aguantó, o que si el hígado se declaró en huelga. Sino que dice: «Me lo he cargao yo por berzas». ¡Como debe ser!

FELIPE *(Alzandosi.)* Ma come? *(Va verso il gruppo di* HERMINIA. *A* RÍOS, LUCÍA *e* DELFINA.*)* Ve ne andate anche voi?

MONCHITA *(Va anche lei verso il gruppo.)* Ve ne andate davvero?…

LO ZIO *(A* LAREDO.*)* E si stupisce? Dopo che ha sciolto la riunione a forza di do di petto? Lei è l'unico invitato che ancora la sopporta.

LAREDO Bah… A me non fa più effetto…

LO ZIO L'ha sentita cantare spesso?

LAREDO No. È mia moglie.

CASTELAR *(Inizia a ridere a crepapelle.)* Ah, ah! Che granchio! Che granchio! Ah, ah, ah!

LO ZIO *(A parte.)* Taci, bestia…

CASTELAR *(Ride ancora di più.)* Ah, ah, ah! Che granchio enorme! Che figuraccia! Ah, ah!

DANIEL *(Va verso destra e si rivolge a* CASTELAR.*)* Vuoi stare zitto, imbecille?

HERMINIA Eulalia! Il soprabito delle signorine. *(Riferendosi a* LUCÍA *e* DELFINA.*)* Antón, il cappotto del signore! *(Riferendosi a* RÍOS.*)*

IL ROSCIO Ci penso io, signora. *(*EULALIA *se ne va dal fondo centrale e il* ROSCIO *dalla seconda quinta destra.)*

DANIEL *(A* LAREDO.*)* Li scusi, dottore. Sono desolato. Non hanno idea di cosa sia la vita in società.

LAREDO Non si preoccupi. La vita in società non mi affascina granché.

LO ZIO Ben detto!

LAREDO E in confronto a quello che dico io, quello che possono dire gli altri su mia moglie non è niente.

LO ZIO Qua la mano, signor Laredo! Lei è davvero forte! *(*DANIEL, *che si trattiene a stento, raggiunge il gruppo di sinistra.)* Lei è come Felipe. Appena l'ho adocchiata, mi sono detto: «Questo è come Felipe», di quelli che ci vanno a genio. *(A* CASTELAR.*)* È vero o no?

CASTELAR Verissimo.

LO ZIO Proprio un tipo simpatico! Ehi, *Castelar*, dà al signor Laredo il portafoglio!

LAREDO Il portafoglio?

LO ZIO Sì. Prima, in salotto, le è caduto e noi l'abbiamo raccolto per… restituirglielo alla prima occasione.

CASTELAR Esatto. Prenda. E prenda anche la collana della sua signora, che le è caduta sempre in salotto.

LAREDO Caspita! Beh, grazie mille.

LO ZIO No, grazie a lei. È proprio un tipo a posto, signor Laredo. *(A* LAREDO.*)* Sicuro che lei, quando fa fuori un paziente, va e dice: «L'ho ammazzato». *(A un gesto di* LAREDO.*)* Certo, non lo dice a voce alta per paura di finire in carcere, però lo pensa, non è vero? E non si canta la solita solfa sul cuore che non ha retto, sul fegato che si è messo in sciopero. No, lei è di quelli che: «L'ho fatto fuori io, perché non ci ho capito niente». Come dev'essere!

CASTELAR Como debe ser, sí, señor. Y si el enfermo la ha diñao, pues culpa suya ha sido, por no llamar a otro médico más perito mecánico.
TÍO Hala, sacúdase otro latigazo, señor Laredo. *(Le sirve.)*
CASTELAR Y cuidado con los lentes, que antes se le han caído a usted en la copa. *(Beben los tres. Por el foro centro ha entrado* EULALIA *con las capas o abrigos de* LUCÍA *y* DELFINA*, y por el segundo derecha el* PELIRROJO*, con el abrigo, el sombrero y los guantes de* RÍOS*.)*
EULALIA Los abrigos de las señoritas… *(*LUCÍA *y* DELFINA *se los ponen ayudadas por* GERMANA *y* HERMINIA*,* MONCHITA *y* FELIPE*.)*
PELIRROJO *(A* RÍOS*.)* Lo del señor…
RÍOS Trae. *(Forman grupo* DANIEL*, el* PELIRROJO *y* RÍOS*, que le ayudan a ponerse a este último el abrigo.)*
PELIRROJO *(Aparte a* RÍOS*.)* ¿Venías tú armado?
RÍOS Sí.
PELIRROJO ¿Qué traías?
RÍOS Una «Star» del nueve largo.
PELIRROJO *(Sacando una pistola disimuladamente.)* Justo. Tómala. Como eres el último en marcharte, temía haberme equivocado y habérsela dado a otro. *(*RÍOS *se la guarda.)*
DANIEL Cuidado, que no os vean.
RÍOS No hay miedo. Bueno, Daniel… ¡Suerte! Que seas feliz como marido y como hombre honrado, ya que las dos profesiones te pillan de nuevas… *(Se abrazan.)*
DANIEL Gracias, Mariano. Y a ver cuándo me imitas.
RÍOS Yo no tengo vocación ni de lo uno ni de lo otro. Ahora ando planeando un *asunto* contra la Banca Torréns, con Luis *el Gordo* y con…
DANIEL *(Interrumpiéndole.)* No me lo cuentes. Y te digo lo que les he dicho a los otros compañeros, Mariano. No quiero verte más, ni volver a saber nada de ti; pero no te olvidaré nunca.
RÍOS *(Volviendo a abrazarle.)* Pues de mí puedes estar siempre seguro, Daniel.
HERMINIA Antón, saca del garaje el coche de las señoritas. *(*ANTÓN *se va por la izquierda.)*
LUCÍA ¿En marcha, señor Ríos?
RÍOS Cuando ustedes gusten.
LUCÍA Nos hace usted el gran favor ocupando un sitio en nuestro coche, porque hemos venido solas, y por estos andurriales debe de haber atracadores.
RÍOS Yendo yo con ustedes no se les acercará ningún ladrón.
PELIRROJO *(Aparte a* RÍOS*.)* ¡Qué rostro tienes!
RÍOS *(Aparte al* PELIRROJO*.)* Pues anda que tú… *(Van ambos hacia la izquierda.)*
LUCÍA *(A* DANIEL*, señalando a la derecha.)* Ya nos despedirá de su tío y de su primo, Togores. Están ahora muy entretenidos. *(Van con* DANIEL *hacia la izquierda.)*

CASTELAR Sì, signore. E se il malato ha tirato le cuoia, la colpa è stata sua che non ha chiamato un altro medico più perito meccanico.
LO ZIO Su, si faccia un altro goccetto, signor Laredo. *(Lo serve.)*
CASTELAR E attenzione agli occhiali, che prima le sono caduti nel bicchiere. *(I tre bevono. Dal fondo centrale sono entrati* EULALIA, *con le mantelle o i soprabiti di* LUCÍA *e* DELFINA, *e dalla seconda quinta destra il* ROSCIO, *con il cappotto, il cappello e i guanti di* RÍOS.*)*
EULALIA Il soprabito delle signorine… *(*LUCÍA *e* DELFINA *indossano il soprabito, aiutate da* GERMANA, HERMINIA, MONCHITA *e* FELIPE.*)*
IL ROSCIO *(A* RÍOS.*)* Il cappotto del signore…
RÍOS Dà pure. *(*DANIEL *e il* ROSCIO *aiutano* RÍOS *a mettersi il cappotto.)*
IL ROSCIO *(A parte a* RÍOS.*)* Eri armato?
RÍOS Sì.
IL ROSCIO Cosa avevi?
RÍOS Una «Star» calibro nove.
IL ROSCIO *(Tira fuori una pistola di nascosto.)* Giusto. Prendila. Visto che sei l'ultimo ad andartene, temevo di essermi sbagliato e di averla data a qualcun altro. *(*RÍOS *ripone la pistola.)*
DANIEL Attento, non farti vedere.
RÍOS Tranquillo. Bene, Daniel… Buona fortuna! Ti auguro di essere felice come marito e come uomo onesto, dato che le due professioni per te sono nuove… *(Si abbracciano.)*
DANIEL Grazie, Mariano. Magari, un giorno, mi imiterai.
RÍOS Non mi sento portato né per l'una né per l'altra cosa. Adesso, mi sto dedicando a un lavoretto alla Banca Torréns, con Luis *il Ciccione* e con…
DANIEL *(Lo interrompe.)* Non dire niente. Dico a te quello che ho detto anche agli altri compagni, Mariano. Non voglio più vederti né avere tue notizie, ma non ti dimenticherò mai.
RÍOS *(Lo abbraccia di nuovo.)* Conta sempre su di me, Daniel.
HERMINIA Antón, tira fuori dal garage l'auto delle signorine. *(*ANTÓN *esce a sinistra.)*
LUCÍA Andiamo, signor Ríos?
RÍOS Quando volete.
LUCÍA Ci fa davvero un gran favore a venire in macchina con noi, perché in questi posti sperduti possono esserci in giro dei rapinatori e noi siamo da sole.
RÍOS In mia compagnia, non vi si avvicinerà nessun ladro.
IL ROSCIO *(A parte a* RÍOS.*)* Che faccia tosta!
RÍOS *(A parte al* ROSCIO.*)* Senti chi parla… *(Vanno entrambi verso sinistra.)*
LUCÍA *(A* DANIEL, *con un cenno verso destra.)* Ci saluti suo zio e suo cugino, Togores. Ora sono troppo indaffarati. *(Vanno con* DANIEL *verso sinistra.)*

MONCHITA *(A* MARITÉ *y* MUGURUZA*, que siguen en su rincón.)* ¡Niños! ¡Marité! ¡Muguruza! ¡Venid a decir adiós!

MARITÉ *(Levantándose y yendo hacia ellos.)* ¡Sí, mamá!

MUGURUZA *(Levantándose y yendo hacia allí.)* ¡Sí, mamá!

MONCHITA Los enamorados no se enteran nunca de nada…

HERMINIA *(A* LUCÍA *y* DELFINA*.)* Os acompañamos hasta el coche. *(*DELFINA, LUCÍA, RÍOS, HERMINIA, DANIEL *y* GERMANA *se van también, seguidos del* PELIRROJO*, de* FELIPE, MONCHITA, MARITÉ *y* MUGURUZA*.)*

TÍO *(A* LAREDO*, con quien sigue en la derecha, copazo va copazo viene, y entre chupada y chupada de puro.)* ¿De manera que usté vive en el hotelito de al lao y es amigo de esta familia desde hace tiempo?… ¿Entonces usté también será un lioso, verdad, doctor?

CASTELAR ¡Hombre! El doctor seguro que es un lioso también…

LAREDO ¿Cómo? ¿Que yo soy un lioso?

TÍO Ande, no se nos haga de nuevas, señor Laredo… Tome. Ahí va un purito, pa que usté se explaye.

LAREDO ¿Qué?

CASTELAR Eso es. Expláyese usté, que me juego la cara a que está enterao de más de una cosa y de más de dos…

TÍO ¡Seguro! Y a lo mejor, de lo de doña Andrea…

LAREDO *(Con sorpresa y agitación.)* ¿Eh? Pero… ¿es que saben ustedes lo de doña Andrea?

TÍO *(Alegremente, a* CASTELAR*.)* ¿Te das cuenta?

LAREDO ¿Es que han averiguado ustedes lo de doña Andrea?

TÍO *(Alegrísimo.)* ¡Está enterao! ¡Está enterao! Si me daba a mí en la nariz que aquí, el lentes, también tenía su tomate correspondiente. ¡Ay, qué demonio de señor Laredo!

CASTELAR ¡Es usté un tío salao, señor Laredo!

LAREDO *(Perplejo.)* Ahora, que no me explico cómo ustedes han podido llegar a saber lo de doña Andrea. *(Confidencialmente.)* ¿Es que han encontrado restos del veneno?

CASTELAR *(Pegando un respingo.)* ¿Cómo?

TÍO ¡Ay, mi padre! ¿Pero qué dice éste?

LAREDO Porque al hacerle la autopsia comprobé yo que la habían matado con pantopón.

CASTELAR ¡Con pantopón! Pero si eso es un calmante…

LAREDO Sí. Pero en grandes dosis, mata.

TÍO ¡Pobrecilla! Morir pantoponada…

LAREDO Y si no me decidí a descubrirlo fue precisamente por ser tan amigo de la familia; porque como aquí, a causa del testamento de don Rodrigo, había más de una persona interesada en la muerte de doña Andrea, según ustedes saben…

CASTELAR ¿Según nosotros sabemos?

LAREDO *(Recogiendo velas).* ¡Ah! Pero ¿es que no saben ustedes lo del testamento de don Rodrigo? Entonces, quizá he hecho mal diciéndoles…

MONCHITA *(A* MARITÉ *e* MUGURUZA*, che se ne stanno nel loro angolino.)* Ragazzi! Marité! Muguruza! Venite a salutare!

MARITÉ *(Si alza e li raggiunge.)* Sì, mamma!

MUGURUZA *(Si alza e li raggiunge anche lui.)* Sì, mamma!

MONCHITA Gli innamorati hanno sempre la testa tra le nuvole…

HERMINIA *(A* LUCÍA *e* DELFINA*.)* Vi accompagniamo alla macchina. *(*DELFINA, LUCÍA, RÍOS, HERMINIA, DANIEL *e* GERMANA *se ne vanno, seguiti dal* ROSCIO *e da* FELIPE, MONCHITA, MARITÉ *e* MUGURUZA*.)*

LO ZIO *(A* LAREDO*, con il quale è rimasto a parlare sul lato destro della scena, tra un bicchiere e l'altro e tra una boccata al sigaro e l'altra.)* E quindi lei vive nella villa a fianco ed è un vecchio amico di famiglia?… Allora sarà un malandrino anche lei, vero, dottore?

CASTELAR Eh già! Sicuro che anche il dottore è un bel malandrino…

LAREDO Come dite? Perché malandrino?

LO ZIO Suvvia, non faccia il finto tonto, signor Laredo… Prenda. Un bel sigaro la farà rilassare.

LAREDO Come?

CASTELAR Ma sì. Si lasci andare, scommetto che lei ne sa parecchie di cose…

LO ZIO Sicuro! E magari, anche della faccenda della signora Andrea…

LAREDO *(Sorpreso e agitato.)* Come dite? Dunque… voi conoscete la storia della signora Andrea?

LO ZIO *(Allegramente, a* CASTELAR*.)* Hai visto?

LAREDO Avete scoperto la faccenda della signora Andrea?

LO ZIO *(Contentissimo.)* Lo sapevo! Lo sapevo che sapeva! Avevo subodorato che il quattrocchi qui presente non la contava giusta neanche lui. E bravo signor Laredo!

CASTELAR Lei è proprio un furbacchione, signor Laredo!

LAREDO *(Perplesso.)* Però, non mi spiego come possiate sapere la storia della signora Andrea. *(In tono confidenziale.)* Per caso, avete trovato tracce del veleno?

CASTELAR *(Ha un sussulto.)* Come?

LO ZIO Mamma mia! Che sta dicendo questo qui?

LAREDO Perché quando le ho fatto l'autopsia, è emerso che l'avevano avvelenata con il pantopon.

CASTELAR Col pantopon! Ma non è un calmante?

LAREDO Sì. Ma in dosi massicce, uccide.

LO ZIO Poveretta! Morire pantoponata…

LAREDO E se non l'ho rivelato, è stato proprio per l'amicizia che mi lega alla famiglia; visto che qui, per via del testamento del signor Rodrigo, c'era più di una persona a cui la morte della signora Andrea avrebbe fatto comodo, come voi ben sapete…

CASTELAR Come noi ben sappiamo?

LAREDO *(Fa marcia indietro.)* Ah! Quindi voi non sapete del testamento del signor Rodrigo? Allora, avrei dovuto tacere…

TÍO ¡No, no! ¡Si lo sabemos!

CASTELAR ¿Cómo no vamos a saberlo?

TÍO ¿Lo del testamento de don Rodrigo? ¡Pero, hombre, señor Laredo!, ¿cómo no íbamos a saber nosotros lo del testamento de don Rodrigo? *(Aparte.)* Castelar de mí alma, ¿quién será don Rodrigo?

CASTELAR *(Aparte.)* A ver si es uno que acabó en la horca…

LAREDO Entonces, si lo saben ustedes, nada tenemos ya que hablar.

TÍO ¿Cómo?

LAREDO Conque punto en boca.

CASTELAR ¡Pero, señor Laredo!

LAREDO Algún día se aclarará todo. Cuando, después de la Resurrección de la carne, comparezcamos todos ante Dios. *(Se levanta y va hacia la izquierda.)*

TÍO ¡Mi abuelo! ¿Y hay que esperar hasta entonces? Pues nos hemos lucido.

CASTELAR ¡Mal empleao el puro que le has dao!

TÍO Pues es verdá. *(Quitándole a* LAREDO *el puro de la boca.)* Venga ese puro, hombre, que ya ha chupao usté bastante…

LAREDO *(Asombrado.)* ¿Eh? *(Por la izquierda entran* GERMANA, HERMINIA, FELIPE, MONCHITA, MARITÉ, MUGURUZA, DANIEL *y el último* ANTÓN, *que cierra la puerta.)*

MONCHITA *(A* GERMANA *y* HERMINIA.*)* ¿Qué les pasa a las de Arnal? ¿Por qué no acaban de irse?

GERMANA Porque se han encontrado el coche sin gasolina.

HERMINIA Pero ya se la está echando Peter, y ahora se van.

LAREDO *(Que se ha ido al lateral izquierda. A* MONCHITA.*)* Nosotros debíamos marcharnos también, Monchita…

MONCHITA ¿Y qué dirán estos amigos, que esperan mi última romanza? Es la canción del pajarito, y se la dedico hoy a Herminia, como despedida de soltera. *(*LAREDO *vuelve a la derecha.)*

HERMINIA Muchas gracias, Monchita.

MONCHITA Y hay una sorpresa: que la voy a cantar a tres voces, con Muguruza y Marité. *(Que ha ido de nuevo al piano, a* ADELCISA.*)* Prevenida, hijita. ¿Lista, Marité?

MARITÉ Sí, mamá.

MONCHITA *(A* MUGURUZA.*)* ¿Listo, Muguruza?

MUGURUZA Sí, mamá.

MONCHITA *(A* MUGURUZA.*)* Pues ya sabéis: tal como lo hicimos el jueves pasado en casa de las de Hinostrosa, y si se ríe alguien, no os azoréis. ¡A la una, a las dos, a las tres! *(Todos han vuelto a sentarse.* GERMANA, HERMINIA *y* DANIEL, *en la izquierda.* FELIPE, *en el foro centro, ante la mesita. El* TÍO *y* CASTELAR, *junto a* LAREDO, *en la derecha, como antes.* EULALIA, *de pie, cerca de* FELIPE. MONCHITA, *al lado de* ADELCISA, *en el piano, con* MUGURUZA *y* MARITÉ.*)*

MONCHITA ¡Pi, pi, pi, pi, pi, pi, pi!

MUGURUZA ¡Pío, pío! ¡Pío, pío! ¡Pío, pío!

LO ZIO No, no! Sappiamo tutto!
CASTELAR Le pare che non lo sappiamo?
LO ZIO Il testamento del signor Rodrigo? Ma certo, signor Laredo! Come potremmo non sapere del testamento del signor Rodrigo? *(A parte.)* Castelar mio, chi sarà questo signor Rodrigo?
CASTELAR *(A parte.)* Non lo so, ma mi sa che ha fatto una brutta fine pure lui…
LAREDO Allora, se sapete tutto, è inutile parlarne.
LO ZIO Ma come?
LAREDO Acqua in bocca, mi raccomando.
CASTELAR Ma, signor Laredo!
LAREDO Prima o poi si chiarirà tutto. Quando, dopo la Resurrezione della carne, compariremo tutti dinnanzi a Dio. *(Si alza e va verso sinistra.)*
LO ZIO Per la miseria! Bisogna aspettare così tanto? Stiamo freschi, allora.
CASTELAR Hai sprecato un sigaro!
LO ZIO Hai ragione. *(Leva dalla bocca il sigaro a* LAREDO*.)* Mi ridia quel sigaro, forza, che ha fumato abbastanza…
LAREDO *(Stupito.)* Cosa fa? *(Da sinistra, entrano in scena* GERMANA, HERMINIA, FELIPE, MONCHITA, MARITÉ, MUGURUZA, DANIEL *e infine* ANTÓN, *che chiude la porta.)*
MONCHITA *(A* GERMANA *e* HERMINIA*.)* Che succede alle signorine de Arnal? Come mai sono ancora qui?
GERMANA Perché hanno finito la benzina.
HERMINIA Ma Peter sta facendo rifornimento, ora se ne vanno.
LAREDO *(Che si è spostato sul laterale sinistro. A* MONCHITA*.)* Dovremmo andare anche noi, Monchita…
MONCHITA Come? I nostri amici aspettano la mia ultima romanza! È la canzone del passerotto e oggi la dedico a Herminia, per l'addio al nubilato. *(*LAREDO *torna sulla destra.)*
HERMINIA Molte grazie, Monchita.
MONCHITA E c'è una sorpresa: la eseguirò a tre voci, con Muguruza e Marité. *(A* ADELCISA, *che si è rimessa al pianoforte.)* Stia pronta, mia cara. Pronta, Marité?
MARITÉ Sì, mamma.
MONCHITA *(A* MUGURUZA*.)* Pronto, Muguruza?
MUGURUZA Sì, mamma.
MONCHITA *(A* MUGURUZA*.)* Siamo d'accordo: tale e quale a come l'abbiamo fatta giovedì scorso a casa delle Hinostrosa e, se qualcuno ride, andate avanti. Un, due, tre! *(Sono tutti seduti.* GERMANA, HERMINIA *e* DANIEL, *a sinistra.* FELIPE, *nel fondo centrale, di fronte al tavolino. Lo* ZIO *e* CASTELAR, *vicino a* LAREDO, *a destra, come in precedenza.* EULALIA *è in piedi, vicino a* FELIPE. MONCHITA, *accanto ad* ADELCISA, al piano, *con* MUGURUZA *e* MARITÉ*.)*
MONCHITA Pi, pi, pi, pi, pi, pi, pi!
MUGURUZA Pio, pio! Pio, pio! Pio, pio!

MONCHITA ¡Pi, pi, pi, pi, pi, pi, pi!
MUGURUZA y MARITÉ ¡Pío! ¡Pío! ¡Pío! ¡Pí!
MONCHITA ¡Ay de mí!
MUGURUZA y MARITÉ ¡Pi, pi, pi, pi!
MONCHITA Yo soy el pájaro que el ancho cielo
cruza en un vuelo
fascinador.
MUGURUZA y MARITÉ ¡Pi, pi, pi, pi!
¡Pi, pi, pi, po!
MONCHITA Y huye tan rápido cual la saeta
de la escopeta
del cazador.
(Dentro, en el jardín, se oye un tiro.)
TÍO Ahí está el cazador. *(Sin que nadie lo toque, el jarrón que hay en la mesita del foro centro, donde está apoyado* FELIPE*, se hace añicos y cae al suelo destrozado.)*
FELIPE ¿Eh?
EULALIA ¡Aaay!
TÍO ¡Arrea!
CASTELAR ¡Aguanta!
MARITÉ ¡Jesús!
HERMINIA ¿Qué es eso? *(Todos se levantan estupefactos y alarmados. El grupo del piano queda inmóvil de sorpresa.)*
DANIEL *(Yendo hacia* FELIPE*.)* ¿Qué ha pasado, Arévalo?
FELIPE No sé… Este jarrón, que se ha roto de pronto…
DANIEL Pero ¿solo?
FELIPE Sí. Nadie lo ha tocado. Se ha roto solo.
TÍO A no ser que alguien lo haya roto de un tiro.
DANIEL ¿De un tiro?
TÍO Sí. Porque yo he oído uno.
DANIEL ¡Ah! ¿También tú lo has oído? Entonces, sí, era un tiro. Y pronto lo sabremos. *(Va hacia el ventanal.)*
MONCHITA ¡Por Dios y por la Virgen! ¡No me digan ustedes que el jarrón lo ha roto alguien de un tiro, porque me desmayo…!
DANIEL *(Que ha inspeccionado con el* TÍO *el ventanal.)* Pues desmáyese usted, Monchita, porque aquí en el cristal está el agujero de la bala.
MONCHITA *(Desmayándose.)* ¡¡Aaaay!!
CASTELAR Cumplió su palabra.
LAREDO ¡Monchita!
MARITÉ ¡Mamá!
MUGURUZA ¡Mamá! *(Van hacia ella y la tienden; ayudados de* ADELCISA*,* EULALIA *y* ANTÓN*, la echan en el silloncito del foro.)*
TÍO *(Qué está mirando por el agujero de la bala.)* Por aquí no se ve nada; pero han tirado desde el jardín.
DANIEL ¡Vamos afuera! *(Va a la puerta de la izquierda, pero no logra abrirla.)* ¿Eh? ¡Esto está cerrado! ¿Quién ha cerrado esta puerta?

MONCHITA Pi, pi, pi, pi, pi, pi, pi!
MUGURUZA e MARITÉ Pio! Pio! Pio! Pi!
MONCHITA Eccomi qui!
MUGURUZA e MARITÉ Pi, pi, pi, pi!
MONCHITA Io sono il passero che l'ampio cielo
fende in un volo
incantator.
MUGURUZA e MARITÉ Pi, pi, pi, pi!
Pi, pi, pi, po!
MONCHITA E come un fulmine vuole fuggir
via dal fucil
del cacciator.
(Fuori scena, in giardino, si sente uno sparo.)
LO ZIO Ecco il cacciatore. *(Senza che nessuno lo tocchi, il vaso sul tavolino del fondo centrale, a cui è appoggiato* FELIPE*, va in pezzi e cade in terra.)*
FELIPE Che succede?
EULALIA Aaah!
LO ZIO Accipicchia!
CASTELAR Oddio!
MARITÉ Oh, Gesù!
HERMINIA Cos'è stato? *(Si alzano tutti, stupefatti e allarmati. Quelli che sono vicino al piano restano immobili per lo spavento.)*
DANIEL *(Va verso* FELIPE*.)* Che è successo, Arévalo?
FELIPE Non lo so… Il vaso si è rotto all'improvviso…
DANIEL Da solo?
FELIPE Sì. Nessuno l'ha toccato. Si è rotto da solo.
LO ZIO A meno che qualcuno non l'abbia centrato con un proiettile.
DANIEL Con un proiettile?
LO ZIO Sì. C'è stato uno sparo.
DANIEL Ah! L'hai sentito anche tu? Allora, sì, era uno sparo. Controlliamo subito. *(Va verso la vetrata.)*
MONCHITA Per l'amor di Dio! Non ditemi che è stato uno sparo a rompere il vaso, sennò svengo…!
DANIEL *(Che insieme allo* ZIO *ha esaminato la vetrata.)* Allora svenga pure, Monchita, perché sul vetro c'è il foro del proiettile.
MONCHITA *(Sviene.)* Aaaah!!
CASTELAR Ha mantenuto la parola.
LAREDO Monchita!
MARITÉ Mamma!
MUGURUZA Mamma! *(Vanno verso di lei e l'aiutano a stendersi; con* ADELCISA*,* EULALIA *e* ANTÓN*, la sistemano sulla poltroncina del fondo.)*
LO ZIO *(Che guarda attraverso il foro del proiettile.)* Da qui non si vede niente; ma lo sparo è arrivato dal giardino.
DANIEL Andiamo a vedere! *(Va alla porta di sinistra, che non si apre.)* Eh? Non si apre! Chi ha chiuso la porta?

ANTÓN *(Acudiendo a ellos.)* Nadie, señor. Yo entré el último. Es que esta puerta se atranca a veces. *(Habla mientras forcejea inútilmente con la puerta.)*

GERMANA *(Aparte, con* FELIPE *y* HERMINIA.*)* ¡Dios mío! Han podido matarte…

FELIPE *(Mirándola fijo.)* Todo lo contrario, Germana… No han podido… *(*GERMANA*, sin contestar, se va al grupo de* MONCHITA.*)*

HERMINIA Pero han querido. ¿Qué hace ese agente de policía? ¿De qué está sirviendo que haya venido a la casa?

TÍO ¡Venga! ¡Venga! *(Tirando con* ANTÓN.*)* ¡¡Ya!! *(La puerta cede, se abre, y en el umbral aparece el* PELIRROJO.*)*

PELIRROJO Vamos… Ya era hora de que se abriese. También a mí se me atrancó el otro día… *(*HERMINIA*, seguida de* FELIPE*, avanza hacia la izquierda, interesados por lo que pueda decir el* PELIRROJO. LAREDO *abandona el grupo de* MONCHITA *y baja a la izquierda, uniéndose al grupo del* TÍO, CASTELAR, DANIEL*, el* PELIRROJO *y* ANTÓN.*)* No ha habido desgracias, ¿verdad? Se habrán asustado los señores… Todo ha sido una imprudencia del señor Ríos, que, mientras yo echaba la gasolina, se puso a charlar con las señoritas de Arnal y, para tranquilizarlas de su miedo a los atracadores, les enseñó una pistola que llevaba, y se le escapó el tiro. ¿Y la señora de Laredo se ha desmayado? ¡Todo sea por Dios! *(Va al foro y se une al grupo de* MONCHITA.*)*

DANIEL *(Aparte, al* TÍO.*)* ¿Te crees tú eso?

TÍO Yo no.

CASTELAR Ni yo tampoco. *(*DANIEL *se une a* HERMINIA *y a* FELIPE*. Inician el mutis.* LAREDO *se ha acercado al* TÍO *y* CASTELAR*, y antes de que hagan mutis por la izquierda les habla aparte.)*

LAREDO Como ustedes están al tanto de todo, no tengo que decirles que también hay en la casa más de una persona interesada en la muerte del señor Arévalo…

TÍO y CASTELAR ¿Qué?

LAREDO Ahora que, cuando atentan contra él, es señal de que, el que sea, ha vaciado ya la caja, apoderándose del dinero y de los documentos.

TÍO y CASTELAR ¿Cómo?

LAREDO Pero punto en boca de todo, ¿eh?

CASTELAR Pero, hombre, señor Laredo. *(*LAREDO *le da la espalda y vuelve con* MONCHITA.*)*

TÍO No te canses. Ya sabes que hasta la Resurrección de la carne es inútil. Vete tú pa el jardín, a ver si olfateas algo de lo del tiro; yo me quedo aquí pa comprobar eso de que han vaciado la caja. *(*CASTELAR *se va por la izquierda. El* TÍO *va a la derecha y se sienta debajo de la caja.* FELIPE*, entre tanto, se ha separado de* DANIEL *y* HERMINIA *y se ha ido al grupo de* MONCHITA.*)*

DANIEL ¿Y tú? ¿Te crees lo que ha dicho el mayordomo, Herminia?

HERMINIA ¿Por qué no?

DANIEL ¿No se te ocurre pensar que han disparado contra tu padre?

ANTÓN *(Si unisce a loro.)* Nessuno, signore. Io sono entrato per ultimo. Questa porta a volte si blocca. *(Mentre parla, cerca di sbloccare la serratura, senza esito.)*

GERMANA *(A parte, con* FELIPE *e* HERMINIA*.)* Dio mio! Potevano ammazzarti…

FELIPE *(La guarda fisso.)* Potevano, Germana… ma non l'hanno fatto… *(*GERMANA *non risponde e raggiunge il gruppo di* MONCHITA*.)*

HERMINIA Ma volevano farlo. Che ci sta a fare quel poliziotto? A che serve la sua presenza qui?

LO ZIO Forza! Forza! *(Tira la porta insieme ad* ANTÓN*.)* Ecco fatto!! *(La porta cede, si apre, e sulla soglia appare il* ROSCIO*.)*

IL ROSCIO Oh… Finalmente si è aperta. L'altro giorno si è bloccata pure a me… *(*HERMINIA*, seguita da* FELIPE*, si avvicina per sentire cosa sta dicendo il* ROSCIO*.* LAREDO *lascia il gruppo di* MONCHITA *e va a sinistra per unirsi al gruppo dello* ZIO*,* CASTELAR*,* DANIEL*, il* ROSCIO *e* ANTÓN*.)* Tutto bene, vero? Certo, vi sarete presi un bello spavento… È stata un'imprudenza del signor Ríos, che, mentre mettevo benzina, si è messo a chiacchierare con le signorine de Arnal e, per tranquillizzarle sulla storia dei rapinatori, ha mostrato loro la sua pistola e gli è partito un colpo. Ma… La signora Laredo è svenuta? Santo cielo! *(Va verso il fondo e si unisce al grupo di* MONCHITA*.)*

DANIEL *(A parte, allo* ZIO*.)* Tu ci credi?

LO ZIO Io no.

CASTELAR Nemmeno io. *(*DANIEL *si unisce a* HERMINIA *e a* FELIPE*. Escono di scena.* LAREDO *si avvicina allo* ZIO *e a* CASTELAR*, e prima che escano di scena parla loro in disparte.)*

LAREDO Visto che sapete tutto, non c'è bisogno di dire che in casa c'è più di una persona interessata alla morte del signor Arévalo…

LO ZIO e CASTELAR Come?

LAREDO Comunque, l'attentato è segno che, chiunque sia stato, ha già svuotato la cassaforte e si è preso i documenti e i soldi.

LO ZIO e CASTELAR Come dice?

LAREDO Acqua in bocca, d'accordo?

CASTELAR Ma insomma, signor Laredo! *(*LAREDO *si volta e torna da* MONCHITA*.)*

LO ZIO Lascia stare. Tanto, fino alla Resurrezione della carne, non se ne fa nulla. Va' in giardino e vedi se fiuti qualcosa sullo sparo; io resto qui per capire se è vero che hanno svuotato la cassaforte. *(*CASTELAR *se ne va verso sinistra. Lo* ZIO *va a destra e si siede sotto la cassaforte.* FELIPE*, intanto, si è separato da* DANIEL *e* HERMINIA *e ha raggiunto il gruppo di* MONCHITA*.)*

DANIEL Tu ci credi a quello che ha detto il maggiordomo, Herminia?

HERMINIA Perché no?

DANIEL Non pensi che volessero sparare a tuo padre?

HERMINIA ¿Cómo voy a pensar semejante cosa, Juan? Eso sería absurdo. Y la explicación de Peter es verosímil… *(Va al grupo de* MONCHITA*.)*

DANIEL ¿Que es verosímil? *(Se la queda mirando irse y se va detrás.)*

HERMINIA *(A* LAREDO*.)* ¿Cómo encuentra usted a Monchita?

LAREDO Hay que llevarla a casa.

HERMINIA ¡Los abrigos de las señoras, Eulalia! ¡Los de los señores, Antón! *(*EULALIA *se va por el segundo derecha y* ANTÓN *por el foro.)*

PELIRROJO *(Sosteniendo a* MONCHITA*.)* Ayúdame, Adelcisa.

HERMINIA *(Al* PELIRROJO*.)* Pasa tú a la casa, a avisar… Nosotros la llevaremos. *(El* PELIRROJO *se va por la izquierda. A* MONCHITA*, llevándola con la ayuda de* MARITÉ *y* MUGURUZA*.)* ¿Puede usted andar hasta su casa, Monchita? ¿Se nota usted mejor?

MONCHITA Sí. Mucho mejor. *(Abrumada.)* La canción del pájaro tiene mala suerte. Siempre que la canto ocurre algo desagradable.

LAREDO *(Que cierra marcha con* FELIPE *y* DANIEL*.)* Claro; ocurre de desagradable el que la cantas.

FELIPE Vamos, no le diga usted esas cosas, Laredo…

LAREDO Ahora, que amenazarle, sí; pero esto de pegarle tiros no había ocurrido hasta ahora. *(Han ido haciendo mutis por este orden:* MONCHITA, MARITÉ, HERMINIA, MUGURUZA, DANIEL, LAREDO *y* FELIPE*. Y la última,* GERMANA*, que deja pasar a todos y se detiene en la puerta. El* TÍO *ha quedado en la derecha, y* ADELCISA *en el foro, cerrando el piano.* EULALIA *sale rápidamente por el segundo derecha llevando los abrigos de* MONCHITA *y* MARITÉ*, en dirección a la izquierda.)*

EULALIA *(Llorosa.)* ¡Madre mía, qué día! ¡¡Qué día!! *(Se va por la izquierda. Por el foro surge* ANTÓN *con los abrigos y sombreros de* LAREDO *y* MUGURUZA*. Cuando va a hacer mutis por la izquierda le detiene* GERMANA*.)*

GERMANA Trae, Antón. Yo lo llevaré. *(Le coge las ropas y entonces le habla aparte rápidamente, espiando el no ser vista por el* TÍO*, que, por su parte, en la derecha, parece muy absorto en la contemplación del cuadro que tapa la caja.)* ¿Qué? ¿Ya lo tienes todo?

ANTÓN No. Cuando he abierto la caja me he encontrado con que no había nada dentro.

GERMANA ¿Qué dices? ¿Que no había nada? Eso es que la ha vaciado Felipe, instigado por el policía… y lo han guardado en otro sitio…

ANTÓN No. El policía es un majadero. La caja la ha robado alguien y ya me figuro quién es: el mismo que ha disparado desde el jardín. Pero estáte tranquila, que los documentos y el dinero no tardarán en pasar a mis manos. A las cuatro, en la glorieta, como si no hubiera ocurrido nada.

GERMANA ¿Seguro?

ANTÓN Seguro. *(*GERMANA *se va por la izquierda con los abrigos. En cuanto se ha ido,* ADELCISA *va hacia* ANTÓN*, entre furiosa y acongojada.)*

HERMINIA Come potrei pensare una cosa simile, Juan? Sarebbe assurdo. E poi la versione di Peter è verosimile… *(Raggiunge il gruppo di* MONCHITA*.)*

DANIEL Verosimile, dici? *(La guarda mentre se ne va e la segue.).*

HERMINIA *(A* LAREDO*.)* Come sta Monchita?

LAREDO Meglio portarla a casa.

HERMINIA Il soprabito delle signore, Eulalia! Quello dei signori, Antón! *(*EULALIA *se ne va dalla seconda quinta destra e* ANTÓN *dal fondo.)*

IL ROSCIO *(Sostiene* MONCHITA*.)* Aiutami, Adelcisa.

HERMINIA *(Al* ROSCIO*.)* Tu corri ad avvisare… Noi la accompagniamo. *(Il* ROSCIO *se ne va da sinistra. A* MONCHITA*, mentre la sorregge insieme a* MARITÉ *e* MUGURUZA*.)* Ce la fa a tornare a casa a piedi, Monchita? Si sente meglio?

MONCHITA Sì. Molto meglio. *(Con angoscia.)* La canzone del passerotto porta male. Ogni volta che la canto, succede qualcosa di brutto.

LAREDO *(Che chiude la fila con* FELIPE *e* DANIEL*.)* Certo, il brutto è proprio quello, che la canti.

FELIPE Andiamo, non dica così, Laredo…

LAREDO Certo che, minacce sì che ne erano arrivate, ma che le sparassero non era mai capitato. *(Escono di scena nel seguente ordine:* MONCHITA, MARITÉ, HERMINIA, MUGURUZA, DANIEL, LAREDO *e* FELIPE. GERMANA*, che è l'ultima della fila, dopo aver fatto passare gli altri resta sulla porta. Lo* ZIO *è rimasto sulla destra e* ADELCISA *sul fondo, a sistemare il piano.* EULALIA *rientra di corsa dalla seconda quinta destra con il soprabito di* MONCHITA *e* MARITÉ*, attraversando la scena verso sinistra.)*

EULALIA *(Piagnucolante.)* Mamma mia, che giornata! Che giornata!! *(Esce di scena da sinistra. Dal fondo appare* ANTÓN *con il soprabito e i cappelli di* LAREDO *e* MUGURUZA*. Mentre si appresta a uscire di scena da sinistra,* GERMANA *lo trattiene.)*

GERMANA Da' pure, Antón. Ci penso io. *(Prende gli indumenti e parla velocemente ad* ANTÓN *a parte, assicurandosi di non essere vista dallo* ZIO*, che sta sul lato destro della scena assorto nella contemplazione del quadro che copre la cassaforte.)* Allora? Hai preso tutto?

ANTÓN No. Quando ho aperto la cassaforte, era già vuota.

GERMANA Che dici? Era vuota? Sarà stato Felipe, spinto dal poliziotto… avranno messo tutto altrove…

ANTÓN No. Il poliziotto è uno scemo. Lo so io chi è stato a svuotare la cassaforte: la stessa persona che ha sparato dal giardino. Ma stai tranquilla; i documenti e i soldi saranno presto in mio possesso. Alle quattro, al gazebo, come se nulla fosse successo.

GERMANA Sei sicuro?

ANTÓN Sicuro. *(*GERMANA *esce di scena da sinistra con i soprabiti. Appena se ne va,* ADELCISA *va verso* ANTÓN*, con un misto di rabbia e angoscia.)*

ADELCISA ¿Qué la decías? ¿Qué os estabais diciendo?

ANTÓN Adelcisa…

ADELCISA ¿Te piensas que soy ciega?

ANTÓN *(Aparte, señalando con los ojos al* TÍO.*)* Cállate ahora…

ADELCISA Esta mañana te avisé de que iba a venir a la casa un policía para hacer investigaciones sobre la muerte de doña Andrea. Y ahora el policía está aquí ya… Si sigues con ella irás a la cárcel. ¡Y además, yo te quiero para mí sola!

ANTÓN ¡Calla, imbécil! *(Avanzando hacia el* TÍO*, disimulando; el* TÍO *hace también que no oye.)* ¿Desea el señor más coñac?

TÍO Más coñac, no. Pero tráeme una copita de anís. Es una idea. *(*ANTÓN *se va por el foro centro. A* ADELCISA*, que va a irse detrás.)* Y tú no le des más la lata al chico, Adelcisa.

ADELCISA *(Deteniéndose sorprendida.)* ¿Eh?

TÍO Las mujeres vivís en el Limbo. Más cabeza, niña, más cabeza. ¿Quién eres tú comparada con la señora de la casa?

ADELCISA *(Con rabia y pena.)* Nadie. Ya lo sé…

TÍO Pues entonces aguanta mecha, hija, y resígnate a perder el novio. *(Dispuesto a sacar de mentira verdad.)* Antón la prefiere a ti y la señora está loca por él…

ADELCISA *(Saltando.)* ¡Qué va a estar!

TÍO *(Apretando el tornillo.)* Lo quiere de veras; te digo yo que lo quiere de veras, Adelcisa.

ADELCISA ¡Mentira!

TÍO A ti te molesta oírlo, pero está por él que se monda. Por eso ha llegao a lo que ha llegao; porque para ella no hay en el mundo otro hombre más que Antón. *(En el foro aparece* ANTÓN *con una bandeja y en ella una botella de anís y una copa. Se detiene al oír a* ADELCISA *y al* TÍO.*)*

ADELCISA *(Estallando al fin.)* ¡Ella ha llegado a lo que ha llegado porque necesitaba alguien que le ayudase a largarse con el dinero! *(Al oír esto,* ANTÓN *deja la bandeja sobre el piano y saca un revólver.)* ¡Y cuando haya conseguido largarse con el dinero, a Antón le dará un puntapié!

TÍO *(Poniéndose de pie como electrizado.)* ¡¡Ya!!

ADELCISA *(Sorprendida.)* ¿Eh?

TÍO *(Deslumbrado por su descubrimiento.)* ¡¡Visto!! ¡Ya no hace falta que hables más! Ya me has dicho lo que yo quería. ¡Un día me va a estallar la cabeza de tanto talento! ¡Un día se va a oír un ruido tremendo y va a ser que el talento me ha salido de pronto de la cabeza, como si fuera el chorro de un sifón! ¡Lo veo! ¡Lo veo todo claro…! Lo veo todo más claro que el caldo de un asilo… Lo que nos ha dicho ahora Laredo, lo que le dijo Germana a Felipe cuando estábamos en la escalera… ¡Todo! *(Durante este párrafo, el* TÍO *está como transportado y no se da cuenta de lo que ocurre a su alrededor.* ANTÓN *ha avanzado en silencio hacia* ADELCISA*, amenazán-*

ADELCISA Che le dicevi? Cosa vi stavate dicendo?
ANTÓN Adelcisa…
ADELCISA Pensi che sia cieca?
ANTÓN *(A parte, indicando lo* ZIO *con lo sguardo.)* Taci adesso…
ADELCISA Stamattina ti ho detto che sarebbe venuto un poliziotto per indagare sulla morte della signora Andrea. E il poliziotto ora è qui… Se le vai ancora dietro, finirai in carcere. E poi, ti voglio tutto per me!
ANTÓN Zitta, idiota! *(Avanza verso lo* ZIO*, facendo finta di nulla; anche lo* ZIO *fa come se niente fosse.)* Il signore gradisce altro cognac?
LO ZIO Direi di no. Ma portami un bicchierino di anice. È un'idea. *(*ANTÓN *se ne va dal fondo centrale. A* ADELCISA*, che fa per andargli dietro.)* E tu smettila di rompere le scatole al ragazzo, Adelcisa.
ADELCISA *(Si trattiene, sorpresa.)* Eh?
LO ZIO Voi donne vivete su un altro pianeta. Più giudizio, mia cara, più giudizio. Chi sei tu a confronto con la padrona di casa?
ADELCISA *(Con rabbia e tristezza.)* Nessuno. Lo so bene…
LO ZIO Allora ingoia il rospo e rassegnati a perdere il fidanzato. *(Deciso a tirarle fuori la verità con la menzogna.)* Antón preferisce lei a te, e anche lei è pazza di lui…
ADELCISA *(Con un sobbalzo.)* Ma va'!
LO ZIO *(Mettendo il dito nella piaga.)* Lo ama davvero; te lo dico io, Adelcisa.
ADELCISA Tutte bugie!
LO ZIO La verità fa male, ma farebbe qualsiasi cosa per lui. Per questo ha fatto quello che ha fatto; perché per lei Antón è l'unico uomo al mondo. *(Sullo sfondo appare* ANTÓN *con un vassoio su cui ci sono una bottiglia di anice e un bicchiere. Nel sentire la conversazione tra* ADELCISA *e lo* ZIO*, si ferma.)*
ADELCISA *(Alla fine, esplode.)* Lei ha fatto quello che ha fatto perché le serviva qualcuno che l'aiutasse a squagliarsela con i soldi! *(Quando sente le parole di* ADELCISA*,* ANTÓN *lascia il vassoio sul piano e tira fuori un revolver.)* E quando se ne sarà andata con i soldi, ad Antón darà una bella pedata!
LO ZIO *(Si alza in piedi, come elettrizzato.)* Ecco!
ADELCISA *(Sorpresa.)* Eh?
LO ZIO *(Stupito dalla sua stessa scoperta.)* Capito! Non aggiungere altro! Mi hai detto quello che volevo sentire. Tutto questo talento un giorno o l'altro mi farà scoppiare il cervello! Un giorno o l'altro, si sentirà un boato tremendo perché il talento mi sarà uscito all'improvviso dalla testa, come fosse il getto di un sifone! È chiaro! Ora è tutto chiaro…! Chiaro come il brodo alla mensa di un ospizio… Quello che ci ha detto Laredo poco fa, quello che ha detto Germana a Felipe quando eravamo sulle scale… Tutto! *(Durante il suo discorso, lo* ZIO *è rimasto tutto il tempo come rapito e non si è accorto di ciò che è accaduto intorno a lui.* ANTÓN *è avanzato in silenzio*

dola con el revólver y con un dedo en la boca, ordenándola callar, y la ha obligado a hacer mutis por el segundo derecha, yéndose él detrás. Y por la izquierda, a su vez, ha entrado EULALIA*, procedente del jardín y camino del foro centro. El* TÍO *va a la caja, ladea el cuadro, etc.)* Ya sólo falta comprobar lo de la caja. ¡Avisa si viene alguien, tú!

EULALIA *(Parándose sorprendida.)* ¿Qué?

TÍO *(Mientras manipula en el cuadro y en la trampita.)* ¡Lo que ha dicho Laredo es fetén, y seguramente la caja, a estas horas, está ya vacía!

EULALIA ¿Cómo?

TÍO Y si está vacía ya sé que ha sido cosa de Germana y tu novio.

EULALIA ¿De mi novio?

TÍO Fue tres-once-cuarenta lo que dijo Daniel, ¿verdá?

EULALIA Pero ¿quién es Daniel?

TÍO ¡Sí! ¡Eso fue! *(Marcando.)* Tres… once… cuarenta… ¡Listo! *(La caja se abre; mirando dentro.)* ¡Vacía! Se han llevado el dinero y los papeles… Porque a Germana le interesaban también los papeles; por eso habló de ellos en su conversación con Felipe. *(Yendo hacia* EULALIA*.)* ¡Y los papeles no pueden ser más que el testamento de don Rodrigo!

EULALIA ¿Queé? *(Empieza a hacer pucheros.)*

TÍO Y en ese barullo del testamento está mezclada doña Andrea; y por eso la debieron envenenar. ¡Y está mezclada Herminia; y por eso le anda con trolas a Daniel! ¡Y Felipe! ¡Y el *Pelirrojo*! ¡Y a lo mejor la señora del abrigo abrochao y el tío que estrena hoy revólver!

EULALIA *(Rompiendo a llorar.)* ¡¡Ay, Dios mío de mi alma, que ahora se ha vuelto loco este señor!! ¡Ay, que se ha vuelto más loco que un molino!

TÍO ¡¡Mi madre!! Pero si es la llorique… Pero ¿cómo te has cambiado tú por Adelcisa? Pero ¿dónde se ha metido la otra? ¿Y de dónde has salido tú? *(Avanza hacia ella.)*

EULALIA ¡Ay! No me haga usté daño… No me haga usté daño… Yo le prepararé una ducha fría…

TÍO ¿Una ducha fría a mí?

EULALIA Y le daré calmantes, que tengo en mi cuarto, que yo los tomo muy a menudo…

TÍO ¿Pero cómo calmantes?

EULALIA Yo le daré a usté Pantopón, que es muy bueno.

TÍO *(Viendo una nueva luz.)* ¿Pantopón? ¿Has dicho Pantopón?

EULALIA Sí, señor; pero no dé usté esos gritos, ni me mire con esa cara, que me da usted miedo…

TÍO ¿Qué tienes en tu cuarto Pantopón? ¡Vamos allí ahora mismo! ¡Tú por delante! *(*EULALIA *inicia el mutis por el segundo derecha.)*

EULALIA ¡Pero, señor, por Dios y por la Virgen!

verso ADELCISA, *l'ha minacciata con il revolver e le ha fatto cenno di tacere, poi l'ha portata via a forza dalla seconda quinta destra, uscendo anche lui di scena. Dopodiché, da sinistra, è entrata* EULALIA, *che è arrivata dal giardino e si è diretta verso il fondo centrale. Lo* ZIO *va verso la cassaforte, scosta il quadro, ecc.)* Ora non resta che controllare la cassaforte. E tu, se viene qualcuno, avvisami!

EULALIA *(Si ferma, stupita.)* Che?

LO ZIO *(Mentre scosta il quadro e lo sportello.)* Quello che ha detto Laredo non fa una piega! E la cassaforte ormai sarà senz'altro vuota!

EULALIA Come dice?

LO ZIO E, se è vuota, è stata opera di Germana e del tuo fidanzato.

EULALIA Del mio fidanzato?

LO ZIO Daniel ha detto tre-undici-quaranta, giusto?

EULALIA Ma chi è Daniel?

LO ZIO Sì! È così! *(Compone la combinazione.)* Tre… undici… quaranta… Fatto! *(La cassaforte si apre e lo Zio ci guarda dentro.)* È vuota! Si sono presi i soldi e i documenti… Perché a Germana interessavano anche i documenti; ecco perché ne parlava con Felipe. *(Va verso* EULALIA.*)* E i documenti in questione non possono che essere il testamento del signor Rodrigo!

EULALIA Comee? *(Inizia a frignare.)*

LO ZIO E nell'impiccio del testamento c'è di mezzo la signora Andrea; ecco perché l'hanno avvelenata. E c'è di mezzo anche Herminia, che per questo racconta frottole a Daniel! E Felipe! E il *Roscio*! E forse pure la signora col cappotto abbottonato e il tizio che oggi ha inaugurato il revolver!

EULALIA *(Scoppia in lacrime.)* Ah, Signore mio! Questo signore è diventato matto!! Matto da legare!

LO ZIO Oddio! È la frignona… Ma quando ti sei scambiata con Adelcisa? Che fine ha fatto l'altra? Tu da dove sbuchi? *(Avanza verso di lei.)*

EULALIA No! Non mi faccia del male… Non mi faccia del male… Le preparerò una doccia fredda…

LO ZIO Una doccia fredda a me?

EULALIA E le darò un calmante; ce l'ho in camera mia, perché li prendo spesso…

LO ZIO Calmanti?

EULALIA Le darò del pantopon, che fa benissimo.

LO ZIO *(Ha un'altra illuminazione.)* Pantopon? Hai detto pantopon?

EULALIA Sì, signore; ma non gridi, e non mi guardi con quella faccia, che così mi fa paura…

LO ZIO In camera tua hai del pantopon? Andiamo subito! Fammi strada! *(*EULALIA *si appresta a uscire di scena dalla seconda quinta destra.)*

EULALIA Ma signore… Che Dio e la Madonna mi aiutino!

TÍO ¡¡Anda!! *(Para sí, en el mutis.)* ¡Pantopón! ¡Ay, que también esta idiota va a estar metida en el barullo! ¡Ay, que va a ser ésta la que pantoponó a doña Andrea! *(Se va detrás de* EULALIA*, por el segundo derecha. Por la izquierda entran* DANIEL, FELIPE, HERMINIA *y* GERMANA.*)*

GERMANA Creí que Monchita se estaba cantando hasta mañana.

HERMINIA ¡Pobre Monchita! ¡Es una infeliz! Pero, realmente, en noches así, invitar gente es un error.

FELIPE Cantando, sobre todo, con lo que a los recién casados les molesta la gente…

HERMINIA ¡Oh, no eso no!, pero es que en todo el día no hemos podido pensar en nosotros mismos. *(Queda con* FELIPE.*)*

GERMANA Ni brindar a solas por vuestra felicidad, hija mía; tienes razón. Pero ahora lo haremos. *(Al* PELIRROJO*, que ha entrado por la izquierda, cerrando la puerta.)* Peter: lleva champán al saloncito. Para cinco, porque va a ser un brindis familiar, y tú eres como de la familia… *(A* DANIEL*, riendo.)* ¿No, Juan?

PELIRROJO Muchas gracias, señora. *(Se va por el foro.)*

GERMANA *(Riendo, a* DANIEL.*)* No creas que te lo reprocho. Al fin y al cabo, ya somos una familia como hay pocas. *(Dejando de reír. Inicia el mutis por la escalera. En voz baja y rápidamente a* FELIPE.*)* No salgas al jardín. No te separes de Juan ni un momento. Tengo miedo por ti…

FELIPE Vamos, no seas chiquilla. *(*HERMINIA *inicia el mutis por la escalera, detrás de* GERMANA.*)*

HERMINIA *(Desde la escalera.)* Son cerca de las dos. No te fíes del reloj, que se ha parado. A las dos te toca la medicina…

FELIPE No se me olvida. *(*DANIEL *va hacia* FELIPE*. Se van* HERMINIA *por el foro izquierda superior, y* GERMANA*, por la izquierda superior.)*

DANIEL *(A* FELIPE.*)* Y usted y yo, Arévalo, es imprescindible que hablemos ahora mismo y que nos expliquemos mutuamente muchas cosas… *(Le lleva hacia la derecha.)*

FELIPE *(Viendo la caja de caudales abierta.)* ¿Eh?

DANIEL ¿Qué pasa?

FELIPE ¡La caja! ¡La han abierto! *(Yendo a la caja y mirando en ella.)* ¡Está vacía!

DANIEL *(Acudiendo.)* ¿Vacía?

FELIPE *(Dejándose caer, abrumado, en el diván de la derecha.)* Está vacía…

DANIEL Y la han vaciado ahora mismo, claro… Cuando se quedó aquí solo mi… mi tío.

FELIPE No. No la han vaciado ahora mismo, Juan.

DANIEL ¿Qué dice usted?

FELIPE Estaba ya vacía cuando me dispararon desde el jardín.

DANIEL ¡Ah! ¿Es que cree que desde el jardín tiraron contra usted?

LO ZIO Muoviti!! *(Tra sé, mentre se ne va.)* Pantopon! E così c'è di mezzo pure questa cretina! Non mi dire che è stata lei a pantoponare la signora Andrea! *(Se ne va dietro a* EULALIA *dalla seconda quinta destra. Da sinistra entrano* DANIEL, FELIPE, HERMINIA *e* GERMANA.*)*

GERMANA Pensavo che Monchita avrebbe cantato fino a domani.

HERMINIA Povera Monchita! È un'infelice! Il fatto è che, in serate come questa, sarebbe meglio non invitare nessuno.

FELIPE Soprattutto non per cantare, specie se si pensa che agli sposini non piace stare in mezzo alla gente…

HERMINIA Non esageriamo! Ma oggi non abbiamo avuto un minuto per noi. *(Resta con* FELIPE.*)*

GERMANA Hai ragione, figlia mia; nemmeno per un brindisi alla vostra felicità. Rimediamo subito. *(Al* ROSCIO*, che è entrato da sinistra, chiudendo la porta.)* Peter, portaci in salotto dello champagne. Per cinque, perché faremo un brindisi di famiglia, e ormai tu sei uno di famiglia… *(A* DANIEL*, ridendo.)* Vero, Juan?

IL ROSCIO Grazie tante, signora. *(Se ne va dal fondo.)*

GERMANA *(Ridendo, a* DANIEL.*)* Non è un rimprovero. Tutto sommato, la nostra è una famiglia come ce ne sono poche. *(Smette di ridere. Si appresta a uscire dalle scale. A voce bassa e velocemente a* FELIPE.*)* Non andare in giardino. Resta sempre vicino a Juan. Ho paura per te…

FELIPE Suvvia, non fare la bambina. *(*HERMINIA *si appresta a uscire di scena dalle scale, seguendo* GERMANA.*)*

HERMINIA *(Dalle scale.)* Sono quasi le due. Non fidarti dell'orologio, perché si è fermato. Alle due è l'ora della medicina…

FELIPE Non ti preoccupare. *(*DANIEL *va verso* FELIPE. HERMINIA *se ne va dal fondo sinistro superiore, e* GERMANA *dalla laterale sinistra superiore.)*

DANIEL *(A* FELIPE.*)* Arévalo, è assolutamente indispensabile che parliamo subito per chiarire molte questioni… *(Lo porta con sé sulla destra della scena.)*

FELIPE *(Vedendo la cassaforte aperta.)* Eh?

DANIEL Che c'è?

FELIPE La cassaforte! L'hanno aperta! *(Va verso la cassaforte e ci guarda dentro.)* È vuota!

DANIEL *(Lo raggiunge.)* Vuota?

FELIPE *(Si lascia cadere, angosciato, sul divano a destra.)* È vuota…

DANIEL L'avranno svuotata giusto adesso… Quando mio… mio zio è rimasto qui da solo.

FELIPE No. Ti sbagli, Juan.

DANIEL Come dice?

FELIPE Quando mi hanno sparato dal giardino era già vuota.

DANIEL Ah! Quindi, pensa che volessero sparare a lei?

FELIPE Después de ver esto, estoy seguro. Me dispararon porque ya habían vaciado la caja y con mi muerte el ladrón conseguía la impunidad absoluta.

DANIEL Arévalo, no comprendo nada.

FELIPE Es que he debido ponerte en antecedentes hace tiempo. Pero no me he atrevido, Juan.

DANIEL ¿Por qué?

FELIPE Pues… Pues no te he puesto antes en antecedentes de todo, Juan, porque me habían dicho que…

DANIEL ¿Qué?

FELIPE Que…, que tú has sido ladrón…

DANIEL ¿Eh?

FELIPE *(Precipitadamente.)* Cada vez que has pretendido que habláse-mos de tu pasado, temblaba de que eso resultase verdad, porque Herminia te adoraba. Y además, porque, ladrón o no, estoy convencido de que eres un hombre honrado.

DANIEL *(Emocionado y avergonzado.)* Arévalo…

FELIPE Escúchame bien. *(Por el segundo derecha surge el* TÍO*.)*

TÍO Esa chica tiene Pantopón pa despoblar Australia, pero no es posible que haya sido ella la que envenenó a doña Andrea, porque es más tonta que una «kermesse». ¡Hola, buenas! Si estorbo…

DANIEL Sí. Sí estorbas; lárgate.

FELIPE No. Que no se vaya.

DANIEL Pero, Arévalo…

FELIPE Él puede oírlo también; él debe oírlo…

TÍO Hombre, claro. Si es algo relativo a los barullos de la casa, yo debo oírlo… Venga de ahí, Felipe…

DANIEL ¡No! Él no debe oírlo; él no puede oírlo, Arévalo… Yo, efectivamente, he sido ladrón. *(*FELIPE *calla y baja la cabeza.)*

TÍO ¡Arrea!

DANIEL Y éste lo es también.

TÍO ¡Mi madre! *(Inicia un mutis y se pone a distancia prudentemente.)*

DANIEL Y el que dijo ser mi primo, también. Y el mayordomo, igual. Los cuatro, ladrones profesionales, Arévalo. Ya lo sabe usted.

TÍO ¿Pero a qué viene esto?

DANIEL Ahora, si quiere, échenos de su casa, o denúncienos al agente que ha venido a investigar la muerte de doña Andrea… Éstos *(Señalando al* TÍO*)* se merecen la cárcel de sobra…

TÍO ¡Ay, mi abuela…!

DANIEL Y yo, ¡también!, porque el amor de Herminia debí matarlo al nacer.

FELIPE No, Juan.

DANIEL Me llamo Daniel. Juan Togores es nombre falso.

FELIPE Da quello che vedo, ne sono sicuro. Mi hanno sparato proprio perché la cassaforte era già stata svuotata e con la mia morte il ladro sarebbe rimasto impunito.

DANIEL Arévalo, non ci sto capendo nulla.

FELIPE Avrei dovuto spiegarti tutto tempo fa. Ma non avevo il coraggio, Juan.

DANIEL Perché?

FELIPE Beh… Non ti ho parlato prima, Juan, perché mi avevano detto che…

DANIEL Che?

FELIPE Che… che prima facevi il ladro…

DANIEL Eh?

FELIPE *(Velocemente.)* Ogni volta che mi chiedevi di parlare del tuo passato, tremavo all'idea che fosse vero, perché Herminia ti adorava. E poi, perché, ladro o no, sono convinto che tu sia un uomo onesto.

DANIEL *(Emozionato e imbarazzato.)* Arévalo…

FELIPE Sentimi bene. *(Dalla seconda quinta destra arriva lo* ZIO*.)*

LO ZIO Quella lì ha così tanto pantopon da spopolare tutta l'Australia, ma è impossibile che abbia avvelenato lei la signora Andrea, perché è più scema di una sagra di paese. Buonasera! Disturbo?

DANIEL Sì, sì che disturbi; vattene.

FELIPE No. Che resti pure.

DANIEL Ma, Arévalo…

FELIPE Può sentire anche lui; anzi, deve…

LO ZIO Ci mancherebbe. Se si parla di impicci di famiglia, certo che devo sentire… Sputi il rospo, Felipe…

DANIEL No! Non deve sentire; non può, Arévalo… È vero, sono stato un ladro. *(*FELIPE *ammutolisce e abbassa il capo.)*

LO ZIO Bum!

DANIEL E anche lui lo è.

LO ZIO Oddio! *(Si appresta a uscire e inizia prudentemente ad allontanarsi.)*

DANIEL E anche quello che ha detto di essere mio cugino. E pure il maggiordomo. Siamo tutti ladri professionisti, Arévalo. Adesso lo sa.

LO ZIO Ma che ti prende?

DANIEL Ora, se vuole, ci cacci di casa, o ci denunci al poliziotto che è qui per la morte della signora Andrea… Questi qui *(Indica lo* ZIO*)* il carcere se lo meritano eccome…

LO ZIO Oh Madonna…!

DANIEL E pure io! Il sentimento per Herminia avrei dovuto soffocarlo immediatamente.

FELIPE No, Juan.

DANIEL Mi chiamo Daniel. Juan Togores è un nome falso.

FELIPE Me duele que sea verdad lo que me habían dicho de ti; pero ahí se acaba todo. Por mi parte, yo, que nunca he sido ladrón profesional, no he sabido ser un hombre honrado, Juan…

DANIEL ¡Arévalo!

TÍO Señores, ¡qué familia!

FELIPE Mientras que tú, que has sido ladrón, llevas la honradez dentro y cada palabra tuya me lo confirma más. Y ellos *(Por el* TÍO*)*, ladrones también, ni siquiera son autores del robo que se ha cometido aquí…

TÍO ¡Alto allá! Cuidado, Felipe. Por lo mismo que a mí me daba en la nariz hace tiempo eso de que los ladrones somos gente honrada, necesito hacer una declaración previa: esa caja la he abierto yo.

FELIPE ¿Eh?

DANIEL *(Saltando; a* FELIPE*.)* ¡Ah! ¿Lo ve usted?

TÍO ¡Chist! Pero sin amontonarse… La he abierto yo, pero yo no he tocao lo que había dentro. La he abierto pa convencerme de que estaba vacía, de que la había *limpiao* la persona que yo me sé…

DANIEL ¿La persona que tú te sabes?

FELIPE ¿Y qué persona es ésa?

TÍO ¡Ah!, pero ¿se puede hablar?

DANIEL ¿Cómo no se va a poder hablar?

TÍO Pero ¿se puede hablar claro? Pues… Lo siento, Felipe. *(A* DANIEL*.)* Y a ti no te digo na, porque… ¿qué se va a esperar de una suegra?

FELIPE ¿Germana? ¿Ha sido Germana?

TÍO Con toda su cara…

DANIEL *(Indignado.)* ¿Qué estás diciendo, estúpido?

FELIPE Me lo figuraba.

DANIEL ¡No!

FELIPE Sí, me lo figuraba, y por eso hace tiempo que no me atrevía a confiarle la verdadera combinación de la caja.

DANIEL ¡Ah! Era por eso… Pero no me explico qué motivos podía tener ella para…

FELIPE Vas a explicártelo todo. Todo…, salvo las muchas cosas que yo mismo no puedo explicarme…

TÍO Ésas, a lo mejor, se las explico yo. Venga, cuente, Felipe…

FELIPE Sí, y de prisa… Porque el atentado del jardín volverá a repetirse; porque hay a quien le interesa que yo muera antes de que pueda decir a nadie lo que voy a decirles ahora…

TÍO Pues meta usted el nueve, Felipe, que yo ya estoy negro…

FELIPE Y lo mismo puede entrar otra bala por ese ventanal, que…

(En el jardín suenan dos tiros.)

TÍO ¡¡Zumba!! Ya está ahí.

FELIPE/DANIEL ¿Eh?

TÍO *(Se tira al suelo.)* ¡Agacharse y no correr, que la velocidad de la bala es superior a la del hombre!

DANIEL ¿Quién ha podido ser?

FELIPE Mi spiace che quello che mi hanno riferito sul tuo conto sia vero; ma chiudiamola qui. Quanto a me, anche se non ho mai fatto il ladro di professione, non sono stato capace di essere un uomo onesto, Juan…

DANIEL Arévalo!

LO ZIO Signori miei, che famiglia!

FELIPE Invece tu, che sei stato un ladro, sei onesto nel profondo e ogni tua parola me lo conferma. Quanto a loro *(Indicando lo* ZIO.*)*, anche se sono dei ladri, non sono gli autori del furto che è stato commesso qui…

LO ZIO Altolà, Felipe! Proprio perché già da tempo sospetto anch'io che noi ladri siamo gente onesta, devo fare una dichiarazione preliminare: la cassaforte l'ho aperta io.

FELIPE Eh?

DANIEL *(Con un sobbalzo; a* FELIPE.*)* Ah! Lo vede?

LO ZIO Ssh! Uno alla volta… L'ho aperta io, ma quello che c'era dentro non l'ho toccato. L'ho aperta per capire se era vuota, per vedere se la persona che dico io l'aveva *ripulita*…

DANIEL La persona che dici tu?

FELIPE E chi è questa persona?

LO ZIO Ah, ma posso parlare?

DANIEL Certo che puoi parlare!

LO ZIO Ma si può parlare chiaro? Beh… Mi dispiace, Felipe. *(A* DANIEL.*)* A te non ti dico niente, perché… che ci si può aspettare da una suocera?

FELIPE Germana? È stata Germana?

LO ZIO Ebbene sì…

DANIEL *(Indignato.)* Che dici, idiota?

FELIPE Non mi sorprende.

DANIEL Ma no!

FELIPE Sì, non mi sorprende, tanto che non ho mai voluto dirle la vera combinazione della cassaforte.

DANIEL Ah! Era per questo… Ma non capisco perché lei avrebbe dovuto…

FELIPE Ora capirai. Capirai ogni cosa… a eccezione di quello che nemmeno io so spiegarmi.

LO ZIO Per quello, forse, posso essere d'aiuto io. Forza, racconti, Felipe…

FELIPE Sì, e di corsa… Perché l'attentato dal giardino si ripeterà; c'è chi vuole che muoia prima di poter confessare a qualcuno quello che sto per dirvi…

LO ZIO Allora prema l'acceleratore, Felipe, che mi sono scocciato…

FELIPE Da un momento all'altro può arrivare un proiettile dalla vetrata, da un momen… *(Dal giardino si sentono due spari.)*

LO ZIO Ecco qua!! Ci risiamo.

FELIPE/DANIEL Eh?

LO ZIO *(Si butta a terra.)* Giù! Non correte! Tanto la velocità del proiettile è superiore a quella dell'uomo!

DANIEL Chi sarà stato?

FELIPE Alguien viene… *(Se abre la puerta de la izquierda y aparece* CASTELAR *con los pelos alborotados, respirando agitadamente y con una pistola en la mano.)*

TÍO ¡Atiza! Si es éste… *(Yendo hacia él.)* Oye tú, ¿quién tira?

DANIEL ¿Qué ocurre?

CASTELAR *(Precipitadamente.)* ¡Ta! ¡Ta! Mo tarutetes tetes, que se estiriciao esperigó…

TÍO ¡*Castelar*, no empieces! ¡Habla claro! *(Por el foro centro, el* PELIRROJO *rápidamente.)*

PELIRROJO ¿Qué ha sido? *(Por el segundo derecha,* EULALIA, *y detrás* ANTÓN.*)*

EULALIA ¡¡Ay, madre de mi alma!!

ANTÓN ¿Qué sucede? *(Por la izquierda superior,* GERMANA, *vistiendo aún de noche.)*

GERMANA ¿Qué es eso? ¿Más tiros?

TÍO *(Arrancándose un botón del chaleco y dándoselo a* CASTELAR.*)* ¡Toma este botón! ¡Échatelo a la boca y desembucha!

CASTELAR *(Obedeciendo.)* Gracias. ¡Na! ¡Decía que no es na! Que no se asusten ustedes, que el que ha tirao he sido yo, pero que no pasa na. Ha sido una falsa alarma.

GERMANA Vaya… Menos mal. *(Vuelve a irse por la izquierda superior.)*

CASTELAR Es que me he encontrao a uno… Bueno; ahora les contaré. En seguida vengo. Hasta ahora. *(Se va por la izquierda, cerrando. El* PELIRROJO *se va por el foro centro, y* ANTÓN *detrás de él.)*

EULALIA ¡¡Madre mía, qué día y qué noche!!

TÍO Pero ¿qué estará haciendo ése ahí fuera, a tiro limpio?

DANIEL *(A* FELIPE.*)* Hable usted, Arévalo.

TÍO Venga, sí. Felipe, hable usted.

FELIPE La historia es antigua y viene de dos años atrás.

TÍO Bueno, pero no la coja usté de demasiao atrás, que, a lo mejor, no nos da tiempo… *(*GERMANA *vuelve a aparecer en la izquierda superior.)*

GERMANA *(Desde la galería.)* Por cierto, Felipe, ¿no habrás tomado la medicina, verdad? Ahora bajo a dártela. *(Se va de nuevo.)*

TÍO ¡Cuando yo decía que no nos daba tiempo!…

FELIPE ¡Va a bajar! *(Al* TÍO.*)* ¡Cierre la caja y ponga el cuadro en su sitio! ¡Aprisa!

TÍO *(Corriendo a la derecha y obedeciendo.)* Na, que no nos enteramos…

FELIPE Y a ella no hay que decirle una palabra. Que no sospeche que lo sabemos. ¡Chist! Ahí viene… *(*GERMANA *sale de nuevo.)*

GERMANA *(Mientras baja la escalera hacia el primero derecha.)* Estaba figurándome que no la habías tomado aún… si no nos preocupásemos Herminia y yo, nunca tomarías a tiempo la dichosa medicina. Anda, ven, que eres como un chico pequeño…

FELIPE Ahí voy, Germana. *(*GERMANA *se va por el primero derecha.)*

DANIEL *(A* FELIPE.*)* ¿Me permite usted que le acompañe a tomar su medicina, Arévalo?

FELIPE Arriva qualcuno… *(La porta di sinistra si apre e appare* CASTELAR *con i capelli arruffati, il respiro affannato e una pistola in mano.)*

LO ZIO Ma guarda te! È questo qua… *(Va verso di lui.)* Senti, tu, chi ha sparato?

DANIEL Che succede?

CASTELAR *(A tutta velocità.)* Ni! Ni! Mon tataviti, checchiratotoio…

LO ZIO *Castelar*, non cominciamo! Parla come si deve! *(Dal fondo centrale, il* ROSCIO*, di corsa.)*

IL ROSCIO Che è stato? *(Dalla seconda quinta destra,* EULALIA*; dietro di lei* ANTÓN.*)*

EULALIA Oh, madre santa!!

ANTÓN Che è successo? *(Dalla laterale sinistra superiore,* GERMANA*, ancora in abito da sera.)*

GERMANA Che c'è? Hanno sparato di nuovo?

LO ZIO *(Si strappa un bottone del gilè e lo dà a* CASTELAR.*)* Prendi il bottone! Mettitelo in bocca e vuota il sacco!

CASTELAR *(Obbedisce.)* Grazie. Niente! Dicevo che non è niente! Di non spaventarvi, che sono stato io a sparare, ma non è successo niente. Un falso allarme.

GERMANA Ah… Menomale. *(Esce dalla laterale sinistra superiore.)*

CASTELAR È che ho visto uno e… Allora, adesso vi racconto. Torno subito. A tra poco. *(Se ne va da sinistra, chiudendo la porta. Il* ROSCIO *se ne va dal fondo centrale, e* ANTÓN *lo segue.)*

EULALIA Mamma mia, che giornata e che nottata!!

LO ZIO Che starà combinando quello là fuori, a colpi di pistola?

DANIEL *(A* FELIPE.*)* Parli, Arévalo.

LO ZIO Sì, forza, Felipe, parli.

FELIPE È una vecchia storia iniziata due anni fa.

LO ZIO Sì, ma non la prenda troppo alla lontana, perché mi sa che non c'è tempo… *(*GERMANA *ricompare dalla laterale sinistra superiore.)*

GERMANA *(Dal ballatoio.)* Felipe, non hai ancora preso la medicina, vero? Vengo giù a dartela. *(Se ne va di nuovo.)*

LO ZIO Lo dicevo che non c'era tempo!…

FELIPE Ora riscende! *(Allo* ZIO.*)* Chiuda la cassaforte e metta a posto il quadro! Svelto!

LO ZIO *(Va di corsa verso destra e obbedisce.)* E niente, non c'è verso di sapere…

FELIPE Con lei, nemmeno una parola. Non deve sospettare che sappiamo. Ssh! Arriva… *(*GERMANA *entra di nuovo in scena.)*

GERMANA *(Mentre scende le scale verso la prima quinta destra.)* Ero sicura che non l'avessi presa… se non fosse per me ed Herminia, non prenderesti mai la benedetta medicina all'ora giusta. Dai, vieni, che sei come un bambino…

FELIPE Eccomi, Germana. *(*GERMANA *esce dalla prima quinta destra.)*

DANIEL *(A* FELIPE.*)* Posso accompagnarla a prendere la medicina, Arévalo?

FELIPE ¿Cómo no? Pero ¿por qué ese capricho?

DANIEL No. Por nada, por nada… *(*FELIPE *se va por el primero derecha.)*

TÍO *(Deteniendo a* DANIEL*, que va a irse detrás.)* Bien hecho; tienes miedo de que envenenen a Felipe y que no pueda hablar, ¿verdá?

DANIEL ¡Ah! También tú lo has pensado…

TÍO ¡Hombre, claro! *(*DANIEL *se va por el primero derecha.)* Y eso que éste no está enterao de lo del Pantopón. *(La puerta de la izquierda se abre para dar paso al* CASTELAR *y a* MENÉNDEZ*. Este último va de nuevo en traje de calle, con gabardina y el sombrero en la mano. Se ha colocado unos bigotes postizos, negros como la tinta, de ésos de las verbenas, que se dan de puntapiés con el color de su propio pelo.)*

CASTELAR *(Al* TÍO*.)* Oye, tú. Fíjate en esto, haz el favor.

TÍO *(Aparte.)* ¡Aguanta! El *bofia*…

CASTELAR ¿Quién te parece a ti que es este señor, vamos a ver?

TÍO ¿Quién va a ser? El señor Menéndez, el policía.

CASTELAR *(A* MENÉNDEZ*.)* ¿Se convence? *(Al* TÍO*.)* ¿Y lo has reconocido en seguida?

TÍO En cuanto ha aparecido.

CASTELAR *(A* MENÉNDEZ*.)* ¿Lo ve usted? *(Al* TÍO*.)* Es que él se cree que va disfrazao.

TÍO Pero, hombre… *(Riéndose. A* MENÉNDEZ*.)* ¿Y qué motivos tiene usté pa creerse eso?

CASTELAR Claro que, gracias a que este señor se caracteriza, por lo mal que se caracteriza, es por lo que está respirando oxígeno todavía. Porque al verle merodear por el jardín he pensao que era el asesino frustrao de Felipe, he sacao la pistola, y si al tirar del gatillo no me doy cuenta de que era él, lo afeito en seco.

MENÉNDEZ *(Tirando el sombrero, quitándose los bigotes y sentándose desesperado.)* ¡Si no puede ser! ¡Si no puede ser! ¡Y lo que no puede ser, no puede ser!

TÍO ¿Pero qué pasa?

MENÉNDEZ ¡Que no sirvo! ¿No lo está usted oyendo? ¡Que hice oposiciones a la Policía porque como abogado me condenaban a muerte a todos los que defendía, y en esto también acabarán echándome del Cuerpo, porque tampoco para esto sirvo! ¿Ustedes conocen al inspector Beringola, el de la Brigada de Investigación?

TÍO *(Cambiando una mirada con* CASTELAR*.)* De oídas.

CASTELAR Eso. De oídas na más.

MENÉNDEZ Pues Beringola se ha empeñao en que sirvo y todo se le vuelve darme servicios, y yo, venga a hacer el ridículo. Llevo un año tirándome planchas. Este mes he metido la pata en el atraco de la calle de Silva y en el crimen de Puerta Cerrada. Y ahora aquí en el asunto de esta doña Andrea, que falleció hace seis meses y que ahora hemos tenido la denuncia de que murió asesinada, tampoco doy una… Vine esta mañana un momento; me puse de acuerdo con las dos doncellas para empezar las investigaciones esta noche, mezclándome con

FELIPE Certo! Ma perché vuoi venire anche tu?

DANIEL No. Niente, niente… *(*FELIPE *esce dalla prima quinta destra.)*

LO ZIO *(Trattiene* DANIEL*, che sta uscendo di scena.)* Bravo; hai paura che avvelenino Felipe e non possa parlare, vero?

DANIEL Ah! Ci hai pensato anche tu…

LO ZIO E certo! *(*DANIEL *esce dalla prima quinta destra.)* E pensare che ancora non sa del pantopon. *(La porta di sinistra si apre ed entrano* CASTELAR *e* MENÉNDEZ*, che indossa di nuovo l'abito da giorno e ha l'impermeabile e il cappello in mano. Si è messo dei baffi finti, neri come la pece, di quelli che si vedono nelle feste di paese, che fanno a cazzotti con il colore dei capelli.)*

CASTELAR *(Allo* ZIO*.)* Guarda chi c'è.

LO ZIO *(A parte.)* Caspita! La guardia…

CASTELAR Chi è secondo te, sentiamo?

LO ZIO Chi vuoi che sia? Il signor Menéndez, il poliziotto.

CASTELAR *(A* MENÉNDEZ*.)* Ha sentito? *(Allo* ZIO*.)* E l'hai riconosciuto subito?

LO ZIO Appena l'ho visto.

CASTELAR *(A* MENÉNDEZ*.)* Ha visto? *(Allo* ZIO*.)* Pensa di essersi camuffato.

LO ZIO Ma dai… *(Ridendo. A* MENÉNDEZ*.)* Come fa a pensare una cosa del genere?

CASTELAR È anche vero che, se ancora respira, è proprio perché si camuffa da schifo. Perché quando ho visto che gironzolava in giardino, ho pensato che fosse il mancato assassino di Felipe, ho preso la pistola e se, quando stavo per premere il grilletto, non mi rendevo conto che era lui, lo facevo secco.

MENÉNDEZ *(Getta il cappello, si toglie i baffi e si siede, disperato.)* Non può essere! Non può essere! E quello che non può essere, non può essere!

LO ZIO Che succede?

MENÉNDEZ Sono un buono a nulla! Si rende conto? Ho fatto il concorso in Polizia perché, quando ero avvocato, mi condannavano a morte tutti gli assistiti, e ora mi cacceranno anche dal Corpo, perché sono un buono a nulla pure in questo! Voi conoscete l'ispettor Beringola, quello della squadra investigativa?

LO ZIO *(Scambiando un'occhiata con* CASTELAR*.)* Per sentito dire.

CASTELAR Esatto. Solo per sentito dire.

MENÉNDEZ Insomma, Beringola è convinto che io sia bravo e non fa altro che assegnarmi casi, ma mi metto sempre in ridicolo. È un anno che faccio solo figuracce. Questo mese, ho preso una cantonata con la rapina in calle de Silva e col delitto di Puerta Cerrada. E ora con la storia di questa signora Andrea, morta sei mesi fa e di cui solo adesso è stato denunciato l'assassinio; non ne azzecco una… Sono passato qui stamattina, mi sono accordato con le domestiche per iniziare le indagini stasera, mescolato tra la servi-

la servidumbre y no hice más que llegar y presentarme a los dueños de la casa, como ustedes vieron, y ya me tiré la primera plancha.

TÍO ¿Pues qué plancha fue ésa?

MENÉNDEZ Que al presentarme y verles a ustedes echar a correr cuando yo dije que era policía, me creí que eran ustedes dos *chorizos*.

TÍO y CASTELAR. ¿Cómo?

MENÉNDEZ Bueno; quiero decir dos rateros; es que en nuestro argot a los rateros se les llama *chorizos*.

TÍO No, no… Si decimos que cómo fue eso de tomarnos a nosotros por rateros…

MENÉNDEZ Pues porque soy un despistado. Porque no sirvo.

TÍO Sus investigaciones sobre doña Andrea, ¿cómo van?

MENÉNDEZ No van de ninguna manera. ¡Pero si he perdido la noche en tonterías! Aquí debía estar Beringola, a ver si seguía diciendo que yo sirvo para policía. Después del resbalón con ustedes, se me metió en la cabeza desconfiar de los invitados a la cena…

TÍO ¿De los invitaos?

MENÉNDEZ Que me parecía que muchos de ellos tenían pinta de ladrones. *(El* CASTELAR *y el* TÍO *se miran.)* Y ya han visto ustedes: ni ladrones ni cosa que lo valga… Luego me dio la ventolera de que el que tenía facha de presidiable era el mayordomo. *(Nueva mirada de* CASTELAR *y el* TÍO*.)* ¡Otra plancha! Después se me metió entre ojos uno de los criados, ese guapito que llaman Antón. *(Nueva mirada entre* CASTELAR *y el* TÍO*.)* ¡Y nada! Hubo un rato que tuve la sospecha de que el doctor Laredo estaba enterado de algo en el asunto de doña Andrea… *(Vuelven a mirarse.)* ¡Nada tampoco! En fin: con decirles a ustedes que, al final, ya he desconfiado de la dueña de la casa… *(*CASTELAR *y el* TÍO *vuelven a mirarse.)*

TÍO *(A* CASTELAR*, aparte.)* ¡Chavó! La vista que tiene Beringola…

CASTELAR *(Aparte al* TÍO*.)* Como que menos mal que éste es un pesimista…

MENÉNDEZ *(Nuevamente desesperado.)* ¡Y mañana me llamará Beringola a su despacho, y me preguntará el resultado de mis primeras pesquisas en lo de doña Andrea!…

TÍO No se preocupe usté; nosotros le pondremos al tanto de muchos detalles de este asunto, que hemos averiguado por nuestra cuenta.

MENÉNDEZ ¿Ustedes? ¡No me digan más, que me lo estaba figurando! *(Alegremente.)* Por eso no tienen ustedes pinta de personas corrientes… ¡Ustedes son policías!

TÍO ¿Cómo?

CASTELAR ¡Anda, mi tía! *(Por el primero derecha aparece* GERMANA *y cruza la escena, yéndose por la izquierda superior.)*

MENÉNDEZ ¡Claro: como yo casi no conozco al personal! A ustedes les ha mandado aquí también Beringola para que me echasen una mano. Si es que se ha empeñado en que yo tenga un éxito… *(Dándoles la mano.)* Mucho gusto, compañeros y gracias anticipadas. Cuéntenme. Siéntense y cuéntenme…

tù, e appena sono arrivato e mi sono presentato ai padroni, come sapete, ho preso subito il primo granchio.

LO ZIO Di che parla?

MENÉNDEZ Quando mi sono presentato e vi siete messi a correre quando ho detto che ero un poliziotto, ho pensato che foste due *tagliaborse*.

LO ZIO e CASTELAR. Come?

MENÉNDEZ Scusate, volevo dire due ladruncoli; è che nel nostro gergo i ladruncoli li chiamiamo così.

LO ZIO No, no… Ci dica perché ci ha preso per due ladruncoli…

MENÉNDEZ Perché sono una frana. Un buono a nulla.

LO ZIO Come vanno le indagini sulla signora Andrea?

MENÉNDEZ Non vanno. Ho perso tutta la sera dietro a delle stupidaggini! Se qui c'era Beringola, voglio vedere se diceva ancora che sono bravo. Dopo la gaffe che ho fatto con voi, mi sono fissato che gli invitati alla cena fossero sospetti…

LO ZIO Gli invitati?

MENÉNDEZ Mi pareva che molti avessero l'aria di essere dei ladri. *(*CASTELAR *e lo* ZIO *si guardano.)* E, come avete visto, qui di ladri neanche l'ombra… Poi mi sono messo in testa che quello con la faccia da galera fosse il maggiordomo. *(Altro sguardo tra* CASTELAR *e lo* ZIO*.)* Altro granchio! Poi ho preso di mira uno dei camerieri, quello spaccone di nome Antón. *(Altro sguardo tra* CASTELAR *e lo* ZIO*.)* E niente! Per un momento, ho sospettato che il dottor Laredo sapesse qualcosa della storia della signora Andrea… *(Si guardano di nuovo.)* E invece niente! Insomma: vi dico solo che alla fine ho sospettato anche della padrona di casa… *(*CASTELAR *e lo* ZIO *si guardano ancora.)*

LO ZIO *(A* CASTELAR*, a parte.)* Cacchio! Ci vede lungo Beringola…

CASTELAR *(A parte allo* ZIO*.)* E menomale che questo qua è un pessimista…

MENÉNDEZ *(Sempre disperato.)* Domani Beringola mi convocherà nel suo ufficio per sapere i primi risultati delle indagini sul caso della signora Andrea!…

LO ZIO Stia tranquillo; le daremo molti dettagli della faccenda che abbiamo scoperto per conto nostro.

MENÉNDEZ Per conto vostro? Non dite altro, lo sapevo! *(Con gioia.)* Ecco perché non avete l'aria di persone qualunque… Siete poliziotti!

LO ZIO Come?

CASTELAR Questa poi… *(Dalla prima quinta destra entra* GERMANA *e attraversa la scena, uscendo dal laterale sinistro superiore.)*

MENÉNDEZ Ma certo… È che io non conosco quasi nessuno del personale! Vi ha mandati qui Beringola per darmi una mano. Vuole a tutti costi che ci azzecchi… *(Stringe loro la mano.)* Piacere, colleghi, e grazie in anticipo. Ditemi tutto. Sedetevi e ditemi tutto…

TÍO *(Aparte a* CASTELAR*.)* Pues tenía él razón: Beringola no ve tres en un burro.

CASTELAR *(Aparte al* TÍO*.)* Beringola es un idiota. *(Por el primero derecha salen* DANIEL *y* FELIPE*.)*

FELIPE *(A* MENÉNDEZ*.)* Ya era hora de que se le viera, señor Menéndez. ¿Dónde se ha metido usted?

TÍO Andaba por el jardín, de pesquisas.

FELIPE Está usted enterado de que, según todos los indicios, antes me han disparado a través de ese ventanal.

MENÉNDEZ Sí, señor. Yo no he visto nada, pero ya me ha contado lo ocurrido este compañero. *(Por* CASTELAR*.)*

DANIEL *(Estupefacto.)* ¿Qué?

FELIPE *(Extrañado.)* ¿Compañero?

TÍO *(Aparte a* CASTELAR*.)* Felipe sabe ya quiénes somos. Ha *cantao* Daniel.

CASTELAR *(Aparte.)* ¿Es posible?

FELIPE ¿Ha dicho usted *compañero*, Menéndez?

MENÉNDEZ Sí. Estos amigos son policías también, señor Arévalo.

FELIPE ¿Se lo han comunicado ellos a usted?

MENÉNDEZ No, señor. Pero lo he adivinado yo…

FELIPE *(Sonriendo.)* ¡Ya! *(A* DANIEL*. Aparte, por* MENÉNDEZ*.)* Creo que no se trata de Sherlock Holmes.

CASTELAR *(Al* TÍO*.)* ¿Y por qué no nos denuncia Felipe?

TÍO *(Aparte a* CASTELAR*.)* Porque ha descubierto que los ladrones somos gente honrada… Hay que partirse el pecho por él, *Castelar*. *(Alto. A* FELIPE*.)* Desde luego que, dispuestos a ayudar al señor Menéndez pa que usté no pase las morás, sí que estamos. Y trabajar ya hemos trabajao lo nuestro. Por lo pronto, yo puedo advertir que doña Andrea murió envenenada con Pantopón.

FELIPE ¿Qué?

DANIEL ¿Con Pantopón?

TÍO Y que el asesino fue uno de la casa que cogió el Pantopón del cuarto de la doncella llorique. Y digo yo: el que es capaz de matar una vez es capaz de matar dos. ¿No será el asesino de doña Andrea el mismo que ha tirao hoy contra usté? ¿Y no habrá tirao contra usté el mismo que ha robao la caja?

DANIEL ¿Qué dices? ¿Estás loco?

MENÉNDEZ *(A* CASTELAR*.)* Oiga usted… ¿Pero han robado la caja?

CASTELAR Sí, señor… Por desgracia… pa todos.

MENÉNDEZ ¡Estando yo aquí, y sin que yo me entere!

CASTELAR ¡Ya ve usté lo que son las cosas! De esta hecha, pierde la fe en usté hasta Beringola.

FELIPE *(A* DANIEL*, refiriéndose al* TÍO*.)* No está loco, Juan. Por el contrario, su hipótesis es también la mía. En la caja había ciento sesenta mil duros en dinero y valores y un testamento a favor de Herminia…

DANIEL ¿El testamento de usted?

LO ZIO *(A parte a* CASTELAR.*)* Aveva ragione lui: Beringola non capisce un'acca.

CASTELAR *(A parte allo* ZIO.*)* Beringola è un idiota. *(Dalla prima quinta destra entrano* DANIEL *e* FELIPE.*)*

FELIPE *(A* MENÉNDEZ.*)* Finalmente eccola qui, signor Menéndez. Dove si era cacciato?

LO ZIO Gironzolava in giardino, per le indagini.

FELIPE Saprà che, in base agli indizi, prima mi hanno sparato da quella vetrata.

MENÉNDEZ Sì, signore. Io non ho visto niente, ma questo collega mi ha già detto tutto. *(Indicando* CASTELAR.*)*

DANIEL *(Stupito.)* Che?

FELIPE *(Meravigliato.)* Collega?

LO ZIO *(A parte a* CASTELAR.*)* Felipe sa chi siamo. Daniel ha *cantato*.

CASTELAR *(A parte.)* Che mi dici?

FELIPE Ha detto *collega*, Menéndez?

MENÉNDEZ Sì. Questi due amici sono anche loro poliziotti, signor Arévalo.

FELIPE Gliel'hanno detto loro?

MENÉNDEZ No, signore. Ci sono arrivato da solo…

FELIPE *(Sorridendo.)* Già! *(A* DANIEL. *A parte, riferendosi a* MENÉNDEZ.*)* Direi che non abbiamo a che fare con Sherlock Holmes.

CASTELAR *(Allo* ZIO.*)* E perché Felipe non ci denuncia?

LO ZIO *(A parte a* CASTELAR.*)* Perché ha capito che noi ladri siamo gente onesta … Dobbiamo farci in quattro per lui, *Castelar. (Ad alta voce. A* FELIPE.*)* Naturale che siamo disposti ad aiutare il signor Menéndez, per evitare che lei se la veda brutta. E il nostro lavoro già l'abbiamo fatto. Tanto per cominciare, posso dire che la signora Andrea è stata avvelenata col pantopon.

FELIPE Che?

DANIEL Col pantopon?

LO ZIO E che l'assassino vive in questa casa e ha preso il pantopon dalla stanza della cameriera frignona. E io dico che chi ha ammazzato una volta, può farlo anche una seconda. Non sarà stato l'assassino della signora Andrea a spararle? E quello che ha sparato non sarà lo stesso che ha ripulito la cassaforte?

DANIEL Che dici? Sei matto?

MENÉNDEZ *(A* CASTELAR.*)* Mi faccia capire… Hanno rubato il contenuto della cassaforte?

CASTELAR Sì, signore… Per disgrazia… di tutti.

MENÉNDEZ Mentre ero qui… e senza accorgermi di nulla!

CASTELAR Pensi un po'! Stavolta, perfino Beringola perde fiducia in lei.

FELIPE *(A* DANIEL*, riferendosi allo* ZIO.*)* Non è matto, Juan. Al contrario, la sua ipotesi è anche la mia. Nella cassaforte c'erano centosessantamila *duros* in banconote e titoli e un testamento a favore di Herminia…

DANIEL Il suo testamento?

TÍO *(Interviniendo.)* No. El testamento de don Rodrigo.
FELIPE Eso es. Es el de Rodrigo.
DANIEL *(Al* TÍO.*)* ¿Y tú cómo sabes?
CASTELAR *(A* MENÉNDEZ*, por el* TÍO.*)* Es un policía imponente…
MENÉNDEZ *(A* CASTELAR.*)* Ya lo veo… ¿Cómo se llama?
CASTELAR Lopetegui. Edelmiro Lopetegui.
FELIPE *(A* DANIEL.*)* Andrea, que llevaba varios años aquí, estaba enterada de la existencia del testamento de Rodrigo.
TÍO ¡Eso, eso! ¡Cuente, Felipe! ¡Pero aprisa, antes de que ocurra algo! ¡Tú! *(Al* CASTELAR.*)* ¡Vigila pa allá! ¡Con los ojos bien abiertos! *(El ventanal.)* ¡Tú! *(A* DANIEL.*)* ¡Mirando pa la escalera! ¡Usté! *(A* MENÉNDEZ.*)* ¡Vigilando ese lao! *(El foro.)*
MENÉNDEZ Sí, señor Lopetegui.
TÍO ¿Lopetegui? Y yo miraré pa allá. *(A la derecha. Aparte.)* ¿A qué vendrá eso de Lopetegui? *(A* FELIPE.*)* Vamos. Felipe, hable usté yendo al grano. ¿Decía usted que Andrea estaba enterada del testamento?…
FELIPE Sí. Rodrigo, al morir, le dejó a Herminia toda su fortuna, haciéndome a mí depositario de ella y del testamento, y Andrea lo sabía. Yo…, débil para rechazar malos consejos, hice uso de gran parte de esa fortuna…, hasta que me di cuenta de que la persona que me aconsejaba era indigna… *(Se tapa el rostro con las manos.)*
TÍO *(Aparte, a los demás.)* Se refiere a su mujer…
DANIEL ¿A su mujer?
MENÉNDEZ Pero usted, señor Arévalo, debió reaccionar mucho antes contra una persona que le empujaba a desposeer a su propia hija.
FELIPE Es que Herminia no es hija nuestra.
DANIEL ¿Cómo?
TÍO ¡Arrea!
CASTELAR ¡Estas familias así me entusiasman! Porque como mi tío Emilio…
TÍO ¡Cállate tú ahora con tu tío Emilio! Venga, de prisa, Felipe, que me parece que estamos llegando a lo gordo… *(La escena queda a oscuras de pronto.)*
TODOS ¿Eh?
DANIEL ¿Qué es eso?
TÍO ¡Rodear a Felipe! ¡Rodear a Felipe!
DANIEL ¡Luz! ¡Luz! *(Vuelve a encenderse la luz. En el foro, de pie, se halla el* PELIRROJO.*)* ¿Eres tú el que ha apagado?
PELIRROJO No, señor. Es que la llave está floja, y a veces se apaga sola. Venía a decir a los señores que el champán está servido.
DANIEL Bien. Ahora vamos. Retírate.
PELIRROJO Sí, señor. *(Se va por el foro.)*
DANIEL *(Con el rostro grave.)* Abrevie, Arévalo.
TÍO Sí, Felipe. Haga usté el favor de sintetizar, que esto se pone feo.

LO ZIO *(Interviene.)* No. Il testamento del signor Rodrigo.
FELIPE Esatto. Quello di Rodrigo.
DANIEL *(Allo* ZIO.*)* E tu come lo sai?
CASTELAR *(A* MENÉNDEZ, *riferendosi allo* ZIO.*)* È un poliziotto formidabile…
MENÉNDEZ *(A* CASTELAR.*)* Lo vedo… Come si chiama?
CASTELAR Lopetegui. Edelmiro Lopetegui.
FELIPE *(A* DANIEL.*)* Andrea, che era con noi da anni, sapeva del testamento di Rodrigo.
LO ZIO Giusto, ecco! Ci racconti, Felipe! Ma in fretta, prima che succeda qualcosa! Tu! *(A* CASTELAR.*)* Fa' la guardia di là! Occhi aperti! *(La vetrata.)* Tu! *(A* DANIEL.*)* Di guardia sulle scale! Lei! *(A* MENÉNDEZ.*)* Di guardia di là *(Il fondo.)*
MENÉNDEZ Sì, signor Lopetegui.
LO ZIO Lopetegui? Io controllo da quella parte. *(A destra. A parte.)* Ora cos'è questa storia di Lopetegui? *(A* FELIPE.*)* Forza. Felipe, parli e vada al sodo. Diceva che Andrea sapeva del testamento?…
FELIPE Sì. Quando è morto, Rodrigo ha lasciato a Herminia tutta la sua fortuna, designando me come depositario di quest'ultima e del testamento, e Andrea lo sapeva. Ed io… che non ho saputo rifiutare cattivi consigli, ho speso buona parte di questa fortuna… fin quando ho capito che la persona che mi consigliava era in mala fede… *(Si copre il viso con le mani.)*
LO ZIO *(A parte, agli altri.)* Parla della moglie…
DANIEL La moglie?
MENÉNDEZ Signor Arévalo, lei avrebbe dovuto rifiutarsi molto prima di assecondare una persona che la spingeva a privare dei suoi beni la sua stessa figlia.
FELIPE Ma Herminia non è nostra figlia.
DANIEL Come?
LO ZIO Caspiterina!
CASTELAR Le famiglie così mi appassionano proprio! Dovete sapere che mio zio Emilio…
LO ZIO Piantala di parlare di tuo zio Emilio! Forza, faccia presto, Felipe, che mi pare che stiamo arrivando al sodo… *(Di colpo, sulla scena cala il buio.)*
TUTTI Eh?
DANIEL Che è stato?
LO ZIO Tutti intorno a Felipe! Tutti intorno a Felipe!
DANIEL Luce! Luce! *(La luce si riaccende. Sul fondo, in piedi, il* ROSCIO.*)* Hai spento tu la luce?
IL ROSCIO No, signore. Ma l'interruttore è difettoso, e la luce a volte si spegne da sola. Venivo a comunicarvi che lo champagne è servito.
DANIEL Bene. Veniamo subito. Puoi ritirarti.
IL ROSCIO Sì, signore. *(Esce dal fondo.)*
DANIEL *(Con espressione preoccupata.)* Tagli corto, Arévalo.
LO ZIO Sì, Felipe. Faccia una sintesi, per cortesia, che qui si mette male.

FELIPE Cuando Andrea supo que yo había dispuesto de la fortuna legada por Rodrigo, habló de decírselo a Herminia. Germana y yo tuvimos con Andrea una escena terrible, y aquella noche Andrea enfermó para morir en el hospital a las pocas horas.

TÍO ¡Está bien claro! Pantoponada pa que no hablase…

DANIEL *(A* FELIPE.*)* ¿Y por qué don Rodrigo le dejó su fortuna a Herminia?

FELIPE Porque Rodrigo era hermano de su madre. Y la madre de Herminia… *(*FELIPE*, de pronto, se desploma en el sillón.)*

TÍO ¡Felipe! ¡Felipe!

DANIEL ¿Qué le pasa? ¿Qué es esto?

TÍO ¡¡El Pantopón!! ¡¡El Pantopón!! ¡Lo han pantoponao, como a doña Andrea, pa que no hable!

DANIEL ¿Pero cuándo?

TÍO Cuando ha tomao la medicina. ¡Lo han pantoponao delante de tus narices!

DANIEL Entonces, ¿ha sido ella?

MENÉNDEZ *(Que se había puesto a observar a* FELIPE*. Al* TÍO.*)* Creo que tiene usted razón. ¡Esto es una intoxicación, señor Lopetegui!

TÍO ¡Y dale con Lopetegui!

CASTELAR Hay que acostarlo. *(Llevan a* FELIPE *hacia el primero derecha.)*

MENÉNDEZ ¡Y llamar a un médico!

DANIEL Ayúdeme, Menéndez. Yo telefonearé al doctor Laredo. Avisadle a Herminia lo que ocurre. Está arriba, en sus habitaciones.

TÍO *(A* CASTELAR.*)* ¡Anda tú! *(*CASTELAR *se va corriendo por el foro izquierda superior. A* DANIEL.*)* Y tú dame la llave de aquella puerta. *(La izquierda.* DANIEL *le da un llavero que se quita. Ambos se llevan a* FELIPE *por el primero derecha. El* TÍO *va a la izquierda y cierra la puerta con llave. A* MENÉNDEZ*, que ha vuelto a salir del primero derecha.)* He cerrao pa que no salga de aquí ni una rata.

MENÉNDEZ Bien hecho.

TÍO Y ahora venga usté conmigo. Vamos a coger por nuestra cuenta a la dueña de la casa. La clave de todo la tiene ella.

MENÉNDEZ Creo lo mismo, señor Lopetegui.

TÍO Pero antes de na, ¿me quiere usté hacer el favor de decir por qué tiene que llamarme a mí Lopetegui? *(Por el segundo derecha,* EULALIA*, llorando más que nunca y corriendo a todo correr. Viene asustadísima.)*

EULALIA ¡Señor! ¡Señora! ¡Señor Menéndez! ¡¡Madre del alma!! ¡Virgen del Carmen!

TÍO ¿Qué es eso?

EULALIA ¡Vengan ustedes! ¡Bajen ustedes! ¡Ay madre de mi corazón, ya no me faltaba más que esto!…

MENÉNDEZ ¿Pero qué ocurre?

EULALIA ¡Abajo! ¡La otra doncella! ¡La Adelcisa!

TÍO ¿Qué?

FELIPE Quando Andrea seppe che avevo speso la fortuna lasciata da Rodrigo, disse che avrebbe detto tutto a Herminia. Tra Andrea, Germana e me ci fu una scenata tremenda, e quella notte Andrea si sentì male e morì in ospedale poche ore dopo.

LO ZIO È chiaro! Pantoponata per farla tacere…

DANIEL *(A* FELIPE*.)* E perché il signor Rodrigo ha lasciato la sua fortuna a Herminia?

FELIPE Perché Rodrigo era il fratello della madre. E la madre di Herminia… *(*FELIPE*, di colpo, si accascia sulla poltrona.)*

LO ZIO Felipe! Felipe!

DANIEL Che le succede? Cos'ha?

LO ZIO Il pantopon!! È stato il pantopon!! L'hanno pantoponato, come la signora Andrea, per farlo tacere!

DANIEL Ma quando?

LO ZIO Quando ha preso la medicina. L'hanno pantoponato sotto al tuo naso!

DANIEL Allora, è stata lei?

MENÉNDEZ *(Che stava osservando* FELIPE*. Allo* ZIO*.)* Lei ha ragione. È un'intossicazione, signor Lopetegui!

LO ZIO Ancora con questo Lopetegui!

CASTELAR Mettiamolo steso. *(Portano* FELIPE *verso la prima quinta destra.)*

MENÉNDEZ Chiamate un medico!

DANIEL Mi aiuti, Menéndez. Telefono al dottor Laredo. Avvertite Herminia. È di sopra, nelle sue stanze.

LO ZIO *(A* CASTELAR*.)* Vai! *(*CASTELAR *se ne va di corsa dal fondo sinistro superiore. A* DANIEL*.)* E tu dammi la chiave di quella porta. *(Quella a sinistra.* DANIEL *gli dà un portachiavi. Portano via* FELIPE *dalla prima quinta destra. Lo* ZIO *va a sinistra e chiude la porta a chiave. A* MENÉNDEZ*, che è rientrato in scena dalla prima quinta destra.)* Ho chiuso, così da qui non esce nemmeno un topolino.

MENÉNDEZ Ben fatto.

LO ZIO E ora venga con me. Andiamo ad acciuffare la padrona di casa. La chiave di tutto è lei.

MENÉNDEZ Sono d'accordo, signor Lopetegui.

LO ZIO Ma prima, mi farebbe il favore di dirmi perché mi chiama Lopetegui? *(Dalla seconda quinta destra,* EULALIA*, che piange come non mai e corre a tutta velocità. È terrorizzata.)*

EULALIA Signore! Signora! Signor Menéndez! Madre santa!! Madonna del Carmine!

LO ZIO Che c'è?

EULALIA Venite! Scendete! Oh, Signore benedetto, ci mancava solo questa!…

MENÉNDEZ Che succede?

EULALIA Di sotto! L'altra domestica! Adelcisa!

LO ZIO Cosa?

EULALIA ¡Que está en su cuarto atada y amordazada!
TÍO ¿Atada y amordazada?
EULALIA ¡Y como está atada, no puede moverse! ¡Y como está amordazada, no puede hablar!
TÍO ¡Claro!
MENÉNDEZ ¡Ahí voy! *(Se va por el segundo derecha.)*
EULALIA ¡¡Madre del alma, me tendré que ir de esta casa!!
TÍO Adonde vas a ir ahora mismo es a la alcoba del señor, que pueden necesitarte hasta que llegue el médico.
EULALIA ¿El médico? ¡Dios mío! ¿Pues qué ocurre?
TÍO ¡Arrea y no preguntes, que la cosa no está pa interviús!
EULALIA Sí, señor; sí, señor. ¡Madre mía! ¿Y quién será Interviús? *(Se va por el primero derecha. Por el foro izquierda superior,* CASTELAR.*)*
CASTELAR *(Al* TÍO*, desde arriba.)* ¡*Tío*!
TÍO ¿Qué pasa?
CASTELAR ¡¡Aquí no hay nadie!!
TÍO ¿Cómo?
CASTELAR Que aquí no está la mujer de Daniel. ¡Que se ha evaporao!
TÍO ¡¡Ay, mi madre!! *(Llamando hacia dentro por el primero derecha.)* ¡Daniel! *(Yendo hacia la escalera. Al* CASTELAR.*)* ¿Pero estás seguro? ¿Has mirado bien?
DANIEL *(Apareciendo por el primero derecha.)* ¿Qué ocurre?
TÍO Que tu mujer ha desaparecido, Daniel. ¡Que esto es la oca!
DANIEL *(Corriendo a la escalera.)* ¡No es posible! Tiene que estar ahí…
TÍO Eso le digo yo a éste… ¿No estará por algún rincón, *Castelar*?
CASTELAR Hombre, una mujer no es una aspirina… *(Se van los tres por el foro izquierda superior. La puerta del foro izquierda inferior se abre y* HERMINIA *asoma la cabeza. Examina la escena y habla hacia adentro.)*
HERMINIA Sal. No hay nadie. Ahora puedes irte. *(Por el foro izquierda inferior sale* TERESA*, vistiendo como en el primer acto. Tiene unos cuarenta y cinco años y restos de una gran belleza.)*
TERESA Sí. Me voy y para no volver nunca.
HERMINIA Eso no. ¡Eso no!
TERESA Sí. Eso sí, Herminia. Mucho me ha costado atreverme a decírtelo, pero ya lo sabes todo. Hasta ahora te dije que tu madre había muerto y que Andrea vivía y era yo. Ahora ya sabes que a Andrea la mataron por querer defender tu herencia y que yo soy esa madre inconfesable de la que tanto hemos hablado.
HERMINIA ¡Pero yo no te reprocho nada! Ni te lo reprocharía nunca…
TERESA Ya lo sé, y por eso me duele aún más esta separación definitiva. Pero es ineludible. He cometido grandes faltas y he pagado ya algunas en tantos años de no verte ni abrazarte, y en los años que aún viva pagaré las demás. Antes no pude dejarte la

EULALIA È in camera sua legata e imbavagliata!
LO ZIO Legata e imbavagliata?
EULALIA Sì, e non può muoversi perché è legata! E non può parlare perché è imbavagliata!
LO ZIO Non mi dire!
MENÉNDEZ Arrivo! *(Esce dalla seconda quinta destra.)*
EULALIA Madre santa, io devo andarmene da questa casa!!
LO ZIO Ora l'unico posto dove devi andare è in camera da letto del signore, che può avere bisogno di te finché non arriva il medico.
EULALIA Il medico? Oddio! Che succede?
LO ZIO Sbrigati e non fare domande, che non è aria di *interviù*!
EULALIA Sì, signore; sì, signore. Mamma mia! Chi sarà questo Interviù? *(Se ne va dalla prima quinta destra. Dal fondo sinistro superiore,* CASTELAR.*)*
CASTELAR *(Allo* ZIO*, da sopra.) Zio*!
LO ZIO Che c'è?
CASTELAR Qui non c'è nessuno!!
LO ZIO Come?
CASTELAR Qui la moglie di Daniel non c'è. Si è volatilizzata!
LO ZIO Oddio!! *(Chiama qualcuno fuori scena dalla prima quinta destra.)* Daniel! *(Va verso la scala. A* CASTELAR.*)* Ma sei sicuro? Hai guardato bene?
DANIEL *(Entrando dalla prima quinta destra.)* Che c'è?
LO ZIO Tua moglie è sparita, Daniel. Questo è il colmo!
DANIEL *(Corre verso la scala.)* Non è possibile! Dev'essere lì…
LO ZIO Ho detto la stessa cosa a questo qua… Possibile che non sta da nessuna parte, *Castelar*?
CASTELAR Insomma, una donna non è mica un'aspirina… *(Escono tutti e tre dal fondo sinistro superiore. La porta del fondo sinistro inferiore si apre ed* HERMINIA *si affaccia. Esamina la situazione e parla con qualcuno fuori scena.)*
HERMINIA Vieni. Non c'è nessuno. Ora te ne puoi andare. *(Dal fondo sinistro inferiore appare* TERESA*, vestita come nel primo atto. Ha circa quarantacinque anni e in lei ci sono tracce di un'antica bellezza.)*
TERESA Sì. Me ne vado e non tornerò più.
HERMINIA No. Ti prego!
TERESA Sì, Herminia. Mi è costato molto dirti la verità, ma adesso sai tutto. Finora ti ho detto che tua madre era morta, che Andrea era viva e che ero io. Ora sai che Andrea è stata uccisa perché voleva difendere la tua eredità e che la madre inconfessabile di cui tanto abbiamo parlato sono io.
HERMINIA Ma io non ti biasimo! Non lo farei mai…
TERESA Lo so, e per questo la nostra separazione definitiva fa ancora più male. Ma è inevitabile. Ho fatto grandi errori e alcuni li ho già pagati nei lunghi anni in cui non ho potuto vederti e abbracciarti, e gli altri li pagherò per il resto della vita. Prima, non ho potuto la-

combinación de la caja en el garaje, en el interior del coche grande, como convinimos, pero ahí la tienes ya. Es la misma de ayer, tres-once-cuarenta, porque anoche, contra su costumbre, Felipe no la cambió. Se conoce que esta vez no temía que la averiguase Germana…

HERMINIA ¿Y esa mujer, por qué se comporta así con él?

TERESA Es su ángel malo, porque Arévalo tiene buen corazón. Ha hecho de padre contigo. Y lo hubiera sido realmente si yo no hubiese tenido también mi ángel malo. ¡Guárdate de él, Herminia! Porque mi ángel malo también es el tuyo. Debía ser tu mejor amigo, y es tu enemigo mayor. No lo olvides.

HERMINIA No lo olvidaré nunca.

TERESA Y ahora, adiós. Apodérate de lo de la caja sin ningún escrúpulo: es el resto de lo que mi hermano te legó. Y puesto que no quieres explicarle a tu marido la verdad de mi vida y de la de tu padre…

HERMINIA ¡No, no, qué vergüenza! *(Transición; con conmiseración.)* ¡Pero perdóname…! Quiero decir que prefiero que Juan siga viviendo en el engaño en que me conoció…

TERESA Yo también lo prefiero *(Va a la puerta de la izquierda)*; pero, por asegurarte la dicha, hubiera sido capaz de pedirle perdón de rodillas.

HERMINIA ¡Madre!

TERESA *(Sonriendo.)* Después de oírte esa palabra, ya me voy contenta. *(Va a abrir; la puerta no cede.)* Está cerrada con llave… Llama a Peter; él me abrió antes…

HERMINIA No. Ven aquí otra vez. *(La lleva al foro izquierda inferior.)* Esperaremos a…

PELIRROJO ¡Chist! ¡No entren ahí!

TERESA/HERMINIA ¿Eh?

PELIRROJO *(Señalando a la puerta.)* ¿No oyen? *(A* HERMINIA.*)* Están ahí su marido y los otros. Han entrado por arriba, buscándola a usted, y han descubierto la escalera condenada que une las dos habitaciones. ¡Van a salir! Vayan por aquí. *(El segundo derecha. A* HERMINIA*, por* TERESA.*)* Sáquela usté por la puerta de la servidumbre. Y, de paso, pueden recoger en mi cuarto unas ropas de doña Andrea que encontré antes ahí, y que no me explico cómo…

TERESA Me las olvidé yo. Fueron las ropas con que Andrea llegó al hospital y eran mi disfraz, porque hasta hoy no le he descubierto a mi hija quién soy, Peter; te quedo muy agradecida por tu ayuda y por tu silencio.

PELIRROJO Señora, para mí una madre es lo más importante del mundo, y mi silencio con el señor era lo natural…

HERMINIA ¡Que van a venir!

PELIRROJO Sí. De prisa… De prisa… *(*HERMINIA *y* TERESA *se van por el segundo derecha. Por el foro centro,* ANTÓN*, con el revólver en la mano.)*

sciarti la combinazione della cassaforte in garage, dentro l'automobile grande, come avevamo pattuito, ma adesso ce l'hai. È la stessa di ieri, tre-undici-quaranta, perché ieri sera, diversamente dal solito, Felipe non l'ha cambiata. Si vede che stavolta non ha avuto paura che Germana la scoprisse…

HERMINIA E quella donna, perché si comporta così con lui?

TERESA È il suo angelo cattivo, perché Arévalo è uomo di buon cuore. Ti ha fatto da padre. E lo sarebbe stato davvero se non avessi avuto anch'io il mio angelo cattivo. Sta alla larga da lui, Herminia! Perché il mio angelo cattivo è anche il tuo. Dovrebbe essere il tuo migliore amico, e invece è il tuo peggior nemico. Non te ne dimenticare.

HERMINIA Mai.

TERESA E ora, addio. Prendi il contenuto della cassaforte senza farti scrupoli: è ciò che resta del lascito di mio fratello. E visto che non vuoi dire a tuo marito la verità sulla storia mia e di tuo padre…

HERMINIA No, no, che vergogna! *(Cambio di tono, ora compassionevole.)* Perdonami…! Ma preferisco che Juan continui a vivere nella convinzione che io sia quella che ha conosciuto…

TERESA Anch'io lo preferisco *(Va alla porta di sinistra)*; ma, per farti felice, gli avrei chiesto perdono in ginocchio.

HERMINIA Madre!

TERESA *(Sorridendo.)* Ora che mi hai chiamata così, me ne vado contenta. *(Cerca di aprire la porta, invano.)* È chiusa a chiave… Chiama Peter; prima mi ha aperto lui…

HERMINIA No. Vieni qui. *(La porta verso il fondo sinistro inferiore.)* Aspetteremo che…

IL ROSCIO Ssh! Non entrate lì dentro!

TERESA/HERMINIA Eh?

IL ROSCIO *(Indicando la porta.)* Non lo sentite? *(A* HERMINIA*.)* Dentro ci sono suo marito e gli altri. Sono passati da sopra per venire a cercarla, e hanno scoperto la scala che unisce le due stanze. Stanno arrivando! Uscite di qua. *(La seconda quinta destra. A* HERMINIA*, riferendosi a* TERESA*.)* La faccia uscire dalla porta di servizio. E, già che ci siete, potete prendere dalla mia camera i vestiti della signora Andrea che ho trovato ieri lì dentro e che non mi spiego come…

TERESA Li ho lasciati io. Sono le cose che indossava Andrea quando arrivò in ospedale ed erano il mio travestimento, perché ho rivelato a mia figlia chi sono solo oggi, Peter; ti ringrazio per il tuo aiuto e per il tuo silenzio.

IL ROSCIO Signora, per me non c'è nulla di più importante al mondo di una madre, e il mio silenzio è la cosa più naturale…

HERMINIA Arrivano!

IL ROSCIO Sì. Muoviamoci… Presto… *(*HERMINIA *e* TERESA *escono dalla seconda quinta destra. Dal fondo centrale,* ANTÓN*, con il revolver in mano.)*

ANTÓN *(Al* PELIRROJO.*)* Eso te digo yo… ¡De prisa! ¡Dame lo de la caja!
PELIRROJO ¿Lo de la caja?
ANTÓN No trates de ganar tiempo. Lo has robado tú. Ya sé que trabajas para Díaz y que piensas repartirlo con él. Pero estoy yo por medio. ¡Decídete pronto, o…! *(Se abre la puerta del foro izquierda inferior y salen a todo correr* DANIEL*, el* TÍO *y* CASTELAR*.* ANTÓN *se guarda rápidamente el revólver.)*
TÍO ¡Habrá salido por aquí!
DANIEL Sí. Pero ¿por qué ha salido por aquí? *(Al* PELIRROJO *y* ANTÓN.*)* ¿Habéis visto a la señorita?
ANTÓN Yo no, señor.
PELIRROJO Ni yo. *(Dentro, en la izquierda superior, se oye un estridente grito de terror de* GERMANA.*)*
TÍO ¿Qué es eso?
CASTELAR ¿Qué pasa ahora?
DANIEL ¡Es arriba! ¡Vamos! *(Seguido del* PELIRROJO *y de* ANTÓN*, se lanzan por la escalera, y hacen mutis los tres por la izquierda superior.)*
CASTELAR ¡¡Y nos parecía mucho tomate el de antes, *Tío*!!
TÍO ¡Chist! ¡Calla! ¡Mira! *(Señala al ventanal, al través del cual se ve la lucecita de una linterna eléctrica que se mueve.)* Alguien anda por el jardín…
CASTELAR ¡Ese es el que ha tirao contra Felipe! ¡Me juego la cara!
TÍO ¡Vamos por él! *(Abriendo con la llave la puerta de la izquierda.)* ¡Y hay que pegar duro, *Castelar*!
CASTELAR ¡Descuida! *(Abren y se lanzan al jardín por la izquierda. Se oye ruido de lucha e interjecciones de* CASTELAR *y del* TÍO*. En seguida vuelven a entrar con* LAREDO*, que viene hecho una lástima de golpes y arañazos. Trae en la mano un maletín.)*
LAREDO ¿Pero a qué viene esto?
TÍO ¡Hombre, haber dicho que era usté, señor Laredo!
LAREDO Pero ¿cómo iba a decirlo, si el primer puñetazo me lo han dado en la boca?
CASTELAR Ese puñetazo ha sido mío.
LAREDO Pues se lo podía usted haber guardado… ¿Dónde está el enfermo? ¡Pronto!
TÍO *(Señalando el primero derecha.)* Ahí, en su cuarto, señor Laredo.
LAREDO Si es una intoxicación, no puedo perder un momento. Voy a ver… *(Se va por el primero derecha. Por el segundo derecha aparecen* HERMINIA*,* TERESA*,* MENÉNDEZ *y detrás* ADELCISA.*)*
HERMINIA ¡Está usted cometiendo un atropello!
MENÉNDEZ Lo siento, pero esta señora *(Por* TERESA*)* no pertenece ni a la familia ni a la servidumbre, y tendrá que explicar su presencia en la casa.
CASTELAR *(Viendo a* TERESA.*)* ¡Arrea, *Tío*! La del abrigo abrochao. *(Por la izquierda superior salen* DANIEL*, el* PELIRROJO *y* ANTÓN*, que traen sujeto a* DÍAZ*. Detrás de ellos,* GERMANA.*)*

ANTÓN *(Al* ROSCIO*.)* Concordo… Muoviamoci! Dammi il contenuto della cassaforte!

IL ROSCIO Il contenuto della cassaforte?

ANTÓN Non prendere tempo. Lo hai rubato tu. So che lavori per Díaz e che volete spartirvi il bottino. Ma devi vedertela con me. Fa' presto, sennò…! *(La porta del fondo sinistro inferiore si apre ed entrano di corsa* DANIEL*, lo* ZIO *e* CASTELAR*.* ANTÓN *nasconde rapidamente il revolver.)*

LO ZIO Sarà passata di qua!

DANIEL Sì. Ma perché? *(Al* ROSCIO *e ad* ANTÓN*.)* Avete visto la signorina?

ANTÓN Io no, signore.

IL ROSCIO Nemmeno io. *(Fuori scena, dalla laterale sinistra superiore, si sente un grido stridulo di terrore di* GERMANA*.)*

LO ZIO Che è stato?

CASTELAR E ora che succede?

DANIEL Viene da sopra! Andiamo! *(Seguito dal* ROSCIO *e da* ANTÓN*, i tre si lanciano sulle scale ed escono di scena dalla laterale sinistra superiore.)*

CASTELAR E pensavamo di averle viste tutte, *Zio*!!

LO ZIO Ssh! Zitto! Guarda! *(Indica la vetrata, da cui si vede la lucina di una torcia elettrica che si sposta.)* In giardino c'è qualcuno…

CASTELAR È quello che ha sparato a Felipe! Ci scommetto!

LO ZIO Andiamo a prenderlo! *(Apre la porta a sinistra con la chiave.)* E bisogna picchiare duro, *Castelar*!

CASTELAR Tranquillo! *(Aprono e si lanciano in giardino da sinistra. Si sentono rumori di zuffa e le interiezioni di* CASTELAR *e dello* ZIO*. Subito dopo, rientrano in scena con* LAREDO*, malconcio per le botte e i graffi. Ha una valigetta in mano.)*

LAREDO Che diavolo fate?

LO ZIO Ce lo poteva dire che era lei, signor Laredo!

LAREDO E come facevo, se il primo cazzotto me l'avete dato in bocca?

CASTELAR È stata opera mia.

LAREDO Poteva pure risparmiarselo… Dov'è il malato? Presto!

LO ZIO *(Indica la prima quinta destra.)* Lì, nella sua stanza, signor Laredo.

LAREDO Se è un'intossicazione, non c'è un attimo da perdere. Vado a vedere… *(Se ne va dalla prima quinta destra. Dalla seconda a destra compaiono* HERMINIA*,* TERESA*,* MENÉNDEZ *e, per ultima,* ADELCISA*.)*

HERMINIA Questo è un sopruso!

MENÉNDEZ Mi spiace, ma questa signora *(Riferendosi a* TERESA*.)* non è né della famiglia né della servitù, quindi dovrà spiegare la sua presenza qui.

CASTELAR *(Vedendo* TERESA*.)* Caspita, *Zio*! Quella col cappotto abbottonato. *(Dalla laterale sinistra superiore arrivano* DANIEL*, il* ROSCIO *e* ANTÓN*, che trascinano* DÍAZ *con la forza. Dietro di loro,* GERMANA*.)*

TÍO *(Señalando para arriba.)* ¡Y el que estrenaba hoy revólver, *Castelar*!

CASTELAR ¡Ya estamos todos!

DANIEL *(A* DÍAZ.*)* ¿Por qué has venido aquí? ¿Qué tienes tú que ver en esta casa?

DÍAZ Esa es una de las muchas cosas que a ti no te importan.

MENÉNDEZ ¡Tráiganmelo para acá! *(Por* DÍAZ.*)*

HERMINIA *(Viendo a* DÍAZ.*)* ¡Jesús! ¡Ese hombre otra vez!

TERESA *(A* HERMINIA.*)* ¡Valor, hija mía! *(Por el primero derecha,* EULALIA*, hecha cisco.)*

EULALIA ¡¡Virgen María!! ¿Pero qué pasa ahora?

CASTELAR La que faltaba…

MENÉNDEZ ¿Dónde han encontrado ustedes a éste? *(Por* DÍAZ.*)*

GERMANA Estaba escondido en el ropero de mi cuarto. He creído morirme del susto cuando lo he abierto y…

MENÉNDEZ ¡Buena caza!

DANIEL *(Al* TÍO *y a* CASTELAR.*)* ¿Conocéis vosotros a la mujer que está con Herminia?

TÍO Me da en la nariz que es el cadáver de doña Andrea.

MENÉNDEZ *(Al* PELIRROJO *y* ANTÓN*, que sujetan a* DÍAZ.*)* Pongan a ese tipo aparte. *(A* DANIEL.*)* Tú me respondes de que no se escapa, *Melancólico*.

DANIEL *(Palideciendo.)* ¿Qué?

MENÉNDEZ Y para que no haya duda, que te ayude a vigilarle el *Pelirrojo*…

PELIRROJO *(Estupefacto.)* ¿Cómo?

MENÉNDEZ De este individuo *(Por* ANTÓN.*)* y de esta señora *(Por* GERMANA.*)* responderá el *Castelar*.

CASTELAR *(Aparte al* TÍO.*)* ¡Ay, mi madre, *Tío*! ¡Que éste nos ha estao tomando el pelo! ¡Que tenía razón Beringola!

TÍO Y menos mal que a mí no me conoce…

MENÉNDEZ Para evitar asombros inútiles advertiré que me llamo Fernando Beringola y que no soy agente, sino inspector.

TÍO *(Aparte, al* CASTELAR.*)* Vais apañaos, *Castelar*. Reza lo que sepas.

CASTELAR Ya he empezao el Credo…

EULALIA *(Asombrada.)* ¡¡Ay, Virgen!! Aquí hasta el policía es un trolero…

MENÉNDEZ *(Al* TÍO*, señalando a la izquierda.)* ¿Aquella puerta sigue cerrada con llave?

TÍO No, señor Beringola. Ha habido que abrir para que entrase el médico.

MENÉNDEZ Pues ciérrala otra vez, *Tío*. *(Al oír su nombre, el* TÍO *medio se cae al suelo de la impresión.)*

CASTELAR *(Al* TÍO.*)* Anda, cierra y vente a rezar conmigo. *(El* TÍO *cierra con llave la puerta de la izquierda y vuelve.)*

MENÉNDEZ Hay mucho que aclarar, y conviene empezar por el principio. Haré previamente unas preguntas. *(A* HERMINIA.*)* ¿Sabía usted, señora, que esta mañana se ha casado usted con un ladrón?

LO ZIO *(Fa un cenno verso l'alto.)* Quello che oggi ha inaugurato il revolver, *Castelar*!
CASTELAR Non manca più nessuno!
DANIEL *(A* DÍAZ.*)* Tu che ci fai qui? Che c'entri tu in questa casa?
DÍAZ Questa è una delle tante cose che non ti devono interessare.
MENÉNDEZ Portatelo qui! *(Riferendosi a* DÍAZ.*)*
HERMINIA *(Vedendo* DÍAZ.*)* Gesù! Ancora lui!
TERESA *(A* HERMINIA.*)* Coraggio, figlia mia! *(Dalla prima quinta destra,* EULALIA, *a pezzi.)*
EULALIA Madonna santa!! E ora che succede?
CASTELAR Mancava solo lei…
MENÉNDEZ Dove l'avete trovato? *(Riferendosi a* DÍAZ.*)*
GERMANA Era nascosto nel mio guardaroba. Quando l'ho aperto, per poco non muoio di paura…
MENÉNDEZ Bel colpo!
DANIEL *(Allo* ZIO *e a* CASTELAR.*)* Conoscete la donna che sta con Herminia?
LO ZIO Ho il sospetto che sia il cadavere della signora Andrea.
MENÉNDEZ *(Al* ROSCIO *e ad* ANTÓN*, che tengono* DÍAZ.*)* Sistemate quel tizio da qualche parte. *(A* DANIEL.*)* Tu fa' in modo che non scappi, *Malinconico*.
DANIEL *(Impallidisce.)* Come?
MENÉNDEZ E per sicurezza, il *Roscio* ti darà una mano…
IL ROSCIO *(Incredulo.)* Come?
MENÉNDEZ A questo individuo *(Alludendo ad* ANTÓN.*)* e alla signora *(Riferendosi a* GERMANA.*)* ci penserà *Castelar*.
CASTELAR *(A parte allo* ZIO.*)* Perbacco, *Zio*! Questo ci ha preso per i fondelli! Aveva ragione Beringola!
LO ZIO Meno male che a me non mi conosce…
MENÉNDEZ Per risparmiarvi inutili interrogativi, intanto vi dico che mi chiamo Fernando Beringola e che non sono un agente di polizia, ma un ispettore.
LO ZIO *(A parte, a* CASTELAR.*)* Siete fritti, *Castelar*. Inizia a pregare.
CASTELAR Ho già iniziato con un Credo…
EULALIA *(Stupita.)* Oh, Madonna!! Qui pure il poliziotto è un contaballe…
MENÉNDEZ *(Allo* ZIO*, indicando a sinistra.)* Quella porta è sempre chiusa a chiave?
LO ZIO No, signor Beringola. L'ho dovuta aprire per far entrare il medico.
MENÉNDEZ Richiudila, *Zio*. *(Quando sente il suo nome, lo* ZIO *per poco non sviene.)*
CASTELAR *(Allo* ZIO.*)* Forza, chiudi e prega con me. *(Lo* ZIO *chiude a chiave la porta di sinistra e torna.)*
MENÉNDEZ C'è molto da chiarire, ed è meglio partire dall'inizio. Farò alcune domande preliminari. *(A* HERMINIA.*)* Signora, sa che stamattina ha sposato un ladro?

HERMINIA ¿Eeeeeh?
TERESA ¿Qué está diciendo?
MENÉNDEZ Bien. Veo que no lo sabía. Lo siento mucho, pero alguna vez tenía usted que saberlo.
HERMINIA *(Refugiándose en* TERESA.*)* ¡Madre! ¡Mamá!
TÍO *(A* DANIEL.*)* Ya lo ves: la del abrigo es la mamá.
MENÉNDEZ Y después de eso, no creo que ya le importe a usted mucho enterarse de que también son ladrones el mayordomo y los dos… «parientes pobres».
TÍO *(Aparte, a* CASTELAR.*)* Y me parece que encima hay chufla.
EULALIA *(A* ADELCISA.*)* ¡¡Ay, Adelcisa!! ¡Que resulta que son todos *chorizos*!
MENÉNDEZ ¿Y usted, señora? *(A* GERMANA.*)* ¿Sabe usted que la voy a detener junto con este hombre *(Por* ANTÓN*)* por supuesto asesinato cometido hace seis meses en la persona del ama de llaves de la casa, doña Andrea Roldán?
GERMANA ¿Yo? ¿Nosotros?
MENÉNDEZ ¿Y sabe usted que va a aparecer también como instigadora del despojo llevado a cabo por su marido en la fortuna de esta señora *(Por* HERMINIA*),* que les fue confiada a ustedes, al morir, por don Rodrigo Velasco?
HERMINIA/TERESA ¿Eh?
GERMANA Yo no hice nada… Yo no cogí nada…
MENÉNDEZ ¿Y sabe usted que la voy a acusar también de instigadora de este hombre *(Por* ANTÓN*),* en el robo cometido hoy en la caja fuerte donde se guardaban los restos de la fortuna en litigio, junto con el testamento del dicho don Rodrigo?
TERESA ¿Qué dice?
HERMINIA ¡No es posible!
GERMANA Yo no he sido. ¡Ha sido él! Ha sido él…
ANTÓN ¡Ah! Me acusas… Lo que buscabas era que yo cargue con la culpa, ¿eh?
ADELCISA ¿Lo ves, Antón?
ANTÓN Pues no es cierto. La caja estaba ya vacía.
MENÉNDEZ Vacía, ¿eh? *(A* DÍAZ.*)* ¿Y tú sabes que te voy a detener por amenazas de muerte e intento de «chantage» contra don Felipe Arévalo y como presunto autor del robo de la caja? *(Al* PELIRROJO.*)* ¿Y que tú vas a ir codo con codo con él, como autor de un disparo hecho desde el jardín contra el señor Arévalo, y como presunto asesino de doña Andrea?
DANIEL *(Al* PELIRROJO.*)* ¿Tú, Pedro?
CASTELAR *(Al* TÍO.*)* ¡Mi madre! ¿Pero entre cuántos mataron a doña Andrea?
TÍO No sé. Lo que sé es que aquí todo el mundo es presunto. Y que Beringola va a dejar la casa vacía.
EULALIA ¡¡Ay, Adelcisa!! ¡Con qué gentes estábamos viviendo!

HERMINIA Eeeeeh?
TERESA Che sta dicendo?
MENÉNDEZ Bene. Vedo che non lo sapeva. Mi spiace, ma prima o poi sarebbe venuto fuori.
HERMINIA *(Si ripara tra le braccia di* TERESA*.)* Madre! Mamma!
LO ZIO *(A* DANIEL*.)* Ah, ecco: quella col cappotto è la mamma.
MENÉNDEZ Dopodiché, non credo le farà grande impressione sapere che anche il maggiordomo e i due… «parenti poveri» sono dei ladri.
LO ZIO *(A parte, a* CASTELAR*.)* E come se non bastasse, fa anche lo spiritoso.
EULALIA *(A* ADELCISA*.)* Oddio, Adelcisa!! Qui sono tutti una manica di delinquenti!
MENÉNDEZ E lei, signora? *(A* GERMANA*.)* Sa che l'arresterò insieme a quest'uomo *(*ANTÓN*.)* per il presunto assassinio della governante, la signora Andrea Roldán, compiuto sei mesi fa?
GERMANA Io? Noi?
MENÉNDEZ E sa che sarà anche accusata di istigazione alla spoliazione dei beni di questa signora *(*HERMINIA*.)* compiuta da suo marito, beni che vi sono stati affidati dal signor Rodrigo Velasco alla sua morte?
HERMINIA/TERESA Eh?
GERMANA Io non ho fatto niente… Non ho preso niente…
MENÉNDEZ E sa che l'accuserò anche di aver istigato quest'uomo *(*ANTÓN*.)* a rubare il contenuto della cassaforte dove si custodivano i resti della fortuna oggetto di contenzioso e il testamento del signor Rodrigo?
TERESA Che dice?
HERMINIA È impossibile!
GERMANA Non sono stata io. È stato lui! È stato lui…
ANTÓN Ah! Accusi me… Ti servivo per gettarmi addosso la colpa, vero?
ADELCISA Che ti dicevo, Antón?
ANTÓN Beh, non è vero. La cassaforte era già vuota.
MENÉNDEZ Vuota, eh? *(A* DÍAZ*.)* E tu sai che ti arresterò per minacce di morte e tentativo di ricatto ai danni di Felipe Arévalo e come presunto autore del furto della cassaforte? *(Al* ROSCIO*.)* E che tu lo seguirai per aver sparato dal giardino al signor Arévalo, e per il presunto assassinio della signora Andrea?
DANIEL *(Al* ROSCIO*.)* Tu, Pedro?
CASTELAR *(Allo* ZIO*.)* Mamma mia! Ma in quanti sono stati ad ammazzare la signora Andrea?
LO ZIO Non lo so. Ma so che qui sono tutti presunti. E che Beringola svuota la casa.
EULALIA Ah, Adelcisa!! Con che gente vivevamo!

MENÉNDEZ Bien. Estas eran las preguntas. Ahora vamos a las respuestas. ¡Adelcisa!

ADELCISA Señor Beringola…

MENÉNDEZ Trae los discos del aparato instalado en la carbonera y un gramófono.

ADELCISA Sí, señor. *(Se va por el segundo derecha.)*

TÍO *(A* CASTELAR.*)* ¿Qué ha dicho que traiga?

CASTELAR Los discos del aparato instalao en la carbonera y un gramófono. Y a mí no me preguntes na, porque esta noche la apunto yo pa que la escriba don Javier de Montepín. *(Por el primero derecha sale* LAREDO.*)*

LAREDO El señor Arévalo no corre ningún peligro de muerte. Simplemente está dormido bajo los efectos de un narcótico.

MENÉNDEZ Sí. Fui yo mismo el que le echó láudano en su medicina, doctor. Porque desde el principio he visto que el primero que se opone a que todo se aclare es el señor Arévalo.

CASTELAR ¡Compadre!

TÍO Beringola se pierde de vista…

MENÉNDEZ No tardaremos en recoger el fruto de su denuncia.

CASTELAR *(Al* TÍO.*)* El de la denuncia fue él…

TÍO ¡Qué demonio de señor Laredo! ¡Siempre me pareció el más farsante de todos!…

MENÉNDEZ Y ahora, un consejo leal a los diversos delincuentes aquí reunidos, tanto profesionales como «amateurs»…

TÍO *(Aparte, al* CASTELAR.*)* Hay chufla, hay chufla.

MENÉNDEZ El consejo es éste: siempre que se actúa en el interior de una casa, hay que tener cuidado con los micrófonos.

CASTELAR *(Al* TÍO.*)* ¿Con los qué?

MENÉNDEZ *(A* EULALIA.*)* Joven, deje de llorar un momento y saque de debajo de ese diván *(El de la derecha.)* el micrófono que instalé yo esta mañana. *(*EULALIA *saca de debajo del diván un micrófono con su cable.)*

EULALIA Sí, señor Beringola. Tome usted. *(Se lo da.)*

MENÉNDEZ Perfectamente. Este micrófono hace tres horas que recoge todo lo que se habla en esta habitación y lo impresiona en discos… Supongo que no les molestará oír una emisión gratuita, que espero que resuelva los asuntos pendientes… *(Por el segundo derecha,* ADELCISA*, con un gramófono maleta y unos discos.)*

ADELCISA Aquí lo tiene, señor Beringola.

MENÉNDEZ Prepárelo todo. ¡Ánimo! Aún confío en no tener que mandar a su novio a la cárcel, suponiendo que, después de haberla atado y amordazado, le siga a usted interesando…

ADELCISA Sí, señor. A pesar de todo. *(Abre el gramófono y pone un disco en él.)*

MENÉNDEZ Queridos amigos: yo vine a la casa esta noche a las doce en punto. Media hora después entré aquí con Adelcisa para presentar-

MENÉNDEZ Bene. Le domande sono finite. Ora passiamo alle risposte. Adelcisa!

ADELCISA Signor Beringola…

MENÉNDEZ Prendi i dischi dall'apparecchio installato nella carbonaia e un grammofono.

ADELCISA Sì, signore. *(Esce dalla seconda quinta destra.)*

LO ZIO *(A* CASTELAR.*)* Che le ha chiesto di prendere?

CASTELAR I dischi dall'apparecchio installato nella carbonaia e un grammofono. Ma non farmi domande, perché su stanotte ci potrebbe scrivere un romanzo Xavier de Montépin. *(Dalla prima quinta destra, appare* LAREDO.*)*

LAREDO Il signor Arévalo non è in pericolo di morte. Si è solo addormentato sotto effetto di un narcotico.

MENÉNDEZ Sì. Ho messo io stesso del laudano nella sua medicina, dottore. Perché ho capito subito che il primo a non voler chiarire la faccenda è proprio il signor Arévalo.

CASTELAR Come!

LO ZIO Beringola perde colpi…

MENÉNDEZ Presto raccoglieremo i frutti della sua denuncia.

CASTELAR *(Allo* ZIO.*)* È stato lui a fare la denuncia…

LO ZIO E bravo signor Laredo! Lo sapevo io che era il più bugiardo di tutti!…

MENÉNDEZ E adesso, un consiglio spassionato ai delinquenti qui riuniti, professionisti e «amateurs»…

LO ZIO *(A parte, a* CASTELAR.*)* Confermo, fa pure lo spiritoso.

MENÉNDEZ Il consiglio è questo: quando si lavora in una casa, bisogna sempre fare attenzione ai microfoni.

CASTELAR *(Allo* ZIO.*)* A cosa?

MENÉNDEZ *(A* EULALIA.*)* Signorina, smetta di piangere per un istante e tiri fuori da sotto a quel divano *(Quello sulla destra.)* il microfono che ho piazzato stamattina. *(*EULALIA *tira fuori da sotto al divano un microfono e il suo cavo.)*

EULALIA Sì, signor Beringola. Tenga. *(Glielo dà.)*

MENÉNDEZ Benissimo. Da tre ore, questo microfono registra tutto quello che si è detto in questa stanza e lo incide su disco… Immagino che non vi dispiacerà ascoltare una trasmissione gratuita, che spero risolva le questioni in sospeso… *(Dalla seconda quinta destra,* ADELCISA*, con un grammofono a valigetta e dei dischi.)*

ADELCISA Ecco qui, signor Beringola.

MENÉNDEZ Prepari tutto. Forza! Spero ancora di non dover mandare il suo fidanzato in carcere, sempre che le interessi ancora, dopo che l'ha legata e imbavagliata…

ADELCISA Sì, signore. Mi interessa ancora. *(Apre il grammofono e inserisce un disco.)*

MENÉNDEZ Cari amici: sono arrivato qui oggi a mezzanotte in punto. Mezz'ora dopo sono entrato qui con Adelcisa per presentarmi

me a los dueños, provocando con ello la fuga de los «parientes pobres». Luego me fui con el señor Arévalo a su cuarto y las restantes personas se fueron al salón, dejando esta habitación sola. ¿Qué ocurrió aquí desde ese momento, hasta la una y media de la noche, hora en que se paró el reloj y todo el mundo volvió a este vestíbulo a oír cantar a la señora de Laredo? Vamos a saberlo. Se trata de un verdadero espectáculo.

TÍO *(A* CASTELAR.*)* Este acaba cobrándonos la butaca.

ADELCISA Listo, señor Beringola.

MENÉNDEZ Bien, un poco de silencio… ¡Venga! *(*ADELCISA *echa a andar el gramófono y se oye el disco.)*

VOZ DE MENÉNDEZ Señor Arévalo: me llamo Menéndez.

MENÉNDEZ Este es el momento en que yo entré aquí con Adelcisa y me presenté a los dueños de la casa…

VOZ DE MENÉNDEZ Soy agente de policía.

VOZ DE HERMINIA, VOZ DE FELIPE y VOZ DE ADELCISA ¿Eh?

MENÉNDEZ Y ahí es cuando echaron a correr, escaleras arriba, los «parientes pobres»…

VOZ DE MENÉNDEZ Vengo, señor Arévalo, a hacer ciertas investigaciones. Se trata de la muerte del ama de llaves, que…

VOZ DE FELIPE Comprendido. Pero, si a usted le parece, señor Menéndez, pasaremos usted y yo a mi cuarto y hablaremos allí a solas.

VOZ DE MENÉNDEZ Como usted guste.

VOZ DE FELIPE Pues vamos allá. Por aquí, señor Menéndez. Usted primero.

MENÉNDEZ Esto es cuando Arévalo y yo nos fuimos adentro. *(El primero derecha.)*

VOZ DE GERMANA Volvamos nosotros al salón, Herminia. No podemos abandonar a los invitados así…

VOZ DE HERMINIA Sí. Vamos. Anda, Juan. ¡Peter! Baja y apaga las luces.

MENÉNDEZ Y esto es cuando los demás se fueron al salón. Pero se quedó aquí el *Pelirrojo*, que bajó a apagar las luces. Ahora hay que oír ruidos. *(Acercándose al gramófono.)* ¿Qué hizo el *Pelirrojo* al bajar aquí? Por los ruidos, señores, lo que hizo fue abrir la caja.

DANIEL ¿Abrir la caja?

DÍAZ ¿Cómo?

TÍO *(A* CASTELAR.*)* Pa que veas quién es el *Pelirrojo*.

MENÉNDEZ *(Escuchando.)* Suenan papeles. Lo está cogiendo todo: el dinero y los documentos… ¡Ya lo ha cogido!

DÍAZ *(Abalanzándose al* PELIRROJO.*)* ¡¡Traidor!!

DANIEL ¡Quieto!

TÍO ¿Adónde va éste?

MENÉNDEZ ¡Sujétenle y silencio! *(Entre* DANIEL *y el* PELIRROJO *dominan a* DÍAZ.*)* ¡¡Silencio!! *(Escuchando.)* Ahora el *Pelirrojo* cierra la caja nuevamente y se le oye andar por aquí de un lado a otro… ¿Qué hace?

TÍO *(A* CASTELAR.*)* Podía preguntárselo a él.

ai padroni, provocando la fuga dei «parenti poveri». Poi sono andato con il signor Arévalo nella sua stanza e gli altri sono andati in salotto, lasciando la stanza vuota. Cos'è successo da quel momento in poi, fino all'una e mezza di notte, quando si è fermato l'orologio e siete tornati tutti qui a sentire cantare la signora Laredo? Ora lo sapremo. È uno spettacolo vero e proprio.

LO ZIO *(A* CASTELAR.*)* Questo ci chiede pure i soldi del biglietto.

ADELCISA Tutto pronto, signor Beringola.

MENÉNDEZ Bene, un po' di silenzio… Si parte! *(*ADELCISA *fa partire il grammofono e si sente la registrazione.)*

VOCE DI MENÉNDEZ Signor Arévalo: mi chiamo Menéndez.

MENÉNDEZ Questo è il momento in cui sono entrato qui con Adelcisa e mi sono presentato ai padroni di casa…

VOCE DI MENÉNDEZ Sono agente di polizia.

VOCE DI HERMINIA, VOCE DI FELIPE e VOCE DI ADELCISA Eh?

MENÉNDEZ E qui è quando i «parenti poveri» si sono messi a correre su per le scale…

VOCE DI MENÉNDEZ Sono qui, signor Arévalo, per certe indagini. Si tratta della morte della governante, che…

VOCE DI FELIPE Capisco. Ma, se non le dispiace, signor Menéndez, andiamo nel mio studio per parlare a quattr'occhi.

VOCE DI MENÉNDEZ Come preferisce.

VOCE DI FELIPE Allora andiamo. Da questa parte, signor Menéndez. Vada avanti lei.

MENÉNDEZ Qui è quando Arévalo ed io siamo entrati nell'altra stanza. *(La prima quinta destra.)*

VOCE DI GERMANA Torniamo in salotto, Herminia. Non possiamo abbandonare gli invitati così…

VOCE DI HERMINIA Sì. Andiamo. Forza, Juan. Peter! Vieni giù e spegni le luci.

MENÉNDEZ Qui è quando siete andati tutti in salotto. E quando il *Roscio* è sceso per spegnere le luci. Ora bisogna stare attenti ai rumori. *(Si avvicina al grammofono.)* Cos'ha fatto il *Roscio* a quel punto? Dai rumori, signori, si evince che ha aperto la cassaforte.

DANIEL Ha aperto la cassaforte?

DÍAZ Come?

LO ZIO *(A* CASTELAR.*)* Hai capito il *Roscio*?

MENÉNDEZ *(In ascolto.)* Si sente un rumore di carte. Sta prendendo tutto: i soldi e i documenti… Ecco, ha preso tutto!

DÍAZ *(Avventandosi contro il* ROSCIO.*)* Traditore!!

DANIEL Calma!

LO ZIO Dove se ne va quello lì?

MENÉNDEZ Tenetelo e fate silenzio! *(*DANIEL *e il* ROSCIO *trattengono* DÍAZ.*)* Silenzio!! *(In ascolto.)* Adesso il *Roscio* chiude la cassaforte e va da una parte all'altra… Che fa?

LO ZIO *(A* CASTELAR.*)* Lo chiedesse a lui.

VOZ DE DÍAZ ¡¡*Pelirrojo*!! ¡*Pelirrojo*…!
MENÉNDEZ ¡¡Hola!! Alguien, que acaba de entrar, llama al *Pelirrojo*.
VOZ DEL PELIRROJO ¿De dónde sales tú?
VOZ DE DÍAZ Estoy escondido ahí arriba, en un ropero.
MENÉNDEZ *(A* DÍAZ.*)* El que entra eras tú, Díaz.
VOZ DE DÍAZ ¿Lo tienes ya todo? ¿Has abierto ya la caja?
VOZ DEL PELIRROJO No. Aún no he averiguado la combinación.
TÍO ¡Qué trolero!
VOZ DEL PELIRROJO Me llaman del salón, Díaz. Escóndete otra vez. Yo te avisaré cuando haya podido abrir la caja. Hasta ahora.
MENÉNDEZ El *Pelirrojo* se va y tú *(A* DÍAZ*),* al quedar solo, intentas abrir la caja. Se oye perfectamente el rodar del botón, pero no das con la combinación.
VOZ DE FELIPE ¿Qué haces ahí?
MENÉNDEZ ¡Ah! Te sorprende Arévalo, que salía solo de su cuarto.
VOZ DE FELIPE ¿Qué buscas en esa caja?
VOZ DE DÍAZ De sobra lo sabes. Te resistes a dármelo, pero ese dinero es mío; tengo derecho a él…
VOZ DE FELIPE Si no te vas te denuncio, Díaz. Ahí dentro hay un policía. Lo diré todo. Diré que tú envenenaste a Andrea…
MENÉNDEZ ¡Hola!
VOZ DE FELIPE ¡Que la envenenaste para que no le descubriese a Herminia la verdad de la herencia y ver si podías sacarme a mí ese dinero…!
VOZ DE DÍAZ ¡Atrévete! Habla. Dilo. Y yo le diré a Herminia que su padre soy yo. *(*DÍAZ*, zafándose de* DANIEL *y el* PELIRROJO*, da un salto y echa a correr hacia la izquierda, escapando al jardín al través del ventanal, que se hace añicos. Gran revuelo.)*
DANIEL ¡Díaz es el padre!
PELIRROJO ¡Cuidado!
DANIEL ¿Eh?
MENÉNDEZ ¡Que se va!
TÍO ¡Que se escapa! *(Corren detrás el* TÍO*, el* PELIRROJO*,* CASTELAR*,* ANTÓN *y* LAREDO*. El* TÍO *hace girar la llave en la puerta.)*
MENÉNDEZ ¡Tiradle! ¡Tírale, *Pelirrojo*!
TERESA *(Yendo hacia el* PELIRROJO.*)* ¡No, por Dios! *(El* PELIRROJO *dispara hacia el jardín, al través del ventanal roto.)* ¡No tire!
PELIRROJO Ya es tarde. Ha caído.
TERESA ¡Virgen Santa!
ADELCISA ¡Jesús!
EULALIA ¡Señora! *(Hacen mutis por la izquierda, cuya puerta ha abierto el* TÍO*,* CASTELAR*,* MENÉNDEZ*,* ANTÓN*,* ADELCISA *y* EULALIA*. El* TÍO *y* CASTELAR *quedan en escena, junto a la puerta.)*
HERMINIA *(Iniciando el mutis izquierda.)* ¡Dios mío!
TÍO *(Sujetándola.)* No salga usté.
DANIEL *(Alcanzándola.)* No salgas, Herminia.

VOCE DI DÍAZ *Roscio*!! *Roscio…*!
MENÉNDEZ Ecco!! Qualcuno entra e chiama il *Roscio*.
VOCE DEL ROSCIO Tu da dove sbuchi?
VOCE DI DÍAZ Ero nascosto lì sopra, in un guardaroba.
MENÉNDEZ *(A* DÍAZ.*)* Quello che entra sei tu, Díaz.
VOCE DI DÍAZ Hai preso tutto? Hai già aperto la cassaforte?
VOCE DEL ROSCIO No. Non so ancora la combinazione.
LO ZIO Che contaballe!
VOCE DEL ROSCIO Mi vogliono in salotto, Díaz. Nasconditi di nuovo. Ti avviso quando riesco ad aprire la cassaforte. A dopo.
MENÉNDEZ Il *Roscio* se ne va e tu *(A* DÍAZ.*)*, rimasto solo, cerchi di aprire la cassaforte. Si sente perfettamente la manopola che gira, ma non trovi la combinazione.
VOCE DI FELIPE Che ci fai tu qui?
MENÉNDEZ Ecco! Ti sorprende Arévalo, che tornava dal suo studio da solo.
VOCE DI FELIPE Che vai cercando?
VOCE DI DÍAZ Lo sai benissimo. Tu non vuoi darmelo, ma quel denaro è mio; mi spetta di diritto…
VOCE DI FELIPE Se non te ne vai, ti denuncio, Díaz. In casa c'è un poliziotto. Gli dirò tutto. Dirò che sei stato tu ad avvelenare Andrea…
MENÉNDEZ Caspita!
VOCE DI FELIPE Che l'hai avvelenata perché non dicesse a Herminia dell'eredità e per cercare di estorcermi i soldi…!
VOCE DI DÍAZ Provaci! Parla pure. E io dirò a Herminia che il padre sono io. *(*DÍAZ *sfugge alla stretta di* DANIEL *e del* ROSCIO*, fa un salto e inizia a correre verso sinistra, scappando in giardino dalla vetrata, che va in pezzi. Grande scompiglio.)*
DANIEL Díaz è il padre!
IL ROSCIO Attenti!
DANIEL Eh?
MENÉNDEZ Se ne va!
LO ZIO Sta scappando! *(Lo* ZIO*, il* ROSCIO*,* CASTELAR*,* ANTÓN *e* LAREDO *gli corrono dietro. Lo* ZIO *fa girare la chiave nella porta.)*
MENÉNDEZ Sparategli! Spara, *Roscio*!
TERESA *(Si avvicina al* ROSCIO.*)* No, por carità! *(Il* ROSCIO *spara verso il giardino, dal vetro rotto.)* Non spari!
IL ROSCIO Troppo tardi. È caduto.
TERESA Madonna santa!
ADELCISA Gesù!
EULALIA Signora! *(*MENÉNDEZ*,* ANTÓN*,* ADELCISA *ed* EULALIA *escono di scena dalla porta di sinistra, quella aperta dallo* ZIO*. Lo* ZIO *e* CASTELAR *restano in scena, accanto alla porta.)*
HERMINIA *(Si appresta a uscire di scena da sinistra.)* Dio mio!
LO ZIO *(Trattenendola.)* Non vada.
DANIEL *(La raggiunge.)* Non andare, Herminia.

HERMINIA Es un infame, Juan; pero soy su hija… ¿Comprendes por qué no quería que me hablases de tu pasado? Por no hablarte yo del de él…

DANIEL Ya te haré olvidar su pasado y el mío.

TÍO *(Al* CASTELAR.*)* La verdad es que el sino de esta chica era andar entre mangantes…

CASTELAR Y eso que nosotros no hemos venido aquí hasta hoy… *(Entra* MENÉNDEZ *por la izquierda.)*

TÍO ¿Qué?

CASTELAR ¿Qué?

HERMINIA ¿Qué, señor Beringola?

MENÉNDEZ *(Al teléfono.)* ¡Oiga! Póngame con la Brigada de Investigación.

PELIRROJO *(Que ha sacado unos sobres del reloj de pared. A* HERMINIA.*)* Aquí tiene usted su dinero y los documentos, señora…

HERMINIA Peter… ¿Lo escondiste en el reloj para dármelo?

MENÉNDEZ ¡Ah, vamos! Por eso el reloj se ha quedado en la media.

TÍO Y por eso nosotros nos quedamos sin los cuartos.

HERMINIA *(Dejando escapar un grito de asombro.)* Pero aquí no está el dinero, Peter.

DANIEL ¿Eh?

MENÉNDEZ ¿Cómo?

PELIRROJO ¿Que no está el dinero? Eso es cosa de éstos, que…

CASTELAR ¡Calma! ¡Calma! *(Sacando unos fajos del bolsillo.)* Que lo tengo yo, que lo tengo yo… Cuéntelo y verá cómo está ahí todo… *(Se lo da a* HERMINIA. *Todos le rodean.)*

MENÉNDEZ *(A* PELIRROJO.*)* ¿A ver qué pistola usas, *Pelirrojo*? *(Examinando la pistola que le da el* PELIRROJO.*)* Una «Astra» del nueve corto… ¿Entonces es verdad que el tiro del jardín se le escapó a Díaz sin querer? *(Al teléfono.)* Buenas noches, señor comisario. Aquí, Beringola. El asesino de doña Andrea está liquidado.

HERMINIA ¡Dios mío!

DANIEL Herminia… *(Se retiran a la derecha.)*

MENÉNDEZ Sí, señor. ¿Qué hora es ahora? *(Buscándose el reloj en el bolsillo.)* ¿Dónde tengo yo mi reloj?

CASTELAR Tómelo usted… *(Se echa mano al bolsillo.)* ¡Mi madre! Si no lo tengo yo tampoco…

TÍO *(Sacando un reloj del bolsillo y dándoselo a* MENÉNDEZ.*)* Lo tengo yo. (*Al* CASTELAR.*)* Te lo he cogido para que no se te perdiese.

MENÉNDEZ *(Después de mirar al* TÍO *y a* CASTELAR*, al teléfono.)* En este asunto no hay más delincuente que Díaz. Sí. Los demás son ladrones, pero…

TÍO *(Inclinándose sobre el teléfono).* Pero somos gente honrada, señor comisario… *(Le quita disimuladamente el reloj a* MENÉNDEZ *y se lo pasa al* CASTELAR.*)*

Telón

HERMINIA È un infame, Juan; ma sono sua figlia… Capisci perché non volevo che mi parlassi del tuo passato? Per non doverti parlare del suo…

DANIEL Ti farò dimenticare il suo passato e il mio.

LO ZIO *(A* CASTELAR*.)* Il destino di questa ragazza era stare in mezzo agli imbroglioni…

CASTELAR E menomale che noi fino a oggi non siamo mai stati qui… *(Entra* MENÉNDEZ *da sinistra.)*

LO ZIO Allora?

CASTELAR Allora?

HERMINIA Allora, signor Beringola?

MENÉNDEZ *(Al telefono.)* Pronto! Mi passi la Squadra Investigativa.

IL ROSCIO *(Tira fuori delle carte dall'orologio a parete. A* HERMINIA*.)* Ecco a lei i suoi soldi e i documenti, signora…

HERMINIA Peter… Hai nascosto tutto dentro l'orologio per darlo a me?

MENÉNDEZ Ah, ecco! Per questo l'orologio non batteva più le ore.

LO ZIO E per questo noi non si è battuto chiodo!

HERMINIA *(Con un grido di stupore.)* Ma qui i soldi non ci sono, Peter.

DANIEL Eh?

MENÉNDEZ Come?

IL ROSCIO Non ci sono? Saranno stati questi qui, che…

CASTELAR Calma! Calma! *(Tira fuori dalla tasca delle mazzette di soldi.)* Ce li ho io, ce li ho io… Conti pure e vedrà che c'è tutto… *(Dà i soldi a* HERMINIA*. Tutti lo circondano.)*

MENÉNDEZ *(Al* ROSCIO*.)* Che pistola usi, *Roscio*? *(Esaminando la pistola del* ROSCIO*.)* Una «Astra» calibro nove… Allora è vero che lo sparo dal giardino è partito per sbaglio a Díaz? *(Al telefono.)* Buonasera, signor commissario. Parla Beringola. L'assassino della signora Andrea è liquidato.

HERMINIA Oddio!

DANIEL Herminia… *(Si spostano sulla destra.)*

MENÉNDEZ Sì, signore. Che ora è? *(Cerca il suo orologio nella tasca.)* Dov'è il mio orologio?

CASTELAR Prenda… *(Si mette la mano in tasca.)* Perbacco! Non ce l'ho più nemmeno io…

LO ZIO *(Tira fuori un orologio dalla tasca e lo dà a* MENÉNDEZ*.)* Ce l'ho io. (*A* CASTELAR*.)* L'ho preso per evitare che lo perdessi.

MENÉNDEZ *(Dopo aver lanciato un'occhiata allo* ZIO *e a* CASTELAR*, al telefono.)* In questa faccenda, l'unico delinquente vero è Díaz. Sì. Gli altri sono ladri, ma…

LO ZIO *(Si inclina verso la cornetta.)* Ma siamo gente onesta, signor commissario… *(Sfila l'orologio a* MENÉNDEZ *di nascosto e lo passa a* CASTELAR*.)*

Sipario

Bibliografia

Abuín González, Á. (1994). «Drama, estilo, narración. Notas sobre las acotaciones escénicas». *Hispanística XX*, 11, 191-204.
Alás-Brun, M.M. (1995). *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona: PPU.
Ariza Viguera, M. (1974). *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*. Madrid: Fragua.
Arqués, R.; Padoan, A. (2012). *Il Grande dizionario di Spagnolo*. Bologna: Zanichelli.
Bassnett-McGuire, S. (1993). *La traduzione: teorie e pratica*. Milano: Bompiani.
Bobes, C. (1993). «El espacio dramático en el teatro de Enrique Jardiel Poncela». Cuevas García 1993, 139-69.
Boselli, S. (2006). «La traduzione teatrale». Buffoni, F. (a cura di), *Traduttologia: La teoria della traduzione letteraria*. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 625-42.
Briz, A. (2001). *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*. Barcelona: Ariel.
Briz, A. (2010). *El español coloquial: situación y uso*. Madrid: Arco Libros.
Brown, G. (1981). *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Barcelona: Ariel.
Buitrago, A. (2016). *Diccionario de dichos y frases hechas*. Barcelona: Espasa.

Burguera Nadal, M.L.; Fortuño Llorens, S. (1998). «Presentación». Burguera Nadal, M.L.; Fortuño Llorens, S. (eds), *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 7-10.

Calero Heras, J. (1971). «La presencia del narrador omnisciente en las acotaciones escénicas de Valle-Inclán». *Prohemio*, 2(2), 257-71.

Calero Heras, J. (1980). «Texturas cinematográficas de las acotaciones escénicas del teatro de Valle-Inclán». *Anales de la Universidad de Murcia*, 39(1), 175-87.

Casares, J. (1950). *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid: CSIC.

Cervantes, M. de (2007). *Novelas ejemplares*, vol. 1. Ed. de H. Sieber. Madrid: Cátedra.

Conde Guerri, M.J. (1981). *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*. Zaragoza: Institución Ferdinando el Católico.

Conde Guerri, M.J. (1993). «La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela». Cuevas García 1993, 79-97.

Cuevas García, C. (ed.) (1993). *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*. Barcelona: Anthropos.

Dal Maso, E.; Sartor, E. (2014). «Fraseología diacrónica peninsular: cuatro calas en el léxico de origen americano». Dalle Pezze, F.; De Beni, M.; Miotti, R. (a cura di), *Quien lengua ha a Roma va Studi di lingua e traduzione per Carmen Navarro*. Mantova: Universitas Studiorum, 71-92.

De Paco, M. (2010). *El teatro de los hermanos Álvarez Quintero*. Murcia: Editum.

Di Pinto, M. (1995). «La *refundición* come traduzione». Dodds, J.; Avirovic, L. (a cura di), *La traduzione va in scena. Teatro e traduttori a confronto = Atti del convegno* (Trieste, 17-19 novembre 1993). Roma: Ministero per i Beni librari, le Istituzioni culturali e l'Editoria, 109-19.

Dougherty, D. (1984). «Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20». Oliva, C. (ed.), *Dos ensayos sobre teatro español de los años 20*. Murcia: Universidad de Murcia, 85-155.

Dougherty, D.; Vilches de Frutos, M.F. (eds) (1992). *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC.

Escudero, C. (1981). *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia.

Ferreras, J.I. (1990). *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.

Ferrero, E. (1991). *Dizionario storico dei gerghi italiani dal Quattrocento a oggi*. Milano: Mondadori.

Fortuño Llorens, S. (1995). «La poesía de la otra generación del 27 (Edgar Neville, Jardiel Poncela y López Rubio)». *Ínsula*, 579, 18-21.

Gallud Jardiel, E. (2011). *El teatro de Jardiel Poncela: el humor inverosímil*. Madrid: Fundamentos.

García Barrientos, J.L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. México: Paso de gato.

García Pavón, F. (1966). «Inventiva en el teatro de Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*». Rof Carballo, J. (ed.), *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 83-104.

Gómez de la Serna, R. (1930). «Gravedad e importancia del humorismo». *Revista de Occidente*, 38, 348-91.

González-Grano de Oro, E. (2005). *Ocho humoristas en busca de un humor. La Otra Generación del 27: Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel, López Rubio, Perdiguero y Laiglesia*. Madrid: Ediciones Polifemo.

Huerta Calvo, J.; Peral Vega, E.; Urzáiz Tortajada, H. (2005). *Teatro español (De la A a la Z)*. Madrid: Espasa-Calpe.
Hurtado Albir, A. (2016). *Traducción y Traductología*. Madrid: Cátedra.
Jardiel Poncela, E. (1943). *Una letra protestada y dos letras a la vista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
Jardiel Poncela, E. (1960). *Obras completas*, vol. 1. México: AHR.
Jardiel Poncela, E. (1970a). *Obras completas*, vol. 2. Bacelona: AHR.
Jardiel Poncela, E. (1970b). *Obras completas*, vol. 5. Barcelona: AHR.
Jardiel Poncela, E. (1988). *Pero… ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*. Ed. de L. Alemany. Madrid: Cátedra.
Jardiel Poncela, E. (1995). *Usted tiene ojos de mujer fatal y Angelina o el honor de un brigadier*. Ed. de A. Gómez Yebra. Madrid: Castalia.
Jardiel Poncela, E. (1998). *Exceso de equipaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
Jardiel Poncela, E. (1999). *Angelina o el honor de un brigadier. Un marido de ida y vuelta*. Ed. de F. Díaz de Castro. Madrid: Espasa-Calpe.
Jardiel Poncela, E. (2000). *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*. Ed. de F. Valls y D. Roas. Barcelona: Austral.
Jardiel Poncela, E. (2001a). *El libro del convaleciente. Inyecciones de alegría para hospitales y sanatorios*. Madrid: Biblioteca Nueva.
Jardiel Poncela, E. (2001b). *Máximas mínimas: 535 aforismos sobre temas que, por no ser de actualidad, están siempre de actualidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
Jardiel Poncela, E. (2011). *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*. Ed. de M.J. Conde Guerri. Barcelona: Austral.
Jardiel Poncela, E. (2020). *Quattro cuori col freno e in retromarcia*. Introduzione e traduzione italiana di C. Paratore. Torino: Università degli Studi di Torino. Trad. di: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*. Barcelona: Austral, 2000.
Llera, J.A. (2001). «Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea». *Revista de Literatura*, 63(126), 461-76. https://doi.org/10.3989/revliteratura.2001.v63.i126.216.
López Molina, L. (2001). «Ramón y Enrique Jardiel Poncela». *Ínsula*, 660, 2-6.
Luján, N. (1984). *Cuento de cuentos. Origen y aventuras de ciertas palabras y frases proverbiales*, vol. 2. Barcelona: Folio.
Marqueríe, A. (1945). *El teatro de Jardiel Poncela*. Bilbao: Conferencias y Ensayos.
Marqueríe, A. (1959). *Veinte años de teatro en España*. Madrid: Editora Nacional.
Marqueríe, A. (1966). «Novedad en el teatro de Jardiel». Rof Carballo, J. (ed.), *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 67-81.
Mihura, M. (1998). *Mis memorias*. Madrid: Temas de Hoy.
Molina, L. (2006). *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
Muñoz Cáliz, B. (2001). «Jardiel prohibido por la censura franquista». *ADE Teatro*, 86, 94-8.
Oliva, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
Oliva, C. (1993). «El lenguaje escénico de Jardiel Poncela». Cuevas García 1993, 195-223.
Ortega y Gasset, J. (1987). *La deshumanización del arte (y otros ensayos de estética)*. Ed. de V. Bozal. Madrid: Espasa Libros.
Osimo, B. (2011). *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli.
Palenque, M. (1983). «Las acotaciones de Valle-Inclán: *Luces de Bohemia*». *Segismundo*, 37-38, 131-57.

Paratore, C. (2019a). «Hacia una traducción italiana de *Los ladrones somos gente honrada* (1941) de Enrique Jardiel Poncela». Marcello, E. (ed.), *Voy acomodando las palabras castellanas con las italianas*. Roma: Nova Delphi, 91-106.

Paratore, C. (2019b). «Su alcuni aspetti della traduzione italiana di *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) di Enrique Jardiel Poncela». *Artifara*, 19, 47-64.

Paratore, C. (2020). «La traducción italiana de la comicidad verbal en el teatro de Jardiel Poncela: estrategias de compensación en la transposición de recursos humorísticos». *Language Design*, special issue, 401-16.

Paratore, C. (2021). «La irrupción de la subjetividad en las acotaciones escénicas de Jardiel Poncela. Un análisis del fenómeno en cinco comedias del autor (1927-40)». *Rassegna iberistica*, 44(115), 57-74. http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/004.

Pérez Vicente, N. (2021). *Traducción en contexto. Análisis crítico de traducciones literarias (español/italiano)*. Bologna: Clueb.

Prego, A. (1966). «Jardiel ante la sociedad». Rof Carballo, J. (ed.), *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 45-61.

Pueo, J.C. (2008). «La poética teatral de Enrique Jardiel Poncela». Blesa, T.; Pueo, J.C.; Saldaña, A.; Sullà. E. (eds), *Pensamiento literario español del siglo XX*, vol. 2. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 136-47. Anexos de Tropelías 13. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.20080530.

Quevedo, F. de (1996). *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Ed. de P. Fernández y J.P. Gabino. Madrid: Akal.

Regattin, F.; Pano Alamán, A. (2017). «Introduzione». Regattin, F.; Pano Alamán, A. (a cura di), *Giochi di parole e traduzione nelle lingue europee*. Bologna: Quaderni del ceSLiC, XIII-XVI.

Rojas Yedra, R. (2016). «Las acotaciones de *Divinas palabras*. Nuevos valores». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 25, 313-24. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201625985.

Ruiz Gurillo, L. (2012). *La lingüística del humor en español*. Madrid: Arco Libros.

Ruiz Ramón, F. (1977). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Ruiz Ramón, F. (1993). «Jardiel Poncela: un dramaturgo en el purgatorio». Cuevas García 1993, 15-32.

Sánchez Castro, M. (2006). *El humor en los autores de la 'otra generación del 27'. Análisis lingüístico contrastivo: Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Segura Corvasí, E. (1988). «Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán (Ensayo interpretativo)». Doménech, R. (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Taurus, 202-17.

Sobrero, A. (1992). «Varietà giovanili: come sono, come cambiano». Banfi, E.; Sobrero, A. (a cura di), *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta. Regole, invenzioni, gioco*. Bari: Laterza, 45-58.

Trujillo-González, V. (2014). «La adaptación como técnica de traducción. Taxonomía y estudio de sus funciones aplicada a la traducción lexicográfica». *Revue roumaine de linguistique*, 59, 4, 351-67.

Urrutia, J. (1987). «Sobre el carácter cinematográfico del teatro de Valle-Inclán (A propósito de *Divinas palabras*)». *Ínsula*, 491, 18.

Vigara Tauste, A.M. (2005). *Morfosintaxis del español coloquial: esbozo estilístico*. Madrid: Gredos.

Zamora Muñoz, P. (2021). «Registro formal e informal». San Vicente, F.; Bazzocchi, G. (eds), *Lengua española para traducir e interpretar*. Bologna: Clueb, 49-66.
Zingarelli, N. (2009). *Lo Zingarelli 2009. Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.

Riferimenti aggiuntivi

Acevedo, E. (1966). *Teoría e interpretación del humor español*. Madrid: Editora Nacional.
Alonso Feito, J.M. (2011). «Aspectos del humor nuevo español». *Lingue e Linguaggi*, 6, 101-16. http://siba-ese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/index.
Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110219029.
Baines, R.; Marinetti, C.; Perteghella, M. (eds) (2011). *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Bergson, H. (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan.
Bertozzi, R. (1999). *Equivalenza e sapere traduttivo*. Milano: LED.
Braga Riera, J. (2011). «¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática». *Estudios de Traducción*, 1, 59-72. https://doi.org/10.5209/rev_ESTR.2011.v1.36477.
Budor, K. (1988). «Aproximación lingüística a los juegos de palabras». *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, 33, 3-29.
Chierichetti, L. (2000). *Narrazione e umorismo: López Rubio, Jardiel Poncela e Neville*. Roma: Bulzoni.
Corrigan, R. (1961). «Translating for actors». Arrowsmith, W.; Shattuck, R. (eds), *The Craft and Context of Translation*. Austin: University of Texas Press, 95-106.
De la Fuente, R. (1992). «El imposible vanguardismo en el teatro español». Albadalejo, T.; Blasco, F.J.; De la Fuente, R. (eds), *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*. Madrid: Júcar, 127-48.
Delli Castelli, B. (2006). «Traduzione teatrale e codici espressivi». *Traduttologia*, 2, 55-70.
Edwards, G. (1989). *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*. Madrid: Gredos.
Garcia Nieto Onrubia, M.L. (1979). «La concepción del humor en Ramón Gómez de la Serna». *Studia Philologica Salmantinesca*, 3, 107-19.
García Yebra, V. (1983). *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos.
González-Grano de Oro, E. (2004). *La Otra Generación del 27. El Humor Nuevo español y La Codorniz primera*. Madrid: Polifemo.
González Ruiz, N. (1966). «El teatro de humor del siglo XX hasta Jardiel Poncela». Rof Carballo, J. (ed.), *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 31-4.
Greco, B. (2014). *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela: i romanzi*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
Marqueríe, A. (1944). *En la jaula de los leones (memorias y crítica teatral)*. Madrid: Ediciones Españolas.
Monleón, J. (1971). *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets.
Núñez Ramos, R. (1984). «Semiótica del mensaje humorístico». Garrido Gallardo, M.Á. (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos = Actas del*

Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo (Madrid, 20-25 de junio de 1983), vol. 1. Madrid: CSIC, 269-75.

Segre, C. (1984). *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.

Spang, K. (1984). «Semiología del juego de palabras». Garrido Gallardo, M.Á. (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos = Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* (Madrid, 20-25 de junio de 1983), vol. 1. Madrid: CSIC, 295-304.

Torres Sánchez, M.Á. (1999). *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra de la Universidad de Murcia.

Vieites, M. (2017). «Teatro y traducción. Por un giro escénico». *Trans. Revista de Traductología*, 21, 111-30. https://doi.org/10.24310/TRANS.2017.v0i21.3648.

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.

2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.

3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.

4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katiuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.

5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).

6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.

7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.

8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.

9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.

10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.

11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.

12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.

13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

Per acquistare | To purchase:
https://fondazionecafoscari.storeden.com/shop

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente | América: el relato de un continente*.

15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.

16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.

17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*

18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.

19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.

20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.

21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.

22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.

23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.

24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.

25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.

Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) offrì al pubblico spagnolo del suo tempo un teatro che si proponeva una sfida di innovazione basata su una nuova concezione di umorismo. I meccanismi del comico di parola che sostengono il testo scenico costituiscono un banco di prova esemplare nella traduzione delle chiavi di questa comicità, caratterizzata dalla costante alterazione del codice nei diversi livelli della lingua. In particolare, il volume si concentra su una delle commedie di maggiore successo di Jardiel, *Los ladrones somos gente honrada* (1941), che, grazie alla presenza di un ampio ventaglio di soluzioni comiche, stimola molteplici riflessioni sulle possibilità di resa in italiano.

Carlotta Paratore insegna Lingua e Traduzione spagnola presso l'Università degli Studi Roma Tre. Negli ultimi anni, le sue ricerche si sono concentrate sul teatro di Enrique Jardiel Poncela e sulla trasposizione dell'umorismo verbale nelle commedie del drammaturgo; oltre ad alcuni saggi sull'argomento, ha pubblicato la traduzione italiana di *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (2020).

Università
Ca'Foscari
Venezia