



Pedro Cobos con Pepa Flores (Marisol)

PEDRO COBOS Y EL TEATRO

ANTONIO MORALES

A) La pequeña historia

La *Orden del Cisne* la inventamos como un juego para huir de la vulgaridad circundante. Tenía algo de partido apolítico, de peña taurina, de orden de caballería para peatones, y era un pretexto para *respirar*, un juego estético.

No había grandes maestros, ni clasificación de logias, ni sargentos ni nada semejante, era una *Orden* democrática en su sentido más rotundo: sólo había *primos*. Ese era el tratamiento entre sus miembros,

recordando una anécdota ciezana que contaba Pedro Luis Pérez de los Cobos (Pedro Cobos en las letras), sobre una mucama que añadiendo un taco decía: «todos los señoritos sois primos...».

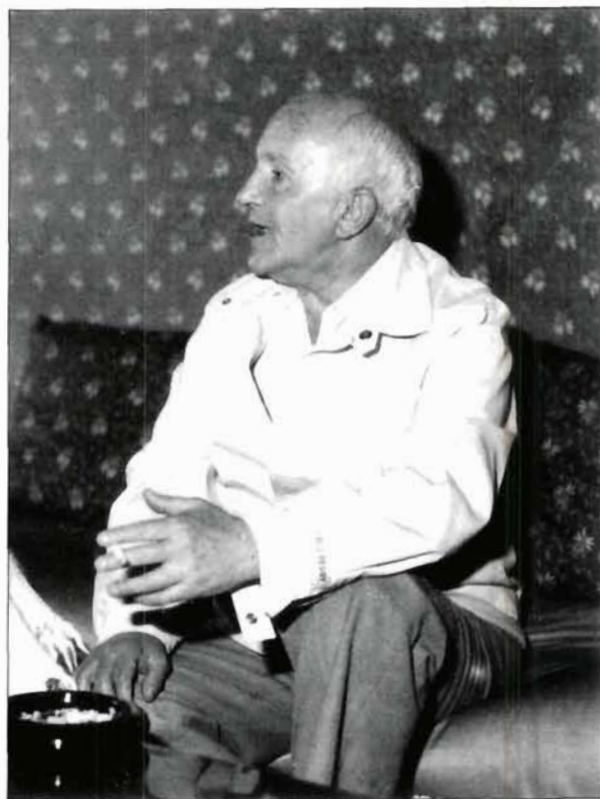
La *Orden del Cisne* estaba formada por Pedro Luis Pérez de los Cobos, Carlos Viudes, Rafael Serra Ruiz, María Candelaria Fernández, mi hermano José Luis y yo. Más adelante, hicimos *prima* correspondiente a Josita Hernán, la gran actriz, a la que encontramos en el Conservatorio de París a propósito de un viaje de mi compañía de

teatro. Tal suceso supuso el encuentro de Pedro Cobos con el mundo de la escena.

Conocí a Pedro Luis Pérez de los Cobos en la Galería «Chyss» al presentármelo María Teresa Batlle. Fue un ¡Hola!, ¡hola!, «tú eres nieto de Sofía Sandoval», me dijo, etc., ese *quién es quién* tan frecuente en los antiguos usos murcianos.

Pasaron unos meses, inicié mis estudios de Derecho. Pedro Cobos comenzaba su etapa de profesor universitario con aquellas románticas y batalladoras siglas de *p.n.n.* Había pasado muchos años encerrado consigo mismo, leyendo a Simenón, y tratando de dilucidar por qué la vida era tan complicada. Ahora trataba de ponerse al día en las cuestiones jurídicas y estudió y trabajó los movimientos del campesinado español con más humanidad en su contemplación que olfato jurídico. Junto a dos maestros como Joaquín Cerdá y Agustín Bermúdez no le fue difícil alcanzar pronto un buen nivel.

Al tiempo frecuentaba los ensayos de mi grupo de teatro, que entonces preparaba



los montajes de *La Farsa Italiana de la enamorada del Rey*, de Valle Inclán, y *El Otro*, de Miguel de Unamuno, para responder a una invitación del Conservatorio de París y la Embajada de España.

Recordaba, en las conversaciones posteriores a los ensayos, la amistad de su madre con Irene López Heredia, y evocaba el teatro que ésta representaba como algo paradigmático. Le interesaba un teatro muy verbal de contenido rotundo. Entonces estaba muy alejado de su interés el escribir, entonces pintaba ¹. Pintaba unos pueblos deshabitados, calientes de color, llenos de tejadillos, pueblos encubiertos. O pintaba fantasías con bichitos que evocaban vagamente la imaginería del Bosco. Lo hacía con poca técnica y mucho corazón. Era joven entonces pero estaba gastado, agotado. Su contacto con los jóvenes universitarios, con el mundo del teatro, le daba vida. Aquel ambiente lo ha descrito amorosa y emociona-

1 José Luis Morales: *Diccionario de la pintura en Murcia*. Murcia. Ed. Galería de Arte Contemporáneo "Alkara". 1973.

damente el poeta Soren Peñalver, en un reciente artículo que ha dedicado a mi familia:

«los componentes de la familia que lo regentaba habían sabido, al darle al lugar un clima de remanso ideal que propiciara la amistad y las artes, rodearse de un variopinto grupo de jóvenes inquietos, personalidades consagradas del mundo de la Cultura y otras gentes de extracción popular (porque aquella casa era un auténtico mecenazgo imparcial, de élite aunque sin atisbo de clasismo), que daban vida cotidiana un verdadero ambiente de ágora y academia griega, versión más secularizada del simposio platónico, y por lo tanto más perceptiblemente democrático.

Aquello era una bocanada de luz, en tiempos que no se permitían demasiadas publicaciones para nuestras jóvenes avideces...»²

Allí conoció al director de cine Luis Revenga. Para él escribió un guión *piloto*, para una posible serie de televisión que, con el tiempo, sería la base del libro *¡Ay de mi Albama!*, como veremos.

La pintura —montó estudio en la calle de Trapería—, y su preocupación por redactar su tesis doctoral le ocupaba el resto del tiempo.

Un desgraciado accidente automovilístico le mantuvo durante meses en un sanatorio. El tiempo que pasó «colgado como un jamón», según decía, con amargura y gracia, lo entretuvo en la redacción de una novela, aún hoy inédita, a la que llamó *Cieza Libre*. La peripecia era disparatada, arrojaban a los depósitos de agua de un pueblo grandes cantidades de L. S. D.; los habitantes al consumir el agua *viajaban* y se mostraban tal cual, sin *tejaditos*. También para él aquellos días fueron *su camino*

de Damasco. Nada fue igual desde entonces.

Carlos Viudes le puso en contacto con las gentes de Altea la Vieja y Polop de la Marina —artistas plásticos, cantantes, escritores, etc.—, y así comenzaron sus letrillas para Marisol y el Grupo *Aguaviva*. Como el viejo Arcipreste de Hita, sus canciones estaban llenas de *furia*.

De furia vital, de encorajinado empeño en que nada volviera a ser como *antes*. Podría decirse que encontró, por primera vez, una cierta paz.

Pocos meses antes de su muerte cenamos en la misma mesa. Digo en la misma mesa porque no cenamos juntos. Desde hacía años le había *retirado la palabra*. Parece decimonónico, excesivo el rigor con que llevé a cabo tal extremo pero esa es otra historia. A Sofía Morales, hermana de mi padre, le habían dedicado una de las exposiciones de *Contraparada*, y tras la inauguración fuimos a un refrigerio informal de celebración familiar; Pedro Luis había escrito unas páginas para el catálogo, y estaba allí justamente invitado. Fue la última vez que le vi. Sentí su muerte. Esa noche creí que el recuerdo más exacto era leerlo, lo más cercano en ese momento a mí era su trabajo *La primera revolución del campesinado español. Payeses de remensa*. Parece un raro homenaje aunque yo no lo creo así.

Entre las consideraciones jurídicas aparecían conclusiones que daban noticia de su talante moral y de su preocupación por las letras. Incluso el germen de ideas desarrolladas posteriormente en su truncada carrera de escritor:

«Porque la Historia del suelo es de los sedentarios, de los que en el tejer y destejer de los días fueron abriéndole las entrañas, regándolo con su sudor y alegrándose con sus cosechas, no de los que por él pasaron en una militar galopada. Y así, estos héroes anónimos de trabajos, luchas y sufrir dia-

² Soren Peñalver: "De un emporio perdido". Murcia. *La Opinión*. 3 de Diciembre de 1989.



rios, fueron los que corrieron la gran aventura de construir de abajo arriba en las tierras recién arrebatados al Islam, siempre con la zozobra de un retorno amenazador en el que, de ordinario, peligrarían vidas y cultivos».

Santiago Delgado me invitó a estar presente en el homenaje de *Monteagudo*. Se lo agradezco. Esto es una reconciliación con el escritor desaparecido.

B) Sobre unos escritos para el teatro

Los tres textos de Pedro Cobos estudiables desde el punto de vista de la literatura dramática son la parte primera de *¡Ay de mi Albama!* —ya mencionada como proyecto para una serie de guiones con destino a la televisión—, *La cruzada de los niños*, y *Milán 3.1.3*.

Los profesores Díez de Revenga y De Paco en su *Historia de la literatura murciana*³ hablan de «obras cercanas al teatro», término que me parece el más atinado para los textos que nos ocupan.

Su lectura lleva a la reducción de una serie de elementos comunes:

1) *Preocupación por los temas religiosos*, más en concreto por la educación religiosa, por la *predicación*. En las tres obras la obstinación, las falsas promesas, y el mal uso de las conciencias sirve de levadura para el desenvolvimiento de la historia. En su contra Cobos pide seguir los dictados del corazón, estar por la alegría de vivir, y lo hace con un talante vecino al de Juan Ruiz.

¡Ay de mi Albama! es una pieza breve que se acompaña de censo de personajes y bibliografía. Sin embargo —y pese a la



3 Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco: *Historia de la literatura murciana*. Murcia. Ed. Universidad de Murcia, Academia Alfonso X el Sabio y Editora Regional. 1989.

procedencia universitaria del autor— no se trata de una obra histórica sino de una ficción que utiliza situaciones pretéritas para evidenciar las ideas del autor sobre el mundo y las cosas. *¡Ay de mi Albama!*, dice el autor, *no se ha escrito recopilando datos de los libros que cito, sino como consecuencia de haber leído los mismos por simple curiosidad cuando ni siquiera se pensaba en escribirlo.*

Surgida la chispa de una lectura de Pulgar (Crónica), por la fascinación de toda historia de locos, imaginé una situación dramática cuyo desarrollo argumental me llevara a tan delirante remate.

En ella se encuentra la denuncia de ese proceder supersticioso que hace la guerra en nombre de Dios:

¡Y esos frailes, hermana, esos frailes gritando como energúmenos y diciendo que no tenemos decencia ni moral!

Y haciendo oídos sordos a tan mesurados sermones, otro personaje dice:

¿Y qué más da? ¿O es que importa más lo que digan los labios que lo que sienta el corazón? Nosotros, afortunadamente, no somos romanos. A nosotros nos importa más éste (se señala el corazón) que todos sus ritos y jeringonzas.

En otro lugar:

Aquí no sabéis lo que tenéis. Esta paz, esta alegría, este sentir que comes, que respiras, que sales a la calle y eres alguien... Este sentirlo que es lo importante.

En *La cruzada de los niños (Texto para un oratorio)*, Cobos recrea aquella extraña cruzada infantil que Alberico de Trois Fontaines historió. Según este autor Esteban de Vendôme, un joven pastor francés, en 1212, predicó una gran cruzada a los niños. Consiguió una buena muchedumbre y embarcó en siete naves, de las cuales dos naufragaron cerca de Cerdeña. Las naves restantes llegaron a Alejandría, entre otros puertos, donde los niños fueron vendidos como esclavos.

Toda esa barbarie se realizó en nombre de Dios. Cobos no duda en denunciar a través del personaje de la Madre, y lo hace de forma viva.

¿Quién nos dará otra vez al hijo que parimos?/ ¿Quién nos devolverá su lumbre de ascua viva?/ ¿Quién juntará su sangre en ramos rojos y lamerá como una perra sus heridas?/ Y no metáis a Dios en este crimen/ con bocas babeantes de mentiras./ ¡No me nombréis a un Dios que necesita sangre/ para afianzaros mejor en vuestras sillas!/ ¡Porque ese es vuestro Dios, no el Dios del pueblo,/ al que hacéis odioso de por vida,/ y por mantener vuestros poderes/ hacéis que el pueblo llano le maldiga!/

Está claro, Cobos está contra las *grandes palabras, las grandes causas*, contra las excesivas definiciones⁴.

Más desarrolladas están todas estas ideas en *Milán 3.1.3.*, donde Pedro Cobos contempla la manipulación de la religión en aras del poder:

Pues el poder se conquista por dinero, por la fuerza o por milagros. El dinero, ya lo tienes. La fuerza, en último extremo también. Te falta la magia. Si fuera para fundar una religión ya hilaríamos más delgado. Pero tú quieres sólo el poder.

2) *Uso de Asuntos históricos.* Observar la historia ha sido, desde *Los Persas* de Esquilo, uno de los grandes materiales dramáticos. Visitar o revisitar el material histórico para estudiar, analizar y concluir sobre nuestro ser y estar, Las fuentes de *¡Ay de mi*

⁴ Una diatriba semejante encontramos en *Anillos para una dama*, de Antonio Gala:

“¡Déjame a mí de patrias!... Tú a ti te llamas patria; a tu voluntad, patria; a tu avaricia de poder, patria... ¡Déjame a mí de patrias! ¿No ves que estoy de vuelta de las grandes palabras?... ¿Y mi hijo? Mi hijo se quedó muerto, solo en mitad de un campo, con las grandes palabras por almohada... Estoy segura de que al morirse dijo *madre* y no *patria*”.

—Dios sabe que has sufrido, hija mía. Dios te lo pagará.

—¿Estáis viendo? Cuando decís Dios o cuando decís patria es que vais a pedir algo terrible. Vais a pedir la vida... Y sin la vida no hay ni Dios ni patria... Si ese Dios y esa patria no nos hace felices, ¿de qué nos sirve?”.



Alabama! se recogen con profusión en el volumen de *Hiperión*. Las de *La cruzada de los niños*, además del citado Trois Fontaines, son Molinier y Pérez Bustamante. Las de *Milán 3.1.3.* son tan amplias y variadas que no necesitan la mención.

3) *Libertad formal*. Por un lado, por no ser en sentido estricto un autor teatral, por otro su propio talante de escritor que le hace capaz de frecuentar todos los géneros y llenar páginas con elementos de variada procedencia rompiendo barreras y preceptivas.

Ya he señalado la intención primera en la escritura de *¡Ay de mi Alabama!*: el guión televisivo. Más adelante, la lectura de Álvaro Cunqueiro, el gran y poco difundido escritor, será decisiva para la incorporación de la nómina comentada de personajes. Cunqueiro en casi todas sus obras incluye retratos de personajes y capítulos dialogados (recuérdense, por ser de los más difundidos, los libros *Un hombre que se parecía a Orestes*, y *Las crónicas del Sochantre*).

Más ortodoxo se muestra en *La cruzada de los niños*. El oratorio, desde la Edad Media, como composición dramática y musical de asunto sagrado, ha mantenido una estructura sencilla, que llegará a las

cumbres musicales con las obras de Juan Sebastián Bach y J. B. Händel, que se remozan en Holmannsthal, y que alcanza su plenitud, desde el punto de vista literario con la obra de Paul Claudel *Juana de Arco en la Hoguera*. A todos estos ilustres modelos, a su tradición, sigue fiel el breve texto para oratorio, sobre la desdichada cruzada de infantes.

Milán 3.1.3. es, sin duda, la pieza con una estructura teatral más acabada. En la lectura, de la que fui colector, que dio Cobos en su antigua casa de Dr. Marañón, no existían las canciones. Cobos había partido de *J. B.*, la espléndida obra del poeta norteamericano Archibald Macleish, que contaba el libro de Job desde la carpa de un circo, para darnos su visión de las circunstancias que llevaron a Constantino a la promulgación del llamado Edicto de Milán. (Santiago Delgado ha comentado con finura y agudeza el texto ⁵).

Más adelante añadió las canciones y el divertido prólogo que justifica la redacción de la obra:

Con el fin de recaudar fondos para ciegos del magín.

Suma a ello la nómina de futuros intérpretes de la obra —al modo comentado de Cunqueiro—, donde no es difícil identificar nombres propios de amigos y conocidos del autor.

4) *Conjunción de influencias cultas* —desde Prudencio a Valle Inclán—, y *uso de anécdotas de aldea o urbanas* —traducidas con su gracejo a habla cotidiana—.

En *¡Ay de mi Alabama!*, es donde las influencias o ecos de otros escritores son más acusadas. No es raro, Cobos era un hombre que vivió su vida tras los libros y esto le hizo poseedor de una cultura literaria inusitada. Cualquier conocedor del teatro de

5 Santiago Delgado: "El Edicto de Milán, según Pedro Cobos", Murcia. *La Opinión*. 7 de diciembre de 1988.

Víctor Ruiz Iriarte, identifica este ritmo en el diálogo:

Aixa. —¿Y la tía Aziza?

Fátima. —Un talento. Cuando estuvo esa loca de Isabel, se le presentó con todas sus joyas pidiendo el bautismo a voces.

Aixa. —¡No!

Fátima. —¡Sí!

Aixa. —Bautizada, ¡no!

En otras ocasiones, por su pretensión a acercarse al lenguaje cinematográfico, escribe:

Le da una sortija

Los ojos de Alí

Los ojos de Muna

Las manos de Alí toman la sortija de las de Muna despaciosamente.

Azorín, como ha señalado Julián Marías, se deja prender en una determinada parte de su obra por el ritmo expresivo del cine (léase, como ejemplo, *Doña Inés*). Escribe el maestro de Monóvar:

Yo lo cojo en silencio, sin saber qué hacer.

Ella me mira emocionada.

Gabriel me mira también.

Mercedes me mira también.

De Valle Inclán habla Delgado en su artículo. Pero añadido a lo dicho por él, la presencia animalística. Los que conocieron a Cobos saben su ternura hacia los animales. Conservo una tarjeta postal que me envió desde Ibiza donde, entre otras cosas, dice: *Lía el petate y vente para acá. Como me traje el coche (por la Lyra) lo he recorrido de punta a punta.* Es decir, había condiciona-

do parte de su viaje por el bienestar de una perrita.

En una ocasión escribí un divertimento al que llamé *Los perros de mi vida (Sólo para amantes de perros)*, donde mencionaba a Viola y Lyra, sus queridas perras, y como yo dijera que “tenían mala figura”, no solamente se enfadó, sino que animaba a Viola diciéndole: “No lo mires, que no te merece”.

Vuelvo atrás. De Valle coge además de estructuras sintácticas y situaciones, la presencia de animales: En *¡Ay de mi Albama!*, ésta es constante:

Cruza la calle un ratón.

.....

Tres gatos sentados en el tejado los miran fijos.

Dos gatos sentados en el alféizar de la ventana, los miran fijos.

Tres gatos sentados en el portal fijan en ellos sus ojos de ágata.

El protagonismo de la cabra en *Milán 3.1.3.*, es fácilmente detectable. De todo ello hay huellas en sus cancioneros *No hay Derecho* y *Galería de Perpetuas*.

5) *El sentimiento de nostalgia* invade los tres escritos; siempre hay un suspiro por lo que pudo ser y no fue, por el tiempo perdido en ideas caducas, por la vida gastada en falsas pautas. Y al lado de la nostalgia la firme decisión, el coraje, de pensar que siempre es posible cambiar.

*Este sentir que comes, que respiras,
que sales a la calle y eres alguien...*

ESTE SENTIRLO QUE ES LO IMPORTANTE.